



Universidade Federal do Pará
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em
História Social da Amazônia

ROSA CLAUDIA CERQUEIRA PEREIRA

PAISAGENS URBANAS:
FOTOGRAFIA E MODERNIDADE NA CIDADE DE BELÉM (1846-1908)

Belém-Pará

2006

ROSA CLAUDIA CERQUEIRA PEREIRA

PAISAGENS URBANAS:
FOTOGRAFIA E MODERNIDADE NA CIDADE DE BELÉM (1846-1908)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Orientadora: Professora Doutora Maria de Nazaré dos Santos Sarges (DEHIS/UFPA)

Belém-Pará

2006

Pereira, Rosa Cláudia Cerqueira

Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908) / Rosa Cláudia Cerqueira Pereira; orientadora, Maria de Nazaré dos Santos Sarges. - 2006

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

1. Belém (PA) - História - Séc. XIX. 2. Fotografia - Belém (PA) - História - Séc. XIX. 3. Paisagens - Belém (PA) - Séc. XIX. I. Título.

CDD - 21. ed. 981.15

ROSA CLAUDIA CERQUEIRA PEREIRA

PAISAGENS URBANAS:

FOTOGRAFIA E MODERNIDADE NA CIDADE DE BELÉM (1846-1908)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Orientadora: Professora Doutora Maria de Nazaré dos Santos Sarges (DEHIS/UFPA)

Data da Aprovação: 27/10/2006

Banca Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª. Maria de Nazaré Sarges

Orientadora



Prof. Dr. Roberto Torres Conduru

Membro da banca / UERJ



Prof. Dr. Aldrin Figueiredo

Membro da banca / PPHIST /UFPA

*A meus pais, Luiz e Conceição,
Que sempre me ensinaram e me
acolheram com carinho.*

*Ao Oliviomar,
Victor, Mateus e Vinícios,
Por fazerem parte da minha vida*

AGRADECIMENTOS:

Inicialmente, à Universidade Federal do Pará que permitiu a minha formação acadêmica universitária do curso de graduação em História, e agora neste momento, ao Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia.

À direção da Escola Tenente Rego Barros que permitiu a liberação para que pudesse concretizar a minha qualificação acadêmica. Também, aos colegas e amigos de trabalho da ETRB que apoiaram a minha aprovação e cobriram a minha ausência.

À minha orientadora, Professora Dr^a. Maria Nazaré Sarges, pela objetividade nas orientações, pelo crédito depositado neste trabalho e pelos momentos que compartilhou comigo as minhas angústias na elaboração desta dissertação.

Aos professores Drs. Edilza Fontes e Aldrin Figueiredo pelas observações e indicações feitas na fase inicial deste trabalho e pelas sugestões e caminhos apontados no momento da qualificação.

Ao Professor Dr^o. Roberto Conduru pela disponibilidade em ser leitor de primeira mão e estar presente nessa banca de defesa.

Ao Professor Dr^o. Otaviano, pelas orientações dos primeiros esboços, na disciplina Tópicos Temáticos: *A escrita da História*, incentivando para a construção de um estilo próprio de escrita.

À minha amiga Professora Dr^a. Chislene Carvalho dos Santos, por me incentivar o retorno a minha vida acadêmica e pelas horas disponibilizadas em meu auxílio, nos momentos angustiantes que sempre surgem num trabalho de pesquisa deste porte.

À primeira turma do mestrado em História Social da Amazônia CFCH-UFPA, que juntos ficamos em sintonia marcada pela angústia e ansiedade, em especial aos amigos que estiveram mais próximo na discussão deste trabalho: Conceição Almeida, Luiz Antonio e Rosa Arraes, os quais me davam força quando sentia que estava fraquejando.

À Catarina Santos, que suportou todos os meus momentos de ansiedades, leu, criticou e fez valiosas sugestões auxiliando nas ordenações das idéias desta dissertação.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Ana Alice, que sempre foi bastante atenciosa comigo.

Aos funcionários da Biblioteca do Grêmio Recreativo e Literário Português, e da Biblioteca Pública Arthur Vianna (seções de microfilmagem, obras raras e obras do Pará), com os quais convivi na fase inicial dessa pesquisa, em especial, a Daniela Moura por suas importantes contribuições no levantamento de dados durante o percurso da pesquisa e à Jonise Santos, que sem me conhecer contribuiu para que eu pudesse ter acesso ao material disponível em Manaus.

Aos profissionais que me ajudaram a tornar este trabalho mais padronizado, Rodrigo Aires, que carinhosamente editou as fotografias do corpo documental e à Sandra Gorayeb, pela revisão do texto.

Aos meus pais, Luiz e Conceição, e meus amigos-irmãos, Cristina, Paulo, Paula, Lourdes, Cláudio, Toni e Júnior, pela demonstração de afeto e paciência quando me procuram e não me encontram, ou quando, não respondia aos seus telefonemas.

Ao Oliviomar, meu marido, pela colaboração em todos os processos desta pesquisa, pelo carinho e compreensão neste momento tão importante para mim, e por estar ao meu lado, mesmo quando levo para casa ressentimentos. Agradeço a ele, ainda, pelos três filhos maravilhosos, Victor, Vinícius e Mateus, que sabem incentivar a mãe e conviver com suas ausências enquanto pesquisa, estuda e elabora o seu trabalho.

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sobrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões postais e prefira à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças no limites de regras bem precisas.

Ítalo Calvino

RESUMO

Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908) propõe uma discussão sobre os documentos fotográficos que serviam de instrumentos de propaganda dos governantes na última década do século XIX e no início do século XX. A linguagem visual desta dissertação permite mostrar a forma como os indivíduos se fizeram representar nos cenários urbanos, dando visibilidade aos tipos sociais que foram flagrados sutilmente pelas câmeras fotográficas a serviço da propaganda do governo que tinha por objetivo divulgar uma cidade moderna, revelando a intensidade e a rapidez com que desejava alcançar a modernidade, ao mesmo tempo em que traz a luz uma cidade de acordo com os modelos provenientes da Europa, percebe-se o registro de uma outra cidade que nos remete a espaços de convivência de diferentes realidades. A imagem fotográfica, assim como outras fontes e objetos visuais, constitui-se em importantes instrumentos de investigação histórica para identificar novos objetos e novos problemas. A contribuição deste estudo se ancora no uso da fotografia como principal documento de análise para produção historiográfica, entendendo que a fotografia representa um testemunho que “fala” do passado na intensidade que o historiador a questiona. Este estudo busca analisar a relação entre fotografia e cidade a partir da narrativa visual dos álbuns e relatórios de Belém que foram produzidos no período de 1898 a 1908. A interpretação dos álbuns, enquanto narrativa que visualiza uma cidade moderna, constitui-se em uma das estratégias metodológicas para abordagem do uso da fotografia como documento para o historiador, considerando que nesse tipo de documentação pode mostrar dados dispersos ou mesmo silenciados por outras fontes de pesquisas.

Palavras-Chaves: história social, fotografia, paisagem urbana, propaganda visual.

ABSTRACT

Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908) considers a quarrel on the photographic documents that served of instruments of propaganda of the governing in the last decade of century XIX and in the beginning of century XX. The documentary of this study show the form as the individuals if they had made to represent in the urban scenes, giving visibility to the social types that had been photographed subtle by the cameras the service of the propaganda of the government. Objective to divulge a city modern, disclosing the intensity and the rapidity with that it desired to reach modernity, at the same time where a modern city brings the light in accordance with the models proceeding from the Europe, the register of a other city is perceived that in it sends the spaces of connivance of different realities. The photographic image, as well as other visual sources and objects, consists in important instruments of historical inquiry to identify to new objects and new problems. The contribution of this study if anchors in the use of the photograph as main document of analysis for historiography production, understanding that the photograph represents a certification that "speaks" of the past in the intensity that the historian questions it. This study it search to analyze the relation between photograph and city from the visual narrative of the albums and reports of Belém that had been produced in the period of 1898 the 1908. The interpretation of the albums, while narrative that visualizes a city modern, I consisted in one of the methodological strategies for boarding of the use of the photograph as document for the historian, considering that in this type of documentation it can show given dispersed or exactly silenced for other sources of research

Key- words: social history, photography, urban landscape, visual propaganda,

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

- Figura 1 Felipe Fidanza, *Rua de Belém*. (12,0 x 16,5 cm) *Album do Pará em 1899*. 15

CAPÍTULO 1

- Figura 2 Paço da Cidade. Rio de Janeiro, 17 jan. 1840. (7 x 9 cm) Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança 46
- Figura 3 *Retrato de homem não identificado* c. 1855 Coleção Instituto Histórico Geográfico Brasileiro 47

CAPÍTULO 2

- Figura 4 Anuncio com desenho. *Jornal A Epocha*, 03 dez. 1859, p3. 53
- Figura 5 Felipe Fidanza, Arco Triunfal Construído pela Companhia do Amazonas Para recepcionar o imperador Pedro II em Belém (vista da Baía do Guajará). Província do Pará, 1867 (Albúmen, 23 x 30 cm) 66
- Figura 6 Arco Triunfal Construído pela Companhia do Amazonas Para recepcionar o imperador Pedro II em Belém (vista de terra-firme) Província do Pará, 1867 (Albúmen, 23,0 x 30,0cm) 66
- Figura 7 Cabocla. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1869-1875 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2 cm). Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Insritut Für Länderkunde Figura 7 Felipe Fidanza, (1869-1875) Cabocla – Pará 71
- Figura 8 Cafusa. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1869-1875 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2 cm). Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Insritut Für Länderkunde 72
- Figura 9 Arara-India do Rio Negro. F. A. Fidanza. Província do Pará, 1873 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2cm). Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Insritut Für Länderkunde 73
- Figura 10 Estrada do Pará. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1875 (*Carte de Visite* 6,3 x 8,9 cm) 76
- Figura 11 Estrada do Pará Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1875 (*Carte de Visite* 5,9 x 9,8cm) Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Insritut Für Länderkunde 77

CAPÍTULO 3

- Figura 12 Reprodução da capa do Álbum Descrittivo del Pará 1898 (30 x 22 cm) 100
- Figura 13 *Giovani Paraense* (fototipia 18,5 x 12,5 cm) CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. 100
- Figura 14 Costruzione Privata – Fotografia Fidanza (12,5 x 18,5 cm). CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. 103
- Figura 15 Ospedale Don Luiz I - Beneficente Portughese (12,5,0 x 18,5 cm) CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. 104
- Figura 16 Felipe Fidanza, Hospital D. Luiz I (Beneficente Portugueza) (14,0 x 20,5 cm) *Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902* 105
- Figura 17 Felipe Fidanza, Grupo de senhora paraense (12,5 x 18,5 cm) *Album do Pará em 1899* 106
- Figura 18 Reprodução da capa e da primeira página do *Álbum do Pará em 1899* (42 x 29cm) *Album do Pará em 1899* 107
- Figura 19 Reprodução dos representantes do governo. Retratos *Album do Pará em 1899*, p 27 108
- Figura 20 Reprodução da capa do *Álbum de Belém – Pará 15 de novembro de 1902* (32 x 24 cm) 109
- Figura 21 Reprodução dos retratos dos administradores da rede municipal. *Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902* 110
- Figura 22 Reprodução da capa do *Album do Estado do Pará*, encomendado pelo governador do Estado Augusto Montenegro, referente aos oitos anos de sua administração (1901-1909) (28 x 38 cm) 112
- Figura 23 Reprodução da primeira página *Album do Estado do Pará*, encomendado pelo governador do Estado Augusto Montenegro, referente aos oitos anos de sua administração (1901-1909) (20 x 30 cm) 113

CAPÍTULO 4

Figura 24	Teatro della Paz (18,5 x 12,5 cm) CACCAVONI, Arthur. <i>Álbum descrittivo Annuario del Pará - 1898</i>	125
Figura 25	Theatro da Paz (10,0 x 15,5 cm) Album do Estado do Pará. 1908	125
Figura 26	José Girard, <i>O Theatro da Paz</i> (após a sua remodelação) (12 x 18 cm) <i>O Município de Belém - 1904</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	126
Figura 27	Felipe Fidanza, Praça da República - tirada do nascente (14,0 x 20,5 cm). Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902	127
Figura 28	Felipe Fidanza, Salão nobre do Theatro da Paz (13,0 x 17,5 cm) <i>Album do Pará em 1899</i>	128
Figura 29	José Girard, <i>Theatro da Paz - O Salão de Honra</i> (12 x 18 cm) <i>O Município de Belém - 1907</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907	129
Figura 30	Interno del Teatro della Paz (13 x 12 cm) CACCAVONI, Arthur. <i>Álbum descrittivo Annuario del Pará - 1898</i> .	131
Figura 31	José Girard . <i>Theatro da Paz</i> (12 x 18 cm). <i>O Município de Belém - 1906</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	131
Figura 32	Felipe Fidanza, Palacio do Governo (14,5 x 19,0 cm) Album do Pará em 1899	133
Figura 33	George Huebner & L. Amaral, <i>Palácio do Governo</i> (20 x 30 cm) <i>Album do Estado do Pará, 1908</i> .	133
Figura 34	<i>O Palácio do Governo do Estado</i> (12,5 x 18,0 cm) <i>O Município de Belém - 1908</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908	134
Figura 35	Antonio Oliveira, <i>A Intendência Municipal de Belém O Município de Belém - 1905</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905	134
Figura 36	Instrução Pública no Pará - Os alunos em formatura para um grande préstito infantil (11 x 15cm) <i>O Município de Belém - 1908</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908	136
Figura 37	Felipe Fidanza, Lyceu Paraense (14,0 x 18,5 cm) Album do Pará em 1899	137
Figura 38	José Girard, <i>Instrução Pública no Pará. Ginásio</i> (12 x 18 cm) <i>O Município de Belém - 1907</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907	138
Figura 39	Felipe Fidanza, Banco do Pará. Fachada & interior (35 x 25 cm) Album do Pará em 1899	139
Figura 40	Felipe Fidanza, Uma das passagens para a sala das refeições (14,0 x 20,5 cm) Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902	140
Figura 41	Antonio Oliveira, <i>Asylo de Mendicidade</i> (12,0 x 17,5 cm) <i>O Município de Belém - 1904</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	141
Figura 42	Antonio Oliveira, <i>Asylo de Mendicidade. Inauguração do Posto médicos</i> (12 x 18 cm) <i>O Município de Belém - 1907</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907	142
Figura 43	Felipe Fidanza, Avenida 16 de Novembro (35,0 x 24,0 cm) Album do Pará em 1899	144
Figura 44	Felipe Fidanza, <i>Belém de hontem e de hoje</i> . (18 x 12 cm) <i>A Praça São José, à entrada da Avenida 16 de Novembro, há 5 annos</i> O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	145
Figura 45	José Girard, <i>Belém de hontem e de hoje</i> .(11,0 x 16,5 cm) <i>A Praça São José, à entrada da Avenida 16 de Novembro, actualmente</i> O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	146
Figura 46	Parque "Baptista Campos" (4,5 x 6,0 cm) Album do Estado do Pará 1908	148
Figura 47	Parque "Baptista Campos" (4,5 x 6,0 cm) Album do Estado do Pará, 1908	148
Figura 48	José Girard, <i>Praça Independência - Um trecho do jardim</i> (12,0 x 16,5 cm) <i>O Município de Belém - 1905</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905	149
Figura 49	José Girard, <i>Os Parques e Praças de Belém Um trecho do parque Affonso Penna</i> (12 x 18 cm) <i>O Município de Belém - 1906</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	149
Figura 50	Felipe Fidanza, Trecho da Praça da Independência e monumento do General Gurjão (14,0 x 20,5 cm) <i>Álbum de Belém</i> . 15 de novembro de 1902	150
Figura 51	Felipe Fidanza, Uma parte do jardim da Praça da República (12,5 x 17,0 cm) Album do Pará em 1899	151
Figura 52	Belém - Parque "Baptista Campos" (9,5 x 13,0 cm) Album do Estado do Pará, 1908	151
Figura 53	Felipe Fidanza, <i>Praça da Trindade</i> (16,5 x 41,0 cm) <i>Álbum de Belém</i> . 15 de novembro de 1902	153
Figura 54	Felipe Fidanza, Panorama da Praça da República (Lado Posterior) (16,5 x 39,0 cm) Álbum de	

	Belém. 15 de novembro de 1902	153
Figura 55	José Girard, Parque Baptista Campos (Pavilhão harmonioso Primeiro de Dezembro) (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	154
Figura 56	Felipe Fidanza, Palácio Estadual (14 x 18 cm) Album do Pará em 1899	155
Figura 57	Felipe Fidanza, Theatro da Paz e parte do jardim da República (13,5 x 17,5 cm) Album do Pará em 1899	156
Figura 58	Parque “Affonso Penna” Outro aspecto interior (12,5 x 18,0 cm) <i>O Município de Belém – 1908</i> . Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908	156
Figura 59	Felipe Fidanza, Praça da República. Parte do Jardim (13,0 x 17,5 cm) Album do Pará em 1899	157
Figura 60	Felipe Fidanza, <i>Avenida da República (Vista do Centro)</i> (14,0 x 20,5 cm) <i>Álbum de Belém</i> . 15 de novembro de 1902	158
Figura 61	Felipe Fidanza, Avenida de República. Vista do Poente (14,0 x 20,5 cm) <i>Álbum de Belém</i> . 15 de novembro de 1902.	158
Figura 62	Antonio Oliveira, Um trecho da Avenida São Jerônimo (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	160
Figura 63	José Girard, <i>Mercado de Ferro</i> (12 x 16 cm) O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	161
Figura 64	José Girard, <i>Um trecho da Praça da República</i> (10 x 18 cm) O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904	162
Figura 65	José Girard, <i>Os parques e praças</i> (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	163
Figura 66	José Girard, <i>Os mercados disctritaes particulares</i> (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	164
Figura 67	Felipe Fidanza, Avenida Independência “tomada em frente ao mercado da V. Teta” (14,0 x 20,5 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	165
Figura 68	Felipe Fidanza, Avenida da Independência “tomada da Companhia Urbana de Viação” (14,0 x 20,5 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	166
Figura 69	Felipe Fidanza, Igreja das Mercês (20,5 x 14,0 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	168
Figura 70	Felipe Fidanza, Av. Tito Franco do Marco da Légua (14,0 x 20,5 cm) <i>Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902</i>	169
Figura 71	Felipe Fidanza, Capella do Cemitério S. Izabel (10,5 x 7,0 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.	170
Figura 72	Felipe Fidanza, Ponte da Avenida Municipal Izabel (7,0 x 10,5 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	172
Figura 73	Felipe Fidanza, Corredor e parte anterior do refeitório do Asylo de Mendicidade (14,0 x 20,5 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	172
Figura 74	José Girard, <i>O Instituto Gentil Bittencourt</i> (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906	173
Figura 75	Felipe Fidanza, Intendência Municipal (14,0 x 20,5 cm) Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902	174

SUMÁRIO

RESUMO.	
ABSTRACT	
LISTA DE FIGURAS	
INTRODUÇÃO.....	15
PARTE I: FOTOGRAFIA E FOTÓGRAFOS.....	24
CAPÍTULO 1	
OS PRIMEIROS MOMENTOS DA FOTOGRAFIA EM BELÉM	25
1.1 A PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	27
1.2 A CIDADE DE BELÉM COMO PALCO DA FOTOGRAFIA	38
CAPÍTULO 2	
OS FOTÓGRAFOS NA CIDADE DE BELÉM	51
2.1 AS ATIVIDADES DOS FOTÓGRAFOS EM BELÉM.....	53
2.2 ORIGEM DE UMA MEMÓRIA DA SIGLA “FIDANZA”	64
PARTE II: FOTOGRAFIA E CIDADE.....	85
CAPÍTULO 3	
CONSTRUÇÃO DO TEXTO VISUAL EM BELÉM: OS INSTRUMENTOS	
DE PROPAGANDA DO GOVERNO	86
3.1 O SIGNIFICADO DA FOTOGRAFIA ENQUANTO REGISTRO DA CIDADE.	88
3.2 POLÍTICA DE DIVULGAÇÃO DE BELÉM	90
3.2.1 Os Álbuns de Cidade	92
3.2.2 Os Relatórios Municipais.....	115
CAPÍTULO 4	
CIDADE E REPRESENTAÇÃO: UMA NOVA LEITURA DAS	
FOTOGRAFIAS URBANAS	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
FONTES	181
BIBLIOGRAFIA	184

INTRODUÇÃO



Figura 12 Felipe Fidanza, *Rua de Belém*. (12,0 x 16,5 cm)
Album do Pará em 1899, p 114.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A fotografia em tela entre outras, registra uma das muitas ruas da cidade, em que os fotógrafos direcionaram o foco principal para os trilhos de bondes, destacando, nesse cenário, tipos sociais que circulavam nesses espaços cotidianamente. Na análise do corpo documental fotográfico fica evidente o quanto os grupos sociais tornaram-se foco dos profissionais que circularam na Belém da “bela época”. As imagens fotográficas, aqui escolhidas, retratam aspectos da cidade e fazem parte de um projeto que tinha por objetivo selecionar cenas dessa modernidade, para serem exibidas através dos instrumentos de propagandas entre os finais do século XIX e início do XX.

Este cenário como tantos outros, fez parte dos álbuns e relatórios utilizados como instrumentos de divulgação e propaganda de Belém. O recorte selecionado pelos fotógrafos fez da fotografia um testemunho das maneiras de ver e pensar a cidade, evidenciando as práticas cotidianas daqueles que faziam parte do cenário urbano. Nesse sentido, os registros fotográficos de Felipe Augusto Fidanza¹, dentre outros, revelam a existência de sujeitos sociais excluídos que foram se ajustando à modernidade, transformando-se em personagens

¹ Ver sobre o fotógrafo Felipe Augusto Fidanza no item 2.2 *A origem de uma memória da sigla “Fidanza”*

nas principais vias da cidade de Belém. Fidanza foi um dos profissionais que deu a visibilidade aos tipos sociais flagrados sutilmente pelas câmeras fotográficas a serviço da propaganda do governo que pretendia divulgar uma cidade moderna.

Nesta perspectiva, a análise que se segue se baseou em um tipo de linguagem visual, a fotografia, que revela, além de outros aspectos da cidade, os indivíduos deixados à margem ao longo processo de modernização, os quais fizeram do labor diário o bilhete de entrada no mundo moderno. Assim sendo, engraxates, vendedores ambulantes, carregadores, trabalhadores da estivas não se furtaram de posar para compor os cenários que deram forma e compuseram os instrumentos de propagandas e divulgação da “bela época” na capital paraense.

Os documentos fotográficos nesse contexto, produzidos no final do século XIX e início do XX, foram as principais fontes de pesquisa para elaboração desta Dissertação. Esses documentos encontram-se organizados em álbuns e relatórios que foram utilizados para divulgar as belezas e o progresso de Belém, os quais procuravam atender as necessidades de expor a cidade como um espaço “civilizado”. É interessante notar como a narrativa visual, decorrente da organização seqüencial das fotografias, reforça a abordagem de desconstruir a conotação depreciativa que recaía sobre a cidade dos trópicos.

Os temas principais tratados nesses documentos tiveram a preocupação de exibir as realizações da gestão municipal, registrando as principais modificações relacionadas aos aspectos de melhorias urbanísticas, tais como: as reformas dos prédios da administração pública, de instituições de ensino e de estabelecimentos comerciais; praças, avenidas e ruas, enfim, tudo o que representava a idéia de cidade moderna, urbanizada e ordenada.

Esta dissertação pretende contribuir com a discussão sobre as imagens visuais de Belém no período à chamada *Bela Época*, na qual se destaca o papel da fotografia urbana como documento principal de pesquisa, até então, pouco explorado pela historiografia regional, visto que a maioria das produções tem utilizado as imagens iconográficas apenas como elemento ilustrativo para corroborar ou completar o texto escrito.

Antes de analisar os documentos fotográficos foi necessário recorrer aos periódicos e outras fontes de pesquisas que permitissem “olhar” a cidade como espaço apropriado para o desenvolvimento das atividades de produções fotográficas. Nessa trajetória, tornou-se necessário visitar Belém a partir dos últimos anos da década de quarenta do século XIX, quando surgiram os primeiros registros de fotografias na cidade.

Nos momentos iniciais da fotografia, Belém passou por um intenso processo de reestruturação urbana que modificou o cotidiano das pessoas as quais viviam ou passaram a

viver nesta cidade. Sob essa perspectiva, as modificações materiais e simbólicas foram apresentadas numa dimensão visual, como forma de identificar e compreender os “modos de ver e sentir” a cidade. Portanto, deve-se compreender a relação de produção de imagem e as várias subjetividades envolvidas nesse processo, se possível, tanto do fotógrafo quanto do fotografado e do observador².

No momento em que a fotografia passa ser objeto de análise de pesquisa do historiador, estabelece uma nova relação na qual a fotografia é inserida em um outro espaço-tempo, diferentemente daquele em que foi produzida. Para tanto, precisei pesquisar sobre a vida profissional dos fotógrafos que se instalaram na cidade a partir da segunda metade do século XIX. Dos veículos de divulgação consultados, o jornal revelou-se o mais rico em informações capazes de elucidar as especificidades do circuito de produção e consumo da fotografia em Belém. Todas as novidades relativas às fotografias – novos produtos, técnicas recém trazidas da Europa, instalação de novos ateliês – eram anunciados nos jornais de maior circulação, até aproximadamente a década de 1890.

A escrita da história de Belém sobre esse período, dentro do contexto da economia da borracha na Amazônia, vem sendo exaustivamente estudada pela historiografia local. Sua delimitação temporal foi denominada de “Época da Borracha”. Entre os diversos trabalhos existentes sobre esse período, a obra que passou a dar um enfoque urbanístico teve seu marco inicial nos fins da década de 1980, com o trabalho da historiadora Nazaré Sarges³ considerado pioneiro na abordagem cujo foco privilegiado deixou de ser os homens e os monumentos. Em relação à produção de Sarges, *Belém. Riquezas Produzindo a Belle Epoque (1870-1912)*, o tema central da obra é a política de urbanização de Antônio Lemos e suas implicações sociais para a construção de uma nova cidade. Sem dúvida, a partir daquele trabalho, foram produzidos muitos outros de relevância para a historiografia regional.

Os estudos sobre as modificações urbanas processadas em Belém, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, embora ancorados nos Relatórios da Intendência (que é um documento que se sobressai pelo uso da palavra), destacaram

² Cf. Luis Júnior Costa Saraiva. Usos da Imagem: juntado fragmentos nas fronteiras entre História e Antropologia. In: *Margens* Dossiê Fontes de Pesquisa, v.1, n° 2 (set-2004), Abaetetuba, PA: CUBT/UFPA. Belém: Paka-Tatu, 2004. p. 60

³ SARGES, Nazaré. *Riquezas Produzindo a Belle Epoque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000. Esta obra fez parte da dissertação de mestrado da autora. Além desse, foi publicado a tese de doutorado, *Memórias do “Velho” Intendente Antônio Lemos – 1869-1973*, que trata as diferentes memórias que foram construídas em torno do nome de Antonio Lemos, tentando desvendar o mito construído sobre a sua imagem.

importância da fotografia para ilustrar as transformações urbanas. Portanto, faz-se necessária uma análise sobre a disposição das imagens produzidas da cidade e como foram organizadas e divulgadas naquele contexto. A discussão sobre essas questões, busca uma relação entre o aspecto urbanístico e estético e as questões políticas e sociais.

Estudar esse período é perceber que a Europa foi pródiga em influenciar a “bela época paraense”, destacando-se neste período a cidade de Paris como modelo para o estilo arquitetônico, o ordenamento do espaço urbano e dos modos e a moda da elite que circulava nos salões, nos cafés e no teatro de Belém, remodelando seus corpos, tornando-os de acordo com os padrões europeus da época para exibirem-se nos espaços públicos.

O debate acadêmico sobre a influência parisiense no modo de “ser” e de “ver” a cidade tem feito parte das produções historiográficas que se fundamentaram nos relatórios municipais, nos álbuns de cidade e nos jornais da época. Nesse contexto, a fotografia emergiu como ilustração, não obstante esforço do pesquisador em enquadrá-la no corpo documental de seus estudos. Neste sentido a contribuição deste estudo se ancora no uso da fotografia como principal documento de análise para produção historiográfica, entendendo que a fotografia representa um testemunho que “fala” do passado na intensidade que o historiador inquiri-la.

A experiência de pesquisa desenvolvida na especialização em História e Cidade⁴ permitiu-me que elaborasse, de forma preliminar, indagações que me levaram a refletir sobre o uso da fotografia enquanto documento. Na ocasião do processo seletivo da primeira turma de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, essa reflexão norteou a escrita do projeto de pesquisa que reflete, em parte, aquela preocupação, partindo do debate sobre fotografia e modernidade em Belém como aponta o tema aqui proposto *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*.

Para situar o tema, o recorte temporal para a análise de produção de imagens visuais em Belém foi demarcado entre os anos de 1846 a 1908. Concentrei-me nesse período por sentir a necessidade de situar o momento inicial da produção fotográfica na capital paraense e que somente no final da década de 1890 foram apresentadas as produções visuais nos instrumentos de propaganda do governo. Nesse sentido, procurei analisar as imagens que circularam nos primeiros álbuns de paisagens urbanas sobre a cidade.

⁴ PEREIRA, Rosa Cláudia. *Modernização e Prática de Higienização em Belém na Época de Antonio Lemos (1897-1912)*. Especialização História e Cidade, 1995. Monografia (Especialização em História e Cidade). NAEA, UFPA. Belém, 1995

Na última década do século XIX e as primeiras do século XX, a cidade foi registrada por diferentes expressões visuais tais como a fotografia, a pintura e a cartografia. Espaço esse que deveria ser mostrado, divulgado e promovido em diversas partes do Brasil e da Europa, com o intuito de desconstruir a imagem negativa do Pará que, ao longo dos anos, fora considerado um espaço inóspito em que seria impossível prosperar uma sociedade civilizada.

Trabalhar a linguagem das imagens constitui certamente um grande desafio para nós, historiadores, na medida em que devemos interligar as linguagens visuais às nossas práticas profissionais como novos caminhos teórico-metodológicos. Logo, trabalhar com documento visual é desafiador, principalmente, para um campo de conhecimento que durante anos valorizou o universo das palavras e estabeleceu a imagem somente como ilustração.

Tornar a imagem um documento, é ampliar a noção e revelar outros significados nela contido. Assim, é possível pensar as imagens como testemunhos do processo pelo quais alguns aspectos da cidade desapareceram enquanto outros vão surgindo. Esses discursos e visualidades são as representações dos sujeitos e de suas ações, transformando a cidade em instrumento de informação e conhecimento para a sua recriação.

As iconografias são importantes fontes para revelar tanto aquilo que os meios de propaganda buscam expressar – que está contido não apenas na imagem em si, mas na construção que é feita em torno dela, as idéias sobre determinados personagens ou espaços – como para se perceber o que não se queria mostrar.

A partir da década de 1980, vários trabalhos são produzidos ressaltando a importância da fotografia, da propaganda, dos desenhos, da caricatura, de plantas da cidade, enfim, da imagem como documento histórico e não como ilustração⁵. Esses trabalhos apresentam a documentação visual como fonte, ressaltando a sua importância para a análise de um determinado tempo e espaço. Essa inovação de documentação é decisiva para um novo olhar, cada vez mais apurado, sensível e crítico⁶.

⁵ Dentre eles pode-se destacar KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; SILVA, Marcos Antônio da. *O Prazer e o poder do amigo da onça: 1943 a 1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 e “Pintura Histórica: do Museu à Sala de Aula”, *Projeto História*. São Paulo: Educ, 1981, (253-267); nº20. VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. *Cidades em abstrato pintura de Antônio Bandeira 1950-1965*. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, 1996; SANTOS, Christlene. *Construção Social do Corpo Feminino*. Dissertação (Mestrado em História), UFPE, 2000

⁶ Cf. CARVALHO, Vânia et. al. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.2, jan/dez 1994, pp. 253-300. Neste ensaio foram apresentados vários trabalhos em que os autores dividiram por temática as discussões feitas nos trabalhos: repertórios documentais, processamento técnico, história da fotografia, teoria e metodologia e fotografia como significação histórica.

Portanto, ao analisarmos uma imagem, é preciso levar em conta que a mesma é um discurso criado de lugares específicos. No Brasil, uma elite controladora dos meios de comunicação se alimenta de discursos legitimados como o pluralismo, a tolerância e a justiça, valores geralmente atribuído as sociedade ocidentais, como afirma Ferrara⁷. Esses valores, muitas vezes, aparecem subjetivamente na formação dos discursos, ao editarem as fotos com suas legendas exaltando as melhorias da modernização e com isso limitando o olhar do leitor na observação das fotografias, tentando criar um direcionamento para a observação do público.

Os historiadores vêm ampliando o campo documental em que desenvolvem suas pesquisas, permitindo compreender a propaganda como possibilidade de trabalho com linguagens que não estejam somente no campo do verbal ou escrito⁸, mas de imagens que representam também a possibilidade da leitura da vida social. Trabalhar com imagens revela o amplo espaço possível para a pesquisa do historiador, elas não se confundem com “panoramas de época” ou “ilustrações”, sendo analisadas como representações do vivido, associada à perspectiva da história como construção do que selecionamos como “passado”⁹.

No Brasil, é preciso considerar que, precedendo o rádio e a televisão, os mecanismos de propaganda impressos tiveram uma significativa influência no processo de integração nacional e internacional através do mercado. Desde o final do século XIX e início de XX, a fonografia, a fotografia e a cinematografia foram criadas como forma de divulgação e se tornaram mercadorias¹⁰, assim como os jornais são repletos de anúncios de vários produtos, bem como as revistas e espaços de propagandas governamentais.

Assim sendo, os registros, como lembra Moury¹¹, sejam textuais, orais ou iconográficos expressam relações sociais, valorações, experiências vividas com suas contradições e ambigüidades; acrescenta-se que todo registro tem uma história, um

⁷ FERRARA, Lucrecia.D`Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.77.

⁸ Entre os trabalhos de SANTOS, Roberto. *História Econômica da Amazônia (1800-1920)*. São Paulo: T.A.Queiroz, 1980; SANTTANNA, Armando. *Propaganda, teoria, técnica, prática*. 6. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.

⁹ LIMONCIC, Flávio. Imagens e propaganda: o automóvel no Brasil. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org) *História e imagem, cinema cidades, música, pintura, narrativas, iconografia*. Rio de Janeiro: s.n. 1998, p. 50.

¹⁰ Ver: DANTAS, Marcos. *A lógica do capital informação, a fragmentação dos monopólios e monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

¹¹ MOURY, Yara Aun. Documentos orais e visuais: organização e usos coletivos. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, n. 200, 1991, p. 85

significado que lhe é atribuído no momento de sua constituição, alterando-se no uso que os sujeitos sociais fazem dele.

A imagem visual da cidade de Belém, no final do século XIX e no início do século XX, apresenta-se com características da modernidade, bem de acordo com as noções de progresso da época. Sem dúvida, essas características foram intencionalmente confeccionadas baseadas em uma concepção de cidade que permeou todo o trajeto de sua construção por meio de ações políticas.

A construção de uma cidade numa região inóspita já seria suficiente para evidenciar os efeitos da “civilização”, mas era necessário muito mais para demonstrar as implicações das novas idéias e a ação da uma nova era. Entretanto se pode perceber, através das fotografias que circularam nos meios de propaganda oficial, um outro aspecto da cidade, retratando cenas do cotidiano, com tipos sociais pertencentes às camadas de menor poder aquisitivo, que (in)voluntariamente fizeram parte da composição da foto¹².

No entanto, não me detive nas instigantes questões que envolvem a desigualdade social existente entre as múltiplas faces da cidade de Belém. Da mesma forma, não investigamos as condições de vida das pessoas que viviam na cidade tanto os que pertenciam à elite quanto os demais grupos sociais de baixa renda, que, em última instância e sob um regime injusto, suportaram o peso do progresso e da modernidade sem deles desfrutar.

Uma pequena imagem da cidade impressa e difundida nos álbuns e relatórios municipais pode construir múltiplas cidades e sugerir espaços e tempos diferenciados. O contacto com uma dessas imagens pode resgatar referências capazes de reconstituir aspectos reais da cidade retratada, assim como pode estimular o imaginário a complementar os espaços e as situações urbanas com elementos que só existirão na imaginação de quem os pensou.

O presente trabalho não discute a técnica de confecção ou leitura de fotografias, mas pretende criar uma analogia dessa técnica com a construção da imagem da cidade como um artifício para vários outros fins, dentre eles, a difusão de idéias imagéticas e a comercialização de produtos fotográficos. Portanto, prioriza uma visão de cidade pela perspectiva da documentação oficial emitida pelos governantes. Todavia, não deixa de valorizar o cruzamento dessas informações com os dados fornecidos por outras fontes. Dentre estas, destacamos artigos e debates veiculados em alguns periódicos da época, além da produção historiográfica sobre o período.

¹² Essa discussão será apresentada na segunda parte da dissertação.

Procurou-se explorar a iconografia fotográfica pelas múltiplas possibilidades de investigação que ela oferece ao historiador. São múltiplas, também, as leituras que as imagens fotográficas proporcionam e é nisso que reside o desafio de sua interpretação. Trata-se também de observar, no registro fotográfico, tudo o que se possa retirar dessa imagem perpetuada, mesmo quando aparece, segundo Samuel, “detalhe acidental (ou incidental) em uma figura não observado pelo autor da foto e pelos subseqüentes editores ou expositores que seria de interesse capital para o historiador”¹³. Sendo possível ir além do que a imagem poderia mostrar, em um primeiro momento, apresentando elementos que possam contribuir com as discussões metodológicas do uso da fotografia enquanto fonte para o historiador.

Assim, *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)* discute o contexto em que a fotografia foi sendo produto de consumo pela sociedade paraense até o momento dos registros das paisagens urbanas processada na capital do Pará no final dos anos de 1890 e no início do século XX.

Partindo de análise bibliográfica acerca da iconografia como documento, proponho discutir de que maneira a Intendência Municipal se organizou para fazer uma política de divulgação da modernização implantada. O diálogo de imagens é importante, porque revela a articulação de uma memória imagética com alguns signos vigentes. Nessa articulação memorialística, inicio com as fotografias dos álbuns de cidades e dos *Relatórios* apresentados ao Conselho Municipal de Belém (5 volumes)¹⁴, articulando com as notícias governamentais dos jornais locais, especialmente, *A Província do Pará* e *Folha do Norte*.

O presente trabalho foi dividido em duas partes: **Fotografia e fotógrafos** e **Fotografia e cidade**. A escolha dos referidos temas procurou contemplar os problemas sugeridos pelo título da dissertação. A primeira parte se subdivide em dois capítulos, nos quais procurei situar o início da fotografia na região, em especial na cidade de Belém, onde vários *ateliês* foram instalados, organizando um comércio de fotografia na Amazônia. Naquela época, houve uma grande circulação de fotógrafos que foi identificada, ao longo da pesquisa, através de diversos anúncios nos jornais locais.

Os dois capítulos, **Os primeiros momentos da fotografia em Belém** e **Os fotógrafos na cidade de Belém** partem da discussão sobre o contexto sócio-cultural, tanto do

¹³ SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*. São Paulo, 1981, n. 14 Cultura e Representação Fevereiro, 1997, p.64

¹⁴ O *Município de Belém* apresenta um total de sete volumes, sendo que é a partir do terceiro volume foi organizados e compostos por fotografias.

ponto de vista do comportamento da sociedade quanto do ponto de vista da história da fotografia na capital do Pará. Assim, no primeiro capítulo, investiguei alguns aspectos mais gerais relativos ao tipo de fotografias que foram produzidas em Belém. No segundo capítulo, iniciei a investigação em torno dos profissionais que atuaram na capital e que transitavam também pela cidade de Manaus. Entre os profissionais, apresento um item sobre o fotógrafo Felipe Augusto Fidanza, considerado, naquele momento, um dos primeiros que permaneceu por um longo período na atividade profissional.

Um olhar sobre a produção do fotógrafo Fidanza, o qual construiu um acervo documental importante para a história sobre a cidade e seus agentes sociais ao longo do século XIX e início do século XX, revelando cenas urbanas do cotidiano que fazem parte da história de Belém, permitindo a construção de uma memória para a cidade. Nessa parte do trabalho são destacados alguns dados da biografia de Felipe Augusto Fidanza. O objetivo foi identificar em sua vida alguma relação com a sua atividade profissional.

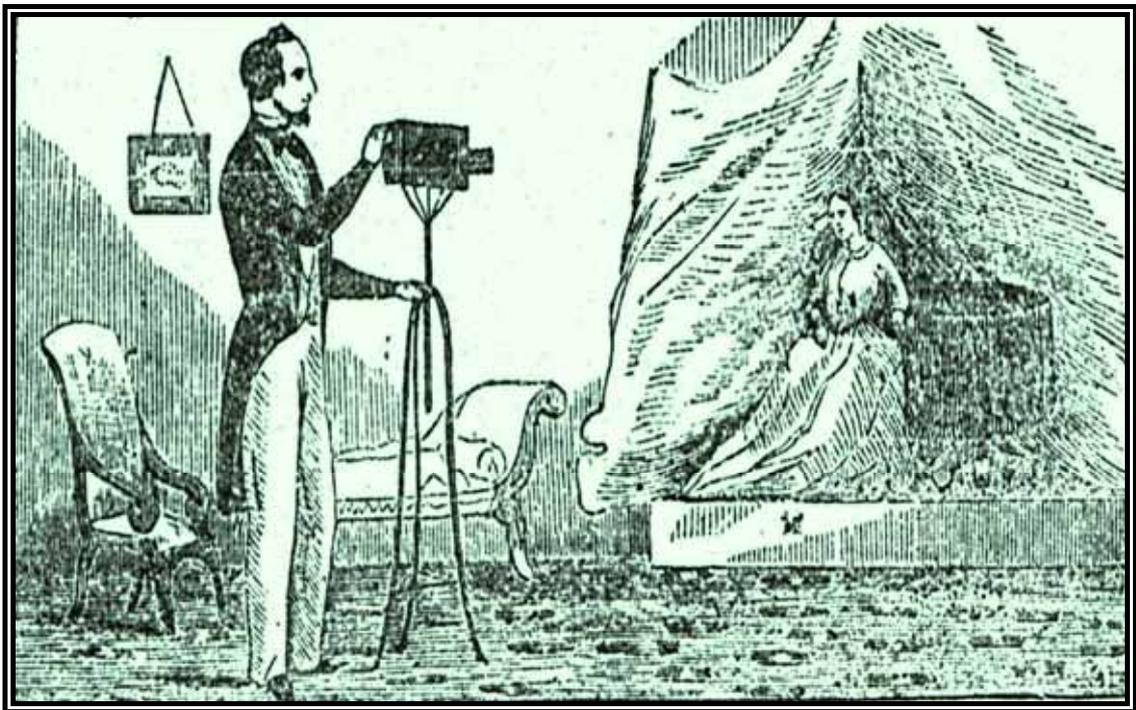
O assunto da segunda parte desta dissertação, **fotografia e cidade**, trata das fotografias que circularam em álbuns e relatórios oficiais dos administradores públicos, o qual se subdivide em dois capítulos. No primeiro, **Construção do texto visual de Belém: os instrumentos de propaganda do governo** insere-se a discussão sobre as transformações de uma cidade com problemas aparentemente específicos que nos remetem a reflexões comuns a todas as cidades. Nesse capítulo, analiso o processo de divulgação do conjunto de imagens fotográficas que circularam pelos relatórios municipais e álbuns da cidade de Belém, desde a técnica de produção ao modo de articulação da imagem com a linguagem escrita.

O último capítulo da segunda parte, **Cidade e representação: uma nova leitura das fotografias urbanas** concentra a discussão em torno dos confrontos e contrastes apresentados nas transformações processadas no espaço físico de Belém. Destaquei os tipos sociais revelados pelas lentes dos fotógrafos, o que comprova a assertiva implícita na problemática da discussão deste trabalho, apresentando tanto os representantes da elite, quanto das pessoas deixadas à margem dos benefícios trazidos pelo processo de modernização.

O conjunto de imagens fotográficas sobre a cidade de Belém revela um espaço em que todos podem circular, mas as formas de interagir nos lugares públicos permanecem fortemente marcadas por usos diferenciados dos espaços. O que pretendo nesta dissertação é compreender, a partir de imagens firmadas em fotografias, as expressões visuais da história desta cidade enquanto expressões das diferentes mentalidades dos diversos sujeitos sociais que a construíram.

PARTE I

FOTOGRAFIA E FOTÓGRAFOS



CAPÍTULO 1

OS PRIMEIROS MOMENTOS DA FOTOGRAFIA EM BELÉM

CAPÍTULO 1

OS PRIMEIROS MOMENTOS DA FOTOGRAFIA EM BELÉM

É quase impossível tentar imaginar o fascínio e a estranheza que a fotografia exerceu nos homens do século XIX. O choque perceptivo de olhar o mundo através de um aparelho provocou novas sensações, que de certa forma, fez o homem contemplar espantado as maravilhas desse novo universo das representações.¹⁵

Hoje, ao olhar uma fotografia, é possível reconstruir alguns aspectos do cotidiano de pessoas, de uma época ou de paisagens urbanas vivenciadas por elas, o que me permite refletir sobre o contexto em que uma minoria tinha condições de documentar determinados momentos de sua vida através da fotografia. Essas fotografias, geralmente, eram organizadas em álbuns, para que pudessem ser recordadas em qualquer ocasião. Quando se entra em contato com essa documentação, surgem as recordações do passado como se esse passado estivesse sendo vivido no presente momento, despertando lembranças e sentimentos de pessoas e espaços que fizeram parte daquele instante.

O trabalho dos fotógrafos, desde o início, destinou-se a registrar cenas instantâneas do mundo que se dissipava. As observações, de David Lowenthal¹⁶ sugerem que esses registros permitem crer na existência de um passado. Ainda que essas lembranças se alterem quando revistas, não se pode negar a sua importância para o indivíduo, para a comunidade e para o historiador, pois “o passado relembado é tanto individual quanto coletivo”¹⁷.

No entendimento de Lowenthal¹⁸, as fotografias, para alguns, significa a representação fidedigna, eliminando necessidades de recordações detalhadas. No entanto, para outros “elas representam apenas momentos congelados, estáticos, apartados da experiência vivida, transmitindo nenhum sentido de ligação diacrônica”. Para o historiador, ela pode ser

¹⁵ FERNANDES JR., Rubens; CORREA, P. do Lago. *O Século XIX na Fotografia Brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 2002, p. 18.

¹⁶ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, nov/1998, p. 68.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78

¹⁸ *Ibid.*, p. 177

utilizada como documento se as perguntas forem feitas adequadamente, assim, pode-se compreender um determinado grupo social num tempo/espaço analisado pelo historiador¹⁹.

A fotografia, nessa perspectiva, tornou as imagens precisas e onipresentes. O que permite afirmar, de acordo com Lowenthal²⁰ que as “fotos de família servem tanto como estímulo à memória quanto como auxílio para sua confirmação, tornando nossas recordações mais fiéis ao passado real”. Apesar de alguns fotógrafos terem atitudes que registram visualmente um presente, que logo se tornará um passado, não cabe aqui acreditar ou questionar se a sua produção é fidedigna ao momento congelado, mas pensar o porquê de tal registro, ao mesmo tempo, verificar os elementos que são exibidos nas fotografias e, se possível, rastrear como elas foram organizadas, guardadas ou divulgadas, para se ter a compreensão do comportamento de parte de grupos sociais do período.

1.1 PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

A atividade fotográfica introduzida no Pará, durante os anos de 1840 e 1850 caracterizou-se pela presença de profissionais que, em sua maioria, eram de origem estrangeira. Neste momento, o gênero retrato era o mais freqüente do trabalho fotográfico, devido às suas possibilidades de comercialização. Uma clientela receptiva encontrou no retrato um meio mais acessível de perpetuação da imagem do indivíduo, o que não encontrara na pintura, devido o alto custo para ser adquirida.

Na segunda metade do século XIX, o processo fotográfico era um tanto complicado, pois ir ao fotógrafo significava estar atento a todos os preparativos, podendo ser comparado ao momento de um paciente se preparando para uma operação cirúrgica. “Trajes especiais e penteados sofisticados eram debatidos em família”²¹.

Percebe-se que na maioria dos retratos desse período o que predominava era a posição frontal ereta. O olhar, geralmente, está dirigido para a objetiva. Não existem closes ou mudanças de plano (de cima para baixo/de baixo para cima), o que prevaleceu, de forma unânime, foi o plano médio (os retratos aparecem de corpo inteiro ou meio corpo) destacando

¹⁹ Sobre o uso da fotografia enquanto documento ver, entre outros: BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, _____. *Realidade e Ficções na trama fotográfica*.

²⁰ LOWENTHAL, op. cit., p. 178.

²¹ BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 20.

o centro da imagem. Para compor o cenário, o fotógrafo utilizava móveis, objetos decorativos para obter uma cena harmoniosa.

Analisar o indivíduo no espaço que não seja o do seu cotidiano não é o recorte temático desta dissertação. No entanto, houve a necessidade de fazer uma breve análise sobre aquele momento em que se pode verificar que o ato de fotografar e ser fotografado representa a construção de uma imagem da qual se quer que o outro veja.

Sendo assim, os fotógrafos interferiam na postura de seus clientes no momento de posar para ser retratado, criando as cenas fotografadas, ficando a impressão da falta de naturalidade por conta da própria técnica que não permitia movimentos no momento do *click*. Segundo Walter Benjamin²², o processo da reprodução fotográfica permitia que o cliente vivenciasse “o momento não fora dele, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, entrando assim, em marcante contraste com o que apareceria num instantâneo”.

No ato de ser fotografado, o cliente tinha todo o cuidado em selecionar as melhores roupas, assim como a postura diante da máquina deveria ser distinta e socialmente aprovada. É provável que os fotógrafos tivessem um repertório de poses e o repetisse entre seus clientes. Pessoas simples, que adentravam em seus estúdios sem saber muito bem como se comportar, poderiam aceitar suas sugestões.

No entanto, é difícil acreditar que todas as pessoas assumissem um papel totalmente passivo em frente da câmara. O fotógrafo ao sugerir um tipo de modelo é possível que elas interagissem com ele, opinando para a construção de suas imagens. Devemos levar em conta a possibilidade da existência de modismo, com posturas e expressões vistas e admiradas em outras fotografias, as quais serviriam de base para as que deveriam ser feitas.

No final do século XIX, o apoio de cabeça e de braço que existiam logo no início da produção de retratos não foram mais utilizados, mas ainda se posava por um longo período de tempo, num cenário que pertencia apenas ao universo dos fotógrafos retratistas. Além disso, não se deve deixar de pensar nas próprias limitações do estúdio e da técnica utilizada na produção fotográfica. Por outro lado, o cliente tinha a escolha de levar ou não sua mercadoria, conforme os anúncios, “o cliente sairia satisfeito”, legitimando uma escolha, realizada num conjunto de escolhas possíveis de acordo com sua época.

A popularização do retrato, no início da segunda metade do século XIX, se intensificou com a invenção de André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889) em Paris. A sua

²² BENJAMIN, Walter. A Pequena História da Fotografia. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p. 223-224.

invenção se caracterizou pela construção de uma câmara com diversas objetivas, multiplicando assim as possibilidades de uso de uma mesma chapa.

Em 1854, ele registra esse novo formato (6 X 9 cm), a *carte de visite*, que com seu preço modesto permite a outras pessoas de diferentes níveis sociais usufruir de uma imagem desejada. A febre da *carte de visite* foi devastadora, enriquecendo Disderi, que teve seu apogeu no final da década de 1850, mais preocupado com o faturamento do que se perder em pesquisas estéticas. Segundo Vasquez ao:

Massificar a produção, Disderi aniquilou a arte do retrato, arruinando os concorrentes, isto porque a pose passou a ser padronizada e a imagem recebia um tratamento fácil e superficial, com o uso constante do mesmo tipo de fundos artificiais e de adereços, tais como cortinas, colunas, e a mesinha, sobre a qual tronava um livro luxuosamente encadernado. Porém se a fotografia perdeu em qualidade artística, ganhou na penetração popular, numa revolução massificadora que só encontra similar em sua história na criação da Kodak por George Eastman, que com suas câmaras populares baratas e o slogan “aperta o botão e nós faremos o resto” colocou realmente a fotografia – nesse caso a produção de imagens – ao alcance de todos, obedecendo ao seu caráter de arte essencialmente democrática. Industrializada, praticada em larga escala, a fotografia perdeu sua aura romântica de obra única, fruto da inspiração, mas conserva o que pode ser constatado nas fotografias aqui reproduzidas, todo o seu poder de sedução²³

Com a crescente popularização da técnica da reprodução fotográfica, a daguerreótipia foi sendo substituída gradualmente, havendo momentos em que coexistia com os meios bem mais baratos de fixação da imagem sobre o papel e que passa a atingir um universo social cada vez maior. Fazendo extensão para que outros personagens tivessem condições de serem fotografados, incluindo os pequenos comerciantes e profissionais liberais, lado a lado com figuras de grandes personalidades representantes do Império e posteriormente da República Velha, entre vários, como o compositor e maestro Carlos Gomes; o Marechal Deodoro da Fonseca; os comerciantes, os representantes do governo do Estado e os banqueiros.

Os fotógrafos desse período foram limitados por equipamentos pesados e filmes pouco sensíveis, que os obrigavam a expor à luz por mais tempo. A partir do desenvolvimento técnico da fotografia junto com o esforço constante para disseminar as atividades fotográficas, os aperfeiçoamentos e invenções de técnicas favoreceram a simplificação do processo de reprodução fotográfica, ampliando o mercado criado pelo daguerreótipo com o surgimento de *carte de visite*.

²³ VASQUEZ, Pedro. Olha o passarinho! Uma pequena história do retrato. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. *Retrato Brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNART, 1983, p. 30.

A *carte de visite* ou cartão de visita tinha o formato de fotografias que foi patenteado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido²⁴. O momento auge de propagação do *carte de visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil. A *carte de visite* começou a declinar a partir da década de 1870, quando começou a ser suplantado pelo *cabinet-size*²⁵, embora tenha sido empregada por alguns fotógrafos até o fim do século passado.

Em ambos os casos, o objetivo era de presentear pessoas queridas como prova de amor e amizade, portanto foi instalado o hábito de trocar retratos fotográficos a partir da produção de *carte de visite*. A coleção de *carte de visite* de Proust é considerada por Brassai²⁶ como um “verdadeiro tesouro fotográfico”, tornando-se uma referência para compor os personagens de suas obras literárias, assim como as fotografias de gênero de paisagens urbanas foram utilizadas na construção dos cenários. Certamente, para os escritores, uma simples foto pode despertar a construção de uma história ou vir em auxílio da memória, assim como permitir o devaneio da imaginação.

Assim, segundo Vasquez²⁷, o advento da *carte de visite* foi o elemento propiciador para o surgimento de outro modismo do século XIX: o álbum de fotografia. De acabamento esmerado, geralmente em couro com adornos de metal dourado ou prateado, os álbuns eram expostos em lugar de destaque nas salas de visita das famílias abastadas do período. Chegaram a existir inclusive modelos de álbuns contendo uma caixinha de música embutida, acionada quando se abria a capa do volume.

A partir dos anos de 1860, no Pará, os anúncios divulgavam, além dos serviços fotográficos, a venda de álbuns, tanto para colecionar as próprias fotografias de família quanto de outras pessoas por interesse particular. A comercialização dos álbuns, no que se percebeu, era oferecida pelas papelarias e principalmente por estúdios de fotografia.

Em 1863, na seção de anúncios do jornal *Diário do Gram Pará*, a palavra “álbuns” aparece como título seguindo do texto “Para retratos ricamente encadernados e do último gosto, a venda na livraria de *Levinho Antonii Ribeiro* na travessa do Pelourinho, n.

²⁴ A *carte de visite* era composto por uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm.

²⁵ O *cabinet-size* seguiu o mesmo processo, sendo que possuía dimensões maiores 10,6 x 18 cm.

²⁶ BRASSAI, op.cit., p. 44

²⁷ VASQUEZ, 1983, p.31

16AA”²⁸. Este anúncio, com destaque para a venda de álbum, passa uma impressão da importância de seu consumo na sociedade paraense, o que permite supor que o gasto com *carte de visite* já fazia parte do hábito das pessoas que poderiam adquirir tal produto.

A venda dos retratos no formato de *carte de visite* teve aceitação do público que servia, também, para satisfazer a curiosidade de conhecer os rostos de pessoas famosas. Além disso, influenciou as pessoas a enviar retratos para seus entes queridos ou simplesmente conhecidos. Segundo Boris Kossoy, isso se tornou uma “mania popular”, o que:

Em pouco tempo surgiu o problema de acondicionar adequadamente essas imagens. Foi o momento em que se introduziu no mercado a solução representada por álbuns “artisticamente” elaborados, em sua forma externa e interna. E assim atingiu-se o ciclo mais importante na história do retrato: a democratização da imagem do homem através da fotografia²⁹.

O avanço da técnica influenciou no barateamento dos custos dessa produção fotográfica, permitindo a popularidade do retrato. Assim, as pessoas iam ao ateliê fotográfico para adquirirem o status e a “eternidade” que a emulsão fotográfica fornecia, para que fossem registrados os momentos marcantes da vida delas, tais como: batizado, casamento e até a morte³⁰, de forma que possibilitasse construir uma história da família contada através das fotografias.

A partir desse momento, a fotografia partiu para um caminho sem volta, cujo processo de difusão fotográfica chegou a um patamar de popularidade em que todos ou quase todos têm acesso a uma imagem visual desejada. Apesar de todas as modificações técnicas e estéticas que sofreu nos últimos séculos, o retrato continua com seu caráter mágico, influenciando outras culturas a crer no seu caráter nocivo, por acreditarem que a produção de uma imagem visual retira uma parcela da alma da pessoa retratada; ou permitindo que suscite outros tipos de sentimentos, ao fixar uma imagem de amor ou ódio.

Por retrato se entende a representação de alguém que sabe que está sendo reproduzido “tal qual como é”. O sentimento que envolve o retratado pode estar imbuído de desejo de ter uma recordação daquela fase ou idade, não desprezando a hipótese de presenteá-la para pessoas queridas. Deve-se considerar que o desejo de ter uma imagem visual não está limitado apenas ao uso pessoal, mas em “exibi-la” aos outros. O momento da produção das

²⁸ Cf. Jornal *Diário do Gram Pará*, 5 nov. 1863, p.3

²⁹ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p.38.

³⁰ VASQUEZ, 1983, p.31.

fotografias do gênero retrato pode estar vinculado a um tipo de ritual, em que as pessoas se preparavam para essa ocasião de perpetuar sua imagem, mesmo que seja para eternizar determinados acontecimentos sociais, tais como, casamento, aniversário, batizado, nascimento.

Para Pedro Vasquez³¹, “o retrato é o mais popular dos temas fotográficos, no Brasil, ele passou a ser sinônimo de fotografia”, e a câmara era denominada como “máquina de tirar retratos”, dando a impressão de somente perpetuar o ser humano. No momento em que a técnica de perpetuar a figura humana foi implantada, o homem passou a ser o tema central da fotografia, a qual representou o maior consumo de imagem no mercado de produção de imagens. Sobrepondo-se a imagem de uma pessoa querida a uma paisagem, ou outro cenário que representassem cenas comemorativas ou cenas do cotidiano.

Além dos retratos de estúdios, os fotógrafos fizeram registros de paisagens, de expedições científicas e de inúmeras outras atividades, tais como, militares, engenharia, propaganda, que envolvia dificuldades muito maiores do que os gêneros de retratos de estúdio. Quanto mais longo o deslocamento, maior o esforço exigido do fotógrafo no transporte do volumoso equipamento característico da época, bem como da câmara escura improvisada pelo fotógrafo. Além disso, as técnicas utilizadas em condições precárias, como o preparo das chapas e a necessidade do longo tempo de exposição para fixar a imagem.

Essas limitações, que reduziam as possibilidades de fotografar cenas em movimento, foram parcialmente superadas pelo domínio de novas técnicas a partir de fins do século XIX. A utilização de novos processos conferiu maior agilidade ao fotógrafo. Por outro lado, o foto-amadorismo popularizou-se com a invenção da câmara portátil em 1888, pela Kodak, e de um sistema que o filme passou a ser revelado comercialmente.

Essas inovações técnicas são adventos da modernidade, necessárias para agilizar e popularizar as formas de registros da memória visual. Entre final do século XIX e início do século XX surgiram livros de manual de fotografia³² para dar apoio aos amadores. Tais manuais enfatizavam as inovações técnicas e as descobertas no campo científico, cujo conteúdo não se limitava apenas aos aspectos técnicos, deve-se também ressaltar a

³¹ Ibid., p.27.

³² Cf. RIBEIRO, Suzana Barreto. Manual de Photographia: caminhos da Técnica e da arte ou a profissionalização possível?. *Studium*, São Paulo, nº 15, verão 2004. Disponível no site: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/07.html>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

preocupação destinada à discussão teórica no campo da arte, a difusão dos valores e a consagração de padrões estéticos.

Como exemplo, a obra *Manual de Photographia*³³, edição brasileira, publicada pela editora *Laemmert & Cia.*, no Rio de Janeiro, em 1896, está dividida em três partes: a primeira trata da história da fotografia e relata os processos pioneiros mais conhecidos até o momento da invenção do colódio; a segunda expõe o novo processo gelatino-bromreto de prata, muito importante no processo de impressão das chapas positivas; a terceira e última parte relata uma preocupação sobre a fotografia artística, segundo o autor, “essa parte tem sido *despresada* em todos os *manuaes* de *photographia*, e nossos esforços tenderão a *prehencher* esta lacuna”³⁴.

Preciso considerar que neste momento, a partir da segunda metade do século XIX, com o avanço dos recursos técnicos europeus e nortes americanos e com o surgimento do *carte-de-visite*, os custos da produção diminuíram para o fotógrafo e baixaram os preços para o cliente. Paralelamente o modismo de se retratar e oferecer retratos se expandiu, democratizando o retrato do homem por meio da fotografia, fator que influenciou e estimulou a produção desses retratos. A partir de então, observa-se o crescimento do mercado da produção fotográfica e a circulação dos fotógrafos, a venda de produtos que tivessem relação com o mundo da fotografia, demonstrando assim a sua importância na formação cultural e a sua relevância econômica.

No artigo *O circuito Social da Fotografia*, Solange Lima afirma que o “mapeamento da produção fotográfica realizado por Gilberto Ferrez e Boris Kossoy demonstra que, desde a chegada do daguerreótipo no Rio de Janeiro em 1840, as principais cidades brasileiras foram sistematicamente registradas pelos fotógrafos estrangeiros”³⁵.

No caso de “vistas” fotográficas da cidade, ainda que elas não constituíssem o principal gênero da atividade dos fotógrafos até o século XIX³⁶, a sua produção era bastante significativa e gradativamente foram se destacando, ganhando maior vivacidade no mercado

³³ Esta obra rara está disponível no site: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/07.html>>

³⁴ *Manual de Photographia*, Rio de Janeiro: Editora Laemmert & Cia, 1896, p.VII. Disponível no site: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/07.html>>. Acesso em: 12 mar. 2006.

³⁵ LIMA, Solange Ferraz de. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de caso-II. In: FABRIS, Anateresa. (Org.). 2.ed.. *Fotografia* Uso e Funções do Século XIX. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 66.

³⁶ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985. p.34. Apud LIMA, 1998, p. 61.

urbano, “atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX com a febre dos cartões postais”³⁷.

O desejo do ser humano em expressar visualmente aquilo que os olhos apreendem, certamente fez parte de suas necessidades. Esse desejo de representar a realidade de forma mais próxima daquilo que existe efetivamente se tornou possível com a junção de várias áreas de conhecimento que foram aprimoradas em diversas partes do mundo e em diferentes épocas.

Com os avanços da Ciência e do conhecimento o ser humano percebeu que poderia perpetuar a sua imagem através da fotografia, que passou por um considerável desenvolvimento, permitindo que ela pudesse estar presente na mais diversa área do conhecimento humano. A partir daí, não se deixou de registrar o que fosse considerado importante a ser congelado para guardar a imagem desejada.

Após o aparecimento da fotografia, de acordo com Boris Kossoy³⁸, o mundo tornou-se “familiar”; o ser humano foi capaz de obter um conhecimento mais sucinto e amplo “de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica”. A fotografia, a partir da ampliação da indústria gráfica que permitiu a multiplicação de imagens visuais, marcou uma nova maneira de formular o conhecimento do mundo, só que agora de um mundo em detalhe, todo fragmentado no aspecto visual. O mundo passou a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação, a partir do início do século XX, e aos poucos, foi sendo substituído por sua imagem fotográfica, convertendo-se, desse modo, em um mundo “portátil e ilustrado”³⁹.

Por estar ao alcance de todos, a fotografia se tornou familiar. Por exemplo, nos séculos XVIII e XIX, os pintores e viajantes registravam pessoas e paisagens, mas só eles conseguiam fazer esses registros. Com a fotografia, qualquer indivíduo teria a potencialidade de dominar a técnica. Na perspectiva da vida social, em que se lutava contra a sociedade hierárquica, que era a monarquia, e se buscava a sociedade de igualdade, republicana, onde todos os indivíduos teriam as mesmas oportunidades, desde que aprendessem a fazer de acordo com o exigido.

³⁷ LIMA, 1998, p. 66

³⁸ KOSSOY, 2001, p. 26-27.

³⁹ *Ibid.*, p.27.

Nas palavras de Clovis Loureiro, a:

Fotografia é imagem. Mas não apenas. Ela é o tempo detido, é a memória. É a evidência da luz que incidiu sobre o objeto específico, num lugar específico, num momento específico. Se por um lado isso soa como limitação, por outro é o próprio mistério da fotografia. Aquilo que vemos numa fotografia aconteceu. Às vezes de uma maneira que não sabemos como ou por que — a fotografia *não explica*⁴⁰

A fotografia possui significados evidentes, visíveis e ocultos, no entanto, é “muda”, nós é que conseguimos fazer com que expresse alguns aspectos significantes para compreensão de um determinado momento do passado. Dessa maneira, ela é considerada como um importante documento visual com conteúdo revelador e emotivo, possuindo reflexos congelados da vida, que sobrevivem aos cenários, personagens e monumentos, revelando a construção social e os significados culturais do período de sua produção.

Como um “cenário em miniatura”, a fotografia não reúne em si todo o passado, as informações que possui são incompletas, tais como os documentos escritos e orais que se complementam na recriação dos fenômenos sociais. A fotografia, como outros documentos históricos, não são apenas representações, mas é uma interpretação do passado repleto de subjetividade, por isso, não pode ser desvinculada do contexto em que foi produzida, pois, se assim estudada, poderia perder seus múltiplos significados.

As imagens produzidas a partir de 1840⁴¹ têm revelado uma memória visual de inúmeras frações do mundo de diferentes períodos, apresentando cenários, personagens e eventos sociais e políticos, em suas várias modificações. Essas imagens são importantes documentos para a história e assim como para a história da fotografia. Como afirma Kossoy⁴², a fotografia é uma “segunda vida perene e imóvel preservando a imagem miniatura de seu referente: reflexos de existência/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográficos”.

Enquanto documento, para Peter Burke⁴³, as fotografias “são especialmente valiosas, como evidência da cultura material do passado, pois as imagens revelam ou implicam a respeito de idéias, atitudes e mentalidades em diferentes períodos”. Essas imagens são, principalmente, preciosas na “reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns, sua

⁴⁰ LOUREIRO, Clóvis. *A Linguagem fotográfica*. São Paulo, texto avulso, s.d. *Apud* FERNANDES JR; CORREA, *op. cit.*, p.18.

⁴¹ Considerando aqui, as imagens produzidas pelo processo mecânico.

⁴² KOSSOY, 2001, p.28.

⁴³ BURKE, Peter, *op. cit.* p. 99-125.

forma de habitação” e de vestir-se, além disso, é importante para visualizar as “paisagens” de cidades, pois desaparecidos os cenários, personagens e vestígios da cultura material, sobrevivem, quando possível, os documentos.

No entanto, deve-se ressaltar que, na época do surgimento da fotografia, a partir da década de 1840, muitos enganos foram cometidos, entre eles a famosa frase “a partir de hoje, a pintura está morta!”. Evidentemente, não foi isso que aconteceu, pois as artes visuais em geral e particularmente a pintura se favoreceu na medida em que se libertou da obrigatoriedade da representação exata do real. Portanto, as modificações influenciaram na “aventura da abstração e para a revolução dos conceitos dos meios de expressão visual, cujos valores permanecem vivos até hoje”⁴⁴.

No momento em que a fotografia começa a ter aceitação no mercado, durante a primeira metade do século XIX, relacionada à sua função, desde os seus primeiros tempos, dividia-se entre a categoria de arte ou de um negócio lucrativo.

Em *Pequena História da Fotografia*⁴⁵, Walter Benjamin, apresenta uma distinção fundamental entre fotografia e pintura, tomando, como exemplo, o retrato. Segundo Benjamin, nos retratos pintados, o indivíduo representado perde na expressão do estilo de uma época e de um pintor, enquanto nos retratos fotografados:

A pessoa retratada permanece presente, sabemos que de fato ela existiu e que esteve presente diante da câmara no instante preciso de sua vida que a imagem registra. Estas imagens mesmo quando arrancadas do contexto em que surgiram, tornando-se anônimas, continuam contendo a memória fantasmagórica do eu, aprisionando na fotografia⁴⁶.

Benjamin utilizou a teoria da linguagem na qual ele relacionou a fotografia como uma linguagem técnica, capaz de expressar a essência espiritual das coisas na sua materialidade lingüística. Assim, a história da fotografia é a história da linguagem: origem, queda e redenção. A origem se apresenta no momento inicial da fotografia em que havia um equilíbrio perfeito entre a técnica, os fotógrafos e a natureza focalizada, em que a linguagem fotográfica seria absolutamente transparente.

⁴⁴ MASCARO, Cristiano. *O Uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. 1985. 180f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985. p.19.

⁴⁵ BENJAMIM, Walter. *A Pequena História da Fotografia*. In:— *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política.*, 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 91.

⁴⁶ LAVELLE, Patrícia. *O Espelho Distorcido*. Imagens do Indivíduo no Brasil Oitocentista. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 24.

Nas primeiras fotografias, os rostos humanos não sofrem nenhuma interferência depois de fixar a imagem. Esse momento representa o apogeu da fotografia enquanto arte. O que marca a “queda” da linguagem fotográfica é a interferência dos profissionais, seja através do retoque, seja simplesmente pela atuação sistemática deles. “Porém mesmo nesse momento de decadência em que a linguagem fotográfica perde a sua transparência inicial, o rosto humano continua desempenhando um papel fundamental”⁴⁷.

Na concepção de Grenier⁴⁸, “a fotografia é efetivamente uma arte, mais que uma arte, desempenhando papel importante na formação artística de Proust que toma partido sem ambigüidade”. Dessa maneira, Brassai afirma que Proust colocou a fotografia na história da arte, a qual corteja o seu surgimento, com fervor, como uma invenção que permite uma nova visão do mundo, acreditando que, através da fotografia, novos olhares se abrem para o mundo e “mesmo guiados pelo cérebro e a personalidade de um operador, conservarão sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte: a objetividade face à realidade, a autenticidade do instante”⁴⁹.

A fotografia causou grande impacto no mundo das artes visuais no século XIX e provocou consideráveis mudanças na forma de representação iconográfica. Conforme Fernandes Jr.⁵⁰, o confronto entre diferentes sujeitos e o mundo favoreceu o surgimento de um resultado imagético, a fotografia que, além de estabelecer um elo visual entre diferentes culturas, proporcionou um extraordinário potencial estético, criou as condições de possibilidade para “propiciar encontros de diferentes homens em diferentes lugares e em diferentes tempos”. A grande discussão introduzida pelo nascimento da fotografia trouxe a capacidade de conceber um mundo concentrado num instante. Essa nova forma de compreensão vem repleta de ambigüidades.

A importância da fotografia não reside no fato de ela ser uma criação, mas o fato de ser um dos meios mais eficazes de agrupar uma idéia e influenciar no comportamento. Para tanto, os profissionais que atuaram na composição das imagens fotográficas durante a segunda metade do século XIX, estão vinculados às transformações técnicas e aos projetos implementados ou determinados pelos interesses vigentes na época. Nessa perspectiva, as imagens urbanas da cidade de Belém, nesse contexto, reveladas por fotógrafos, parecem

⁴⁷ Ibid., p. 28.

⁴⁸ GRENIER, Roger. Prefácio. In: BRASSAÏ, 2005, p. 9

⁴⁹ BRASSAÏ, op. cit., p. 49.

⁵⁰ FERNANDES JR; CORREA, op. cit., p. 17.

ilustrar as mudanças que foram gradativamente se instalando na região amazônica, influenciando no modo de pensar e agir da população.

O conjunto dessas imagens, reunidas em álbuns da cidade e relatórios municipais, mostra a nova paisagem urbana dos espaços modernizados em detalhes e que permite ser analisado como testemunho objetivo das modificações físicas ocorridas durante o período. Na tentativa de reconstituir as condições de produção desse conjunto de imagens, vamos juntos rever a cidade, revisitando os espaços e conhecendo os fotógrafos que deixaram suas marcas nas cidades amazônicas, em especial, na cidade de Belém.

1.2 A CIDADE DE BELÉM COMO PALCO DA FOTOGRAFIA

Em agosto de 1839, com a divulgação da máquina daguerreótípa⁵¹, que produzia imagens instantâneas através da luz solar, instaurou uma nova percepção, influenciando decisivamente sobre o conhecimento do mundo. Anunciava-se o surgimento de um novo tipo de imagem fotográfica que iria ampliar consideravelmente o campo da representação visual. Esse acontecimento teve repercussão em diversas partes do mundo, servindo de incentivo para várias pessoas se aventurarem por distantes lugares em busca do “diferente”, com intuito de apresentar novidades ao público europeu. A grande inovação é que as imagens representavam um reflexo da realidade, pois eram registradas instantaneamente reproduzindo os detalhes sutis. Essa fidelidade no registro da realidade causou grande entusiasmo na época e garantiu o sucesso do processo até o início dos anos 1850.

O registro instantâneo, oficializado na França, foi disseminado pelo mundo. O que significa dizer que a invenção da fotografia não surgiu do trabalho e do esforço apenas de Daguerre e Niepci, mas daqueles que patentearam a fotografia na França. Dessa maneira, em janeiro de 1840, o novo sistema daguerreótípo chegou através de Louis Compté⁵² no Brasil. A partir de 1846, existem notícias de que a região amazônica foi percorrida por vários

⁵¹ Impressão de imagens produzida sobre uma placa de cobre revestida de camada de prata, bem polida, e depois sensibilizada com vapor de iodo e bromo para ser exposta à luz. Essa imagem é um positivo direto e aparece invertida em relação ao objeto fotografado. A superfície reluzente da placa mostra, dependendo da incidência da luz, ora uma imagem positiva ora negativa.

⁵² Sobre a história da fotografia no Brasil, há uma vasta discussão dos autores: KOSSOY, Boris; VASQUEZ, Pedro Karp; FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J.; BORGES, Maria Eliza Linhares.

profissionais que realizaram tomadas de pessoas e do cotidiano das cidades amazônicas, ao mesmo tempo em que estimulava o aparecimento de casas fotográficas em Belém.

O primeiro a abrir um estabelecimento fotográfico foi, provavelmente, o norte-americano Charles DeForest Fredricks em 1846. Antes de vir para Belém, em 1843, com apenas vinte e três anos de idade, comprou uma máquina daguerreótípa em Nova York e aprendeu a usá-la com um dos pioneiros daguerreotipistas dos Estados Unidos, Jeremiah Gurney⁵³ viajou para a Venezuela a fim de visitar seu irmão Ciudad Bolívar.

Voltando da Venezuela para o Brasil percorreu os rios Orenoco e Amazonas, em pequenas embarcações que, nas palavras de Newhall, passou por momentos de grandes aventuras, “pois, os guias indígenas fugiram com as canoas e provisões em plena selva, sobreviveu milagrosamente, foi resgatado e retornou a Nova York”⁵⁴. No entanto, esse episódio em sua vida não o impediu de retomar seus planos de vir para o Brasil.

A data da chegada de Fredricks no Brasil não é precisa, entretanto, os anúncios publicados no jornal *Treze de Maio* indicam que, em 1846, o seu estabelecimento fotográfico já estava instalado em Belém, no Largo da Misericórdia. De acordo com Leal⁵⁵, Fredricks permaneceu na cidade por apenas alguns meses, onde exerceu também a atividades de ourives. A sua excursão pela Amazônia caracteriza bem o espírito aventureiro desses primeiros profissionais que por aqui transitavam em busca de um ambiente favorável para o desenvolvimento de suas atividades fotográficas.

Nessa época a fotografia foi apresentada como uma mercadoria de luxo, na medida em que seus recursos cênicos permitiram a representação de um modo de vida burguês, empreendido pelas novas elites urbanas, que se apegavam mais à aparência de civilização do que a uma transformação de valores.

No início da segunda metade do século XIX, a Província do Pará iniciou um processo de mudanças, não somente na economia através dos crescentes volumes de borracha exportada, mas também, com os melhoramentos materiais que se fizeram presentes. Os primeiros bancos foram fundados na capital. Além disso, na cidade de Belém, tiveram início

⁵³ NEWHALL Beaumont, *The daguerreotype in América*, 3 ed. New York: Dover, 1975. Apud KOSSOY, B *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 147.

⁵⁴ KOSSOY, 2002, p.147

⁵⁵ LEAL, Cláudio de La Rocque. *Retrato paraense*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1998, p.15.

as reformas urbanas, com a pavimentação das ruas e o aumento de construções de prédios, que culminou com a construção do teatro e dos palacetes.

As reformas realizadas pelo intendente Antonio Lemos, na fase inicial da República, representaram o período auge da economia da borracha, período de esplendor em que as melhorias urbanas foram fotografadas, visualizadas e divulgadas pelos administradores públicos em belos álbuns, relatórios, revistas e jornais⁵⁶.

Nesse contexto, várias pessoas vieram para região se aventurar na “selva”. É bem verdade que há outros motivos, como no caso dos interesses de pesquisadores sobre a fauna e flora amazônica, que até hoje ainda representam palco atrativo para vários tipos de pesquisadores.

A cidade de Belém foi escolhida como espaço privilegiado de análise deste trabalho, porque a sua paisagem majestosa representou um atrativo para a fotografia, de onde os fotógrafos irradiavam imagens para os grandes centros civilizados. A economia da borracha, a partir de 1850, inaugurou uma nova fase de melhorias da infra-estrutura urbana, dos espaços culturais e de lazer.

Nesse momento, pretendo revisitar a cidade, através de depoimentos dos viajantes Daniel Kidder e Henry Bates, alguns anos antes do aparecimento dos primeiros daguerreotipistas. Pela descrição do pastor Daniel Kidder⁵⁷, em sua obra *Reminiscência de viagens nas Províncias do Norte do Brasil*, as principais ruas de Belém eram estreitas e sem pavimento. As “casas de grande porte” ficavam praticamente isoladas, ocupando somente aquelas ruas, pois as demais estavam “repletas de casinholas insignificantes e feias”. A cidade de Belém ainda tinha os vestígios do movimento cabano, que começou na capital em 1835 repercutindo no interior até 1840⁵⁸.

⁵⁶ A análise sobre a produção visual da cidade divulgada nos periódicos citados será feita na segunda parte dessa dissertação.

⁵⁷ KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscência de viagens nas Províncias do Norte do Brasil*. Belo Horizonte; São paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p. 183. Apud BATISTA, Luciana Marinho. *Muito Além dos Seringais: Elites e Hierarquias no Grão-Pará*, c.1850 – c.1870. Dissertação de Mestrado, 2004, UFRJ, Rio de Janeiro 283p. p.51

⁵⁸ Sobre a Cabanagem ver: RICCI, Magda. História amotinada: memórias da Cabanagem. *Cadernos do CFCH* Revista do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA, Belém, v. 12, n. 1/2, p. 13-28, jan./dez. 1993; RICCI, Magda. Do sentido aos significados da Cabanagem: percursos historiográficos. *Anais do Arquivo Público de Belém*, Belém, v.3, n.2, p.241 - 274, 2001. SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará*. Belém: CEJUP, 1992

O viajante Henry Bates⁵⁹ descreveu como estava a cidade e as mudanças que foram sendo introduzidas com a intensificação do comércio da borracha. De acordo com Bates⁶⁰, em sua primeira visita a Belém, em 1848, a cidade tinha uma aparência de “arraial com ruas cheias de mato e casas desmanteladas”. Essa aparência foi se modificando com o embelezamento da cidade, a partir da década de 1850. Nos registros de viagem de Bates, em sua segunda viagem para a Província do Pará em 1859, as vias urbanas haviam sido pavimentadas, os prédios edificadas foram substituindo “as casas desmanteladas”, novas vias urbanas e prédios haviam sido construídos. O espaço físico da cidade se expandia cada vez mais. Os relatos dos viajantes que passaram por Belém, durante a década de 1850, sugerem uma idéia do revigoramento da economia provincial.

A renda da Província do Pará, a partir dos últimos anos da década de 1840, demonstra um maior dinamismo do comércio local. A economia caracterizou-se pelo processo de reestruturação até os anos de 1844. Mesmo considerando esse sintoma uma consequência do movimento cabano, depois dos anos de 1844, o crescimento econômico foi se destacando principalmente a partir da década de 1850. Esse contexto marca o início das primeiras atividades dos daguerreotipista no Pará, em especial em sua capital.

Voltando ao momento em que Fredricks instalou o seu estabelecimento fotográfico em 1846, percebe-se que a cidade estava se restabelecendo economicamente, devido ao movimento da Cabanagem (1835-1840) com a agricultura como a principal atividade econômica, o que requeria tempo para aumentar a exportação. Portanto, isso poderia, numa primeira vista, passar a imagem de um mercado desfavorável para o consumo de retrato pelo sistema daguerreótipo, considerando que, no início, o preço era bastante elevado. Em função disso, posso supor que os primeiros daguerreotipistas não conseguiram ser bem sucedidos.

Por outro lado, há outras explicações, pois, o espírito aventureiro dos fotógrafos, não permitiu que eles permanecessem em um lugar por muito tempo. Isso pode ser aplicado a

⁵⁹ Ver sobre viajante naturalista Henry Bates: FERREIRA, Rubens da Silva. Henry Walter Bates: um viajante naturalista na Amazônia e o processo de transferência da informação. *Ci. Inf.* [online]. May/Aug. 2004, vol.33, no.2 [cited 17 June 2006], p.65-75 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652004000200006> Acesso em 17 jun. 2006.; BATISTA, Luciana Marinho. Muito Além dos Seringais: Elites e Hierarquias no Grão-Pará, c.1850 – c.1870. Dissertação de Mestrado, 2004, UFRJ, Rio de Janeiro 283p.

⁶⁰ BATES, Henry. *Um naturalista no Rio de Janeiro*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 295-96. *Apud*: BATISTA, op cit., p.50. Para fazer a análise dos viajantes, a autora informou que se baseou no trabalho de OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (org.). *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero; UFRJ, 1987, p. 84-148.

Fredricks que pretendia se aventurar para depois se estabelecer com toda experiência que havia adquirido por onde passou. Talvez, somente tivesse um espírito de viajante que se interessavam pela região amazônica em busca de novidades para suas pesquisas, no caso dele, para suas experiências e exibí-las para o mundo. É possível perceber, pela sua experiência na busca do melhor cenário fotográfico que, para ele, fotografar possivelmente significava congelar uma memória pessoal, de um tempo real em uma imagem. Era a sua visão sendo transferida para um objeto que fosse compartilhado por outras pessoas.

O percurso de viagem realizado por Charles Fredricks, de acordo com Kossoy⁶¹, provavelmente, foi para São Luis, “onde teria permanecido pouco tempo”. Em 1847, o anúncio sobre a sua breve permanência na cidade do Recife informava também a sua ida para a Corte. Há notícias sobre a sua estada em Salvador por volta de 1848. Para Kossoy, “é de chamar atenção a facilidade que tinha Fredricks naquela época de estabelecer-se num local, atuar por algum tempo e logo transferir-se para outro, distante, reiniciando tudo sempre com muita rapidez”. Este profissional atuou por volta de nove anos transitando de um lugar para outro.

No final dos anos de 1850, Fredricks se tornou o proprietário de um dos mais renomados estabelecimentos fotográficos dos Estados Unidos, *Fredricks Photographic Temple of Art*. A trajetória realizada por ele demarca o perfil de profissionais de fotografia, os quais eram itinerantes que iam em busca de aventura, novidades ou mesmo mercado para propagar seus produtos.

É verdade que devemos considerar outros tipos de profissionais, como no caso daqueles que não seriam itinerantes, mas almejavam uma estabilidade financeira com a atividade fotográfica. Nesse caso, posso citar outros profissionais do final da década de 1840 e os primeiros anos de 1850 que se fixaram em Belém por um período de tempo maior, entre esses profissionais foram identificados José O’ de Almeida, Antonio O’ de Almeida e Guilherme & Almeida.

Em 1846, a condição financeira da população era ainda incipiente para o consumo de um produto de luxo, no caso do daguerreótipo. Ainda no fim da década de 1840, outros profissionais divulgam seus produtos provenientes da invenção de Louis-Jacques Mande Daguerre, como no caso de *José O’ de Almeida*, em um anúncio do mês de junho de 1849,

⁶¹ KOSOY, 2002, p. 147 – 148.

sob o título *Retratos pela maquina daguerreotypo*⁶², divulga “seus serviços no gênero de retratos pela daguerreotypo”.

A partir dos anos de 1850, a Província do Pará se tornou um pólo para a instalação dos serviços fotográficos e de qualquer produto que estava relacionado à produção de retratos. Esses serviços se instalaram gradualmente na cidade de Belém. Ao longo da pesquisa, outros nomes de profissionais foram sendo identificados nesse ramo, os quais se fixaram por um tempo maior na capital da Província.

O que caracteriza o início da instalação desse tipo de atividades até o ano de 1860 é que ela, por si só, não garantia a sobrevivência desses profissionais. Os primeiros daguerreotipistas anunciavam, junto com as atividades fotográficas, outros ofícios⁶³. O outro ofício era considerado, no caso de alguns fotógrafos, a principal opção para se manter financeiramente. Neste caso, além de Fredricks, que era ourives, Antonio O’ D’ Almeida⁶⁴, fabricante de Chapéu e comerciante de produtos provenientes da França, conforme transcrito o anuncio abaixo:

Antonio do O’ d’ Almeida, fabricante de chapeos, faz publico que recebeu ultimamente vindo da França um grande surtimento pertencente a chapelaria, por isso que aviza aos seus freguezes e amigos, que tem em sua loja na rua da Cadeia lindos chapeos de massa, seda muito fina e forma da ultima moda de Paris, por preço muito commodo, o mesmo recebe encomenda para homens, crianças e avia por atacado.

O mesmo tira excellentes retratos a daguerreotypo, em fumo e colloridos, com perfeição tanto em caixinhas, como em medalhas e alfenentes de peito para senhoras. Retrato também de pessoas fallecidas, tudo por preço muito commodo na Rua do espírito santo pegado a bem conhecida Botica do Snr. Joaquim Augusto Ricardino⁶⁵

Um detalhe interessante é que, neste anúncio, Antonio O’ D’ Almeida no primeiro parágrafo se referia, como proprietário da *Fábrica Nacional*, à atividade de comerciante; no segundo é que informava que “o mesmo tira excellentes retratos a daguerreotypo”, sendo que o local onde se tira retratos estava situado em outro endereço, na Rua do Espírito Santo. No entanto, no ano anterior, ele já tinha feito um anúncio no mesmo jornal, em que apenas

⁶² Cf. *O Planeta*, 20 jun 1849, p. 4. Este mesmo anúncio foi divulgado também no jornal *13 de Maio* nos dias 23 de junho de 1849 e 9 de fevereiro de 1850; e no *O Publicador Paraense* do dia 12 de fevereiro de 1850.

⁶³ Vários profissionais, que atuaram no ramo de fotografia exerciam outras atividades, entre elas, ourives, como fora do primeiro daguerreotipista no Pará; relojoeiros, sendo que além de consertar relógios e caixas de música, eles também galvanizavam relógios; comerciantes; professores de florete e espada,

⁶⁴ Antonio O’ de Almeida, no ano de 1863, parece ter abandonado o seu o estabelecimento de fotografia, pois só apareceu seu nome como proprietário da *Fábrica Nacional*. Cf. *Diário do Gram-Pará*, 12 set 1863, p. 4.

⁶⁵ Cf. *O Publicador Paraense* 28 set 1852, n 178 p. 4.

informava seus serviços de retratista, sem colocar o endereço, talvez desnecessário por ser uma pessoa conhecida na cidade.

No decorrer da segunda metade do século XIX, o aumento das rendas públicas devido ao crescimento vertiginoso da economia gomífera no Grão Pará favoreceu a aceleração das atividades comerciais e do processo de urbanização, começam a aparecer elementos que permitem visualizar algumas mudanças no conjunto da cidade de Belém.

No entanto, o objetivo deste trabalho não é fazer uma análise exaustiva sobre as formas existentes de produção na Província, mas apontar caminhos para que se possa compreender o cenário da cidade durante os momentos iniciais das atividades fotográficas em Belém. Sendo assim, apesar de as atividades econômicas favorecerem o mercado de consumo dos produtos fotográficos, ainda se verificou um fluxo pequeno de fotógrafos na região.

Os aventureiros que deixaram suas marcas na região amazônica, na década de 1840, primeiramente o fizeram na cidade de Belém, enquanto que, na cidade de Manaus, os primeiros fotógrafos se manifestaram a partir da década de 1860⁶⁶.

No entanto, no final da década de 1860, os estúdios fotográficos serviram de palco e cenário para uma complexa representação do modo de vida e da personalidade dos atores que aí se movimentaram. Roupas, gestos e adereços funcionam como signos de um novo estilo de vida urbano e moderno, do qual participa o próprio ato de se retratar.

Os anúncios de ateliês, que circulavam nos jornais de Belém nesse período são, em sua maioria, repletos de informações aos leitores, tanto com relação ao produto e à técnica quanto ao conforto do cliente. Geralmente, se tinha como padrão referências da Europa. Na análise desses documentos, é possível perceber que a atividade fotográfica estava se profissionalizando. Antes, como já foi referido, o ofício de fotógrafo aparecia junto com outros ofícios, quer dizer, fotografar era uma atividade paralela à outra.

A propaganda nesse período mostra uma mudança social na cidade, a prática profissional dos fotógrafos. Eles passam a ter a fotografia como atividade exclusiva. O que representa a aceitação dessa mercadoria no espaço urbano. As pessoas já estavam envolvidas e tinham o desejo da reprodução de imagens ao seu gosto.

As mudanças na forma de conceber a fotografia estão relacionadas, entre outros motivos, à técnica que fora sendo aplicada à produção de retratos ou paisagens, permitindo o

⁶⁶ Entre eles foram identificados A. Frisch (1865), J. A. Heren (1868), W. Hunnewell (1865/1866), G. Potter (1868), A. Savot (1868) e E. J. de Sousa (1864, 1866 a 1867). Sobre esses fotógrafos ver: Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IMS, 2002.

aumento de consumo e causando o barateamento de produtos fotográficos. As pessoas poderiam ter, por um preço menor, a imagem desejada.

Nesse momento, os estúdios preparavam verdadeiros cartões de visitas, pois a imagem tem um destino público, visto que é oferecida a outras pessoas, estabelecendo uma relação de proximidade ou não. Nesse sentido, são lembrados os cartões de visitas⁶⁷ produzidos pelos fotógrafos interessados em retratar os personagens mais pitorescos da cultura brasileira.

Para que se possa ter a dimensão das mudanças técnicas ao longo do processo fotográfico, neste momento, pretendo fazer um relato sobre tais mudanças, destacando brevemente o mundo da técnica da fotografia, para se ter uma dimensão das mudanças com a reprodução das imagens.

Os primeiros daguerreótipos nos Estados Unidos datam de 1839, e no Brasil, a partir da visita do francês Louis Compte⁶⁸ no final de 1839. As primeiras demonstrações da daguerreótipia tiveram início na capital do Império no mês de janeiro de 1840, na qual Compte teria feito três vistas da cidade, focalizando o *Paço Imperial*, o *Chafariz de Mestre Valentim* e o *Mercado da Praia do Peixe*. Essas demonstrações do aparelho foram assistidas pelo imperador. No mês de fevereiro, o abade prosseguiu a viagem para divulgar a invenção da daguerreótipia. Mesmo antes de receber a visita de Compte no Brasil, as notícias sobre esse sistema já haviam sido divulgadas nos jornais. De acordo com Reis⁶⁹, o Brasil foi o primeiro país da América Latina a receber informações sobre o daguerreótipo, cuja notícia foi publicada no *Jornal do Comércio* em 1º de maio de 1839, no Rio de Janeiro.

⁶⁷ Sobre *carte de visite* foi anteriormente analisado no item 1.1 A produção e reprodução de imagens fotográficas

⁶⁸ Sobre o abade Louis Compte, Cf. KOSSOY, Boris, 2002, p. 110-112; VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p.12-13.

⁶⁹ REIS, Etelvina Tereza Borges Vaz dos. *La Fotografia documental contemporânea en Brasil*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Tese de Doutorado, 2003. p. 11. Disponível no site: <http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0314103-093436/>, Acesso em 10 out. 2005.



Figura 13 Paço da Cidade. Rio de Janeiro, 17 jan. 1840. (7 x 9 cm)
Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança

A utilização do sistema daguerreótipo na Europa, foi praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Com relação à França, esse sistema continuou sendo muito popular até a década de 1890. Enquanto que no Brasil, em especial na cidade de Belém, o uso desse sistema foi noticiado até o início da década de 1870, conforme os anúncios de serviços oferecidos à população.

No momento em que se propagou a fotografia na América Latina, para Reis⁷⁰, os fotógrafos europeus e norte-americanos foram atraídos para a descoberta e experimentação do novo invento em “terras estrangeiras e exóticas”, continua a autora, “as primeiras fotografias importantes dos países latino-americanos surgiram por necessidade dos fotógrafos de viajar e descobrir novos horizontes”. Os principais interesses dos viajantes estrangeiros foram registrar as paisagens naturais e urbanas.

A fotografia no Brasil teve seu reconhecimento imediato a sua descoberta, e a sua implantação se apresentou de um modo constante e intenso, mas com menos veemência em relação às cidades que foram palco das invenções técnicas da fotografia.

As limitações para garantir uma estrutura suficiente, que possibilitasse o contínuo avanço da fotografia no Brasil nos modelos dos centros europeus, apontadas por Reis⁷¹, foram devido à grande extensão territorial do Brasil, à distância dos países europeus, além de a

⁷⁰ REIS, op. cit., 10

⁷¹ REIS, op. cit., p. 11.

questão do mercado consumidor ser limitado pela manutenção da mão-de-obra escrava. Em relação aos últimos anos do império, temos a perda do “principal impulsor e mecenas” da fotografia, D. Pedro II⁷², com a Proclamação da República em 1889.

O daguerreótipo não é uma simples fotografia, é uma peça única que não há possibilidade de reprodução, e apresenta uma imagem bastante nítida. Essa imagem vinha protegida por um *pass-partout* de metal dourado trabalhado delicadamente, sob uma lâmina de vidro, tendo na parte oposta “aquela imagem forrada em veludo trabalhado”⁷³. A imagem exibe o interior de um estojo utilizado para a proteção dos primeiros sistemas de imagens em positivo: daguerreotipia, ambrotipia e ferrotipia (figura 3).

Segundo Vasquez⁷⁴, “os daguerreótipos aparecem para a burguesia emergente como mais uma possibilidade de se igualar à nobreza, tradicionalmente retratada por pintores”. Em outras palavras, para quem não representava a nobreza seria uma possibilidade de ter acesso à produção de imagem, como uma espécie de relíquia para ser guardada ou exibida com orgulho.



Figura 14 Retrato de homem não identificado c. 1855
Coleção Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

⁷² O fato de D. Pedro II ser o primeiro monarca a se dedicar a fotografia oficialmente, é ressaltado como um dos aspectos significativos pelos historiadores da fotografia brasileira.

⁷³ VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p. 27

⁷⁴ VASQUEZ, 1983. p. 27

Essa mudança da técnica é compreendida como expressão da modernidade em busca de novas formas de agilidade para a produção de uma memória. Portanto, verifica-se que essas evoluções nas técnicas fotográficas foram bastante marcantes nesse período. Outro sistema anunciado era o **ambrótipo**, criado pelo inglês Fredricks Scott Archer em 1851. Esse sistema consistia num processo de colódio úmido, em que a placa devia ser exposta com a emulsão ainda úmida. No fim da década de 1850, há anúncios informando que se “tiram retratos” pelo sistema ambrótipo. O primeiro profissional a utilizar esse novo sistema em Belém foi Pedro Vilhote que apareceu no final do ano de 1859 e início de 1860.

O ambrótipo foi um dos processos que competia com o daguerreótipo por ser de baixo custo, posteriormente foi sucedido pelo **ferrótipo**, processo no qual a base da imagem era uma fina folha de ferro. As chapas de ferrótipos, mais finas do que as do daguerreótipos, passaram a ser coladas sobre base de papel, o que facilitou o seu manuseio, permitindo que fossem também utilizadas em jóias, botons, caixinhas, medalhas e cartão.

O sistema do ferrótipo na França, para alguns críticos da fotografia em Paris, não manteve a qualidade da imagem. Conforme Ribeiro⁷⁵, este sistema, alvo de severas críticas do jornalista La Gavine, que, através de uma crônica semanal, publicada no jornal *La Lumière* em 1858, travou um embate violento com os fotógrafos ambulantes que praticavam a ferrotipia, um dos motivos ressaltado pelo jornalista estava relacionado à baixa qualidade da resolução da imagem. Esse sistema, segundo a crônica, deformava a figura do cliente pela falta de nitidez, em que a pessoa retratada ficava irreconhecível. No Brasil, particularmente em Belém, não se verificou qualquer demonstração de insatisfação nos jornais locais de clientes ou de críticos da fotografia com relação a essa técnica utilizada nos estúdios conforme era anunciada.

O que pude perceber é que alguns anúncios dos jornais transmitiam uma satisfação em prover o uso do novo sistema ferrótipo⁷⁶ em seus ateliês, conforme visto em 1867⁷⁷, no qual os proprietários, Guilherme Potter e Campbel adquiriam “uma superior

⁷⁵ RIBEIRO, Solon. *Lambe-Lambe*. Pequena História da Fotografia Popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997. p.13 e 14.

⁷⁶ Em 6 de setembro de 1861, o fotógrafo J. P. Costa Lima divulgou seu trabalho através do novo sistema de *ferrem*, não tenho clareza se já seria, o que anos depois, definido como ferrótipo, embora esse sistema tenha sido panteado por Hamilton Smith dos Estados Unidos em 1856. O Ferrótipo desfrutou de grande popularidade entre os fotógrafos nos Estados Unidos a partir de 1860, devido o seu baixo custo e foi quando começaram a aparecer os especialistas fazendo fotos de crianças em praças públicas, famílias em piqueniques e recém casados em porta de igrejas. (pelos fotógrafos ambulantes.)

⁷⁷ Jornal *Diário do Gram Pará*, 04 jul. 1867, p. 3.

machina do novo systema – FERROTYPPO” e fazem uma advertência com relação à satisfação do cliente que “só farão entrega dos ditos retratos, convencida que seja a pessoa retratada da perfeição de seu trabalho, para o qual podem a coadjuvação publica”. Isso sustenta que tudo o que vinha de Paris representava o atual e o moderno, e que o novo era sempre considerado o melhor, uma idéia de progresso.

O que chama a atenção em relação à produção de retrato através do sistema ferrótipo em Belém, é que esse sistema foi divulgado inicialmente pelos fotógrafos provenientes dos Estados Unidos, Cady e Campbel, em 1867, os quais estavam em trânsito pelas principais capitais das províncias brasileiras, disseminando o seu uso junto aos profissionais locais.

O sistema do ferrótipo foi bastante utilizado pelos profissionais na cidade de Belém, que informavam o uso dessa técnica durante a década de 1860, cujo motivo está relacionado ao custo menos dispendioso na produção de imagens em ferrótipo. No entanto, se a deformação dos traços do cliente significava o principal limite do uso desse sistema, conforme as críticas dos jornais franceses, ela era superada pelos retoques por meio da foto-pintura. Os anúncios destacavam que o cliente só levaria o retrato se estivesse ao seu agrado. Além disso, algumas notícias nos jornais informavam que esse sistema era bastante adequado para o clima da região, conforme transcrito no aviso a seguir:

Candy & Campbell de New-York, estabelecidos à travesa do Pelourinho n. 27, tem a honra de informar no respeitável publico desta cidade, que domingo 7 do corrente em diante principião a trabalhar pelo novo e muito popular systema chamado **FERROTYPPO**. Este systema sendo o mais apropriado ao clima do paiz tem a vantagem não só de dar aos retratos uma elegância admirável, como os de tornar de uma duração infinita; assim pois ousão contar com a benévola, concurrencia de seus freguezes, convidando-os a virem examinar o dito systema, por causa de sua curta demora reduzirem os preços ao mais baixo possível e a afazer meias dúzia para satisfazer a todos. Uma dúzia 6\$, e meia dita 4\$. NB. Todos os retratos serão entregues sem falta no dia indicado⁷⁸

Vasquez⁷⁹ afirma que a utilização dos sistemas mencionados — daguerreótipo, ambrótipo e ferrótipo — não seguiu de forma linear, visto compartilharem o mercado entre si, encontrando maior ou menor aceitação dependendo das condições econômicas ou preferências nacionais ou locais. Além desses sistemas, o que se percebe é que, em alguns anúncios, outras denominações para a produção de retratos incrementavam, enfeitavam e

⁷⁸ Jornal *Diário do Gram Pará*, 9 abr. 1967, p. 3 [grifo da autora]

⁷⁹ VASQUEZ, 1983, p.29.

davam um aspecto variado para os serviços prestados pelos profissionais na arte da produção de retratos.

O que se procura indicar com essa exposição, é que as transformações das técnicas fotográficas interferiram na forma de conceber a fotografia, e que seu mercado estava interligado ao processo de democratização do uso da fotografia, favorecendo a ampliação de atividades fotográficas no mundo da produção de imagem visual.

CAPÍTULO 2

OS FOTÓGRAFOS NA CIDADE DE BELÉM

CAPÍTULO 2

OS FOTÓGRAFOS NA CIDADE DE BELÉM

A profissão de fotógrafo no Brasil, na concepção da historiadora Ana Maria Mauad⁸⁰, foi reconhecida, ainda em meados do século XIX, com a vinda dos primeiros daguerreotipistas, originando um grande número de adeptos provenientes de outros ramos profissionais incentivados por um mercado consumidor ávido por novidades européias. Nessa época, várias pessoas, sem atributos adequados à produção fotográfica, se aventuraram nessa profissão.

No início, o fotógrafo era valorizado na sua profissão, pois seria o que Walter Benjamin afirmou ser o momento do apogeu da fotografia, enquanto arte, visto que “o próprio processo fotográfico levava os modelos a viverem o momento não fora dele, mas para dentro dele”⁸¹. Além disso, a própria técnica dessa época forçava o caráter artístico do fotógrafo.

Nos estúdios fotográficos, a produção da imagem requeria total atenção do fotógrafo, ele ficava responsável por todo processo de elaboração da imagem. O acabamento, introduzido com a foto-pintura, permitia a perfeição e a aceitação do cliente. Esse processo tem início no momento em que o cliente procura os serviços do fotógrafo, e este o orienta nos procedimentos para a melhor pose que comporia retrato.

A difusão das descobertas e mudanças no final do século XIX, com o telefone, o automóvel e, em seguida, o avião, tornou tudo mais “veloz”. O surgimento de novas técnicas criou condições para uma maior profissionalização do mercado como um todo e, a partir daí, ficou muito mais claro o papel do fotógrafo diante das diversidades de trabalho na sociedade, por conseguinte pôde trabalhar de forma autônoma, fazendo parte da produção de imagens fotográficas para revistas, jornais, álbuns, relatórios, cartões-postais entre outros, diferenciando-se da função dos desenhistas, dos revisores e dos editores.

⁸⁰ MAUAD, Ana Maria. Criação/Revelação, ou mera reprodução? Fotografia e fotógrafos na primeira metade do século XX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) *ANAIS do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 35.

⁸¹ BENJAMIN, 1991, p.223-24.

Para a compreensão dos espaços e das pessoas fotografadas, considere a atuação do fotógrafo e os recursos técnicos utilizados. Para tanto, inicio com os grupos de fotógrafos que ofereciam mercadoria de retratos na cidade de Belém, os quais foram organizados por décadas: os profissionais que apareceram entre os anos 1840 e 1850; os que atuaram entre a década 1860 e 1870; e os que aparecem nas duas últimas décadas do século XIX.

2.1 AS ATIVIDADES DOS FOTÓGRAFOS EM BELÉM



Figura 15 Anúncio com desenho.
Acervo Jornal *A Epoca*, 03 dez. 1859, p.3

Considerando o tipo de anúncio que traz um desenho para ilustrar o profissional em sua arte do ofício. Os anúncios de fotografia, em sua maioria, principalmente nas décadas de 1850 e 1860, eram divulgados somente com textos escritos, considerando as limitações técnicas para impressões visuais. É interessante observar o quanto a cidade de Belém se destacou no processo da produção fotográfica.

Contudo o desenho acima, no qual o perfil do fotógrafo com a câmera é valorizado, apresentando no fundo uma mulher, posando para ser retratada, sugere que foi pensado como uma pose estanque, portanto não trabalhando com a perspectiva de movimento. A imagem congela a cena de um fotógrafo com a sua câmera, componentes inseparáveis da produção de retratos numa era moderna.

O aparecimento do desenho no anúncio em 1859, no jornal *A Epocha*, retratando o profissional que reproduz o retrato, marca o início da atividade fotográfica independente de outros ofícios⁸². O anúncio evidenciado pelo desenho demonstra o profissional em seu campo de trabalho, reforçado pelo texto escrito, que acompanha a imagem.

O fotógrafo Pedro Vilhote, autor desse anúncio, apresenta seus serviços com exatidão de um profissional pronto para agradar seus clientes que, além da imagem em destaque, especifica o papel da profissão de fotógrafo.

No ano de 1861, essa imagem foi utilizada também por outro profissional, J. P. Costa Lima. Esse tipo de anúncio com desenho reapareceu somente no início do século XX, em 1904, no jornal *Folha do Norte*. O que se pode identificar com relação à ausência de imagens nos anúncios, por um longo período, talvez tivesse relação ao tipo mercado que foi se instalando na cidade.

A proposta inicial era “chamar atenção” dos clientes para o produto oferecido; tendo alcançado esse objetivo, assim poderia deixar o investimento para outros tipos de propaganda, tais como as divulgações de seus serviços através de *carte de visite*, “vistas” de cidade, ofertas de barateamento de seus produtos, conforme verificados nos anúncios do final dos anos de 1860 e início dos anos de 1870.

É nesse contexto que a fotografia manifesta os elementos diferenciadores na sociedade, registrando as mudanças do cotidiano e possibilitando às pessoas terem seus retratos. A capital do Pará estava entre as cidades que se apresentavam como alvo de interesses para aqueles que vinham em busca de mercado para seus serviços. No anúncio de Pedro Vilhote, o cuidado em demonstrar o processo inicial da produção de retratos faz parte de convencer a sociedade da importância e da simplicidade do ato de ser fotografado.

Durante o século XIX e início do século XX, aproximadamente cerca de 50 profissionais trabalhavam na cidade de Belém. Esses fotógrafos dedicavam-se, no início, exclusivamente ao gênero de retratos através do sistema de produção única da imagem. Posteriormente, com a introdução de novas técnicas e outros sistemas fotográficos baseados no princípio positivo-negativo, eles expandiram a sua produção para registros de paisagens, de cenas cotidianas dos lugares por onde passavam ou simplesmente para registros de expedições científicas.

⁸² Jornal *A Epocha*, 03 dez. 1859, p.3.

De acordo La Rocque Leal⁸³, havia um número expressivo de profissionais que atuaram no ramo da fotografia na cidade de Belém, dentre eles: *Charles Frederics (1846)*, *Senna & Irmãos (1855)*, *Pedro Vilhote (1859)*, *Potter & Campbel (1867)*, *Antonio Maria de Matos (1867)*, *José Carlos Gonçalves (1867)*, *José Thomaz Sabino (1870-1872)*, *R. H. Furman (1870)*, *George Huebner (1870-1890)*, *José Niclo Olsen (1881)*, *Constantin Barza (1881)*, *Verlangieri & Meyer (1882)*, *Mello & Guedes (1883)*, *Girard & Cia (1890)*, *Antonio Oliveira (1894)*, *J. Siza (1900)*, *Jayme Nunes (1904-1906)*, *Huebner & Amaral (1906)*, *Henrique Shöenemberg (1910-1919)*, *Max Mauckx (1910)*, *Carlo Dauer (1914-1969)*.

Além desses, foram identificados durante a pesquisa nos periódicos⁸⁴ que circulavam em Belém, outros fotógrafos que não foram citados por La Rocque. Considero, nesse levantamento, os profissionais que atuaram no mínimo por três meses na cidade e que divulgavam seus serviços por meio de seus nomes ou pelo nome dos estabelecimentos: *José O' de Almeida (1849-1850)*, *Guilherme & Almeida (1850)*, *Antonio O' de Almeida (1851-1852)*, *Guilherme Potter (1864-1867)*, *J. P. Costa Lima (1864)*, *Fleiuus Irmãos & Linde (1864)*, *Fidanza & Cia (1867-1868)*, *J. A. Veyret (1867)*, *Cady & Campbel (1867)*, *Adolphe E. Abrahams (1867)*, *Antonio José de Araújo Lima (1868-1871)*, *Lourenço Antonio Dias (1869-1870)*, *Felippe Augusto Fidanza⁸⁵ (1869-1903)*, *Antonio Dias (1871)*, *M. Ugalde (1873)*, *A. de Oliveira & Ca. (1890)*, *Francisco Guedes da Costa (1890)*, *Girard & Frere (1890)*, *B. Maxe Burkhardt (1906)*, *J. Girard & Cia (1906)*, *A.J.P. de Oliveira (1906)*, *Bastos (1906)*.

Entre 1840 e 1860, a cidade de Belém, assim como outras cidades brasileiras, foi visitada por alguns daguerreotipistas estrangeiros, logo, os próprios brasileiros também incorporaram a nova profissão. Entre os pioneiros identificados foram: Charles Fredricks (1846), José do O' de Almeida (1849)⁸⁶, Guilherme & Almeida (1850), Antonio O' de Almeida (1851), Senna & Irmãos (1855) e Pedro Vilhote (1859).

⁸³ LEAL, op. cit, p.33.

⁸⁴ Nos jornais: *Treze de Maio*, *O Publicador Paraense*, *O Planeta*, *Diário do Gram Pará*, *Diário de Belém*, *O Liberal do Pará*; e no *Almanak* de 1890 e de 1906.

⁸⁵ Leal identificou o fotógrafo Felipe Fidanza, só que é apresentado com se tivesse vindo com a comitiva do imperador em setembro de 1869, mas foi detectada a atividade profissional de Fidanza no jornal *Diário do Gram Pará* desde 1º de janeiro de 1869, não sendo possível verificar no ano anterior por não haver jornal disponível.

⁸⁶ Cf. *Jornal O Planeta*, 20 jun. 1849, p.4; *Jornal Treze de Maio* 23 jun. 1949 p. 4 e 9 fev. 1850 p. 4 e *Jornal O Publicador Paraense*, 12 fev. 1850, p.3.

Os primeiros anúncios que aparecem oferecem os serviços no gênero de retratos pela daguerreótipo prestando o serviço nas casas particulares e podendo fotografar pessoas falecidas, como observamos a seguir:

Antonio do O' D' Almeida, fabricante de chapéus, faz publico que recebeu ultimamente vindo da França um grande surtimento pertencente a chapelaria, por isso que aviza aos seus freguezes e amigos, que tem em sua loja na rua da Cadeia lindos chapéus de massa, seda muito fina e forma da ultima moda de Paris, por preço muito commodo, o mesmo recebe encomenda para homens, crianças & e avia por atacado. O mesmo tira excellentes retratos a daguerreotypo, em fumo e colloridos, com perfeição tanto em caixinhas, como em medalhas e alfenetes de peito para senhoras. Retrato também de pessoas fallecidas, tudo por preço muito commodo na Rua do espírito santo pegado a bem conhecida Botica do Snr. Joaquim Augusto Ricardino⁸⁷.

Nesse tipo de anuncio, é possível constatar que a atividade de tirar retratos era exercida junto a outras atividades pelo mesmo profissional. Percebe-se que essa atividade não era a única a ser realizada pelo profissional. No fragmento citado, *Antonio Almeida* era também comerciante de chapéus, aliás, era a sua atividade principal, somente no segundo parágrafo, que o anúncio informa que ele tirava excelentes retratos, os quais podiam estar acompanhados por outros acessórios, conforme os interesses dos clientes, tais como caixinhas, medalhas, alfinetes de peito para senhoras.

O anúncio indica o endereço em que está localizada a sua fábrica de chapéus, à *Rua da Cadeia*⁸⁸ e a localização de seu estúdio, à *Rua do Espírito Santo*⁸⁹. O anúncio apresenta o endereço, geralmente, relacionado a algum local conhecido e não se referindo à numeração, apesar de o novo sistema numérico já existir desde 1851⁹⁰.

O costume de se referir aos endereços, através de nomes de moradores mais conhecidos ou pelos nomes de Igrejas, de prédios públicos ou por qualquer particularidade, era o que existia em meados do século XVIII, pois as ruas ainda não tinham seus nomes

⁸⁷ Jornal *O Publicador Paraense*, 28 set. 1852, p. 4.

⁸⁸ A *Rua da Cadeia* (do largo das Mercês para o Palácio) passou a ser denominada *Rua dos Mercadores* e, hoje, *Rua Cons^o João Alfredo* (foi presidente da Província do Pará entre 1869-1870).

⁸⁹ Atualmente denominada Rua Dr. Assis. Foi uma das primeiras que foi criada no início do século XVII, por volta dos anos de 1620, paralela a Rua do Norte, hoje Rua Siqueira Mendes.

⁹⁰ Conforme a lei nº 217, de 15 de novembro de 1851. Esta lei determina que “a câmara mandasse inscrever impreterivelmente, no *anno* financeiro de 1852, os letreiros das ruas travessas e praças ou largos da cidade; e obrigou os proprietários dos prédios a fazerem numerar as portas de suas propriedades”. Este sistema de numeração permanece o mesmo desde 1842 até os dias de hoje, e em que os números ímpares seguidamente posto ao lado esquerdo e os números pares, ao lado direito.

oficialmente inscritos nas esquinas⁹¹. Esse costume ainda permanecerá um século depois, mesmo com espaços ampliados das ruas de Belém. Foi também verificado em outro anúncio de *Guilherme & Almeida* algumas semelhanças com relação ao endereço do ateliê localizado à “Rua de Belém”⁹², 1º andar “*caza pregado ao Consulado francez*”⁹³.

A implementação da lei se mostrou gradual e, até o final dos anos de 1850, era importante que se referissem à localização, conforme a lei que determinava o sistema de numeração para as casas, o que deveria ser adotado pelos habitantes da cidade. Esse sistema estava em conformidade com as nações consideradas mais civilizadas⁹⁴. Nesse sentido, considero que a cidade de Belém, além das transformações do espaço físico, apresentava mudanças que se adequavam aos modelos provenientes que emanavam exemplos de civilidade, marcando o seu processo de civilização.

Claro que os anúncios eram para informar os produtos oferecidos e que a população deveria saber como adquiri-los, talvez fosse por isso que o sistema de numeração não tivesse sido incorporado neles. É bem provável que essa prática num nível doméstico, tenha permanecido por um longo tempo, considerando que os jornais possivelmente circulavam por várias cidades.

Os anúncios, todos sob o título *Retratos pela máquina daguerreotypo*, dos anos 1849 a 1851, ofereciam os mesmos serviços; os retratos pela daguerreótipia a quem tivesse interesse, esses serviços estendiam-se à residência do interessado e poderia “até tirar de pessoas *fallecidas*”⁹⁵. Esse tipo de serviço, da forma como era anunciado, para produzir retrato de pessoas falecidas, dá a impressão de que não era uma prática tão comum naquele momento, pois os profissionais que os produziam, anunciavam apenas como um detalhe a somar aos seus serviços prestados à sociedade.

Outro ponto destacado nos anúncios está relacionado aos locais em que esses profissionais exerciam suas atividades. Alguns se referiam à própria residência, assim como descrito: “Espera, pois, o abaixo *assignado* toda a concorrência, para o que sempre o acharão

⁹¹ Cf. Fatos Paraense. As Primeiras Ruas de Belém. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 77, p.115-126, 1915, p. 122. Este artigo está disponível no site: <<http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/periodicos/revistas/>> Acesso em: 01 set. 2005.

⁹² A Rua de Belém foi denominada *Boulevard* da República e atualmente, *Boulevard* Castilho França.

⁹³ *Jornal Treze de Maio*, 23 fev. 1850, p.4 [grifo da autora]

⁹⁴ Cf. Fatos Paraense. As Primeiras Ruas de Belém. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 77, p.115-126, 1915. p. 125. Este artigo está disponível no site:<<http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/periodicos/revistas/>> Acesso em: 01 set. 2005

⁹⁵ *Jornal Treze de Maio*, 23 jun. 1849, p. 4

prompto na sua morada à entrada da estrada de S. José”⁹⁶. Interessante é que, feito o primeiro anúncio, que por sinal ficava limitado a uma ou duas vezes por ano, no ano seguinte, alguns nem informavam seu endereço, partindo do pressuposto que já sabiam onde localizar o “estúdio”. Dessa maneira, fica a impressão que todos possivelmente se conheciam no espaço em que transitavam.

Identifiquei, ao longo da pesquisa, que alguns profissionais não conseguiram manter-se nessa profissão, conforme o anúncio do final do ano de 1850, de *José do O’ de Almeida*. No início do ano de 1850, informava os seus serviços no gênero de retratos e a venda da máquina e de todos os seus utensílios a quem pretenda fazer uso no mesmo ramo de atividades anunciadas, transcrito a seguir:

— Esta admirável descoberta do engenho humano até aqui conhecido, este modo de retratar todos os objetos quantos se queira, he o que fizica de acordo com a chimica nos tem apresentado de mais sublime. O abaixo assignado offerece ao respeitavel publico seus serviços no genero de retratos pela Daguerretypo todos os objectos em ponto grande ou pequeno e pelo mais moderno aperfeiçoamento. Também se venderá a machina a quem pretender com todos os seus utensílios e promette-se abelicar ao comprador a fazer uso da mesma maquina no sentido annuciado. Joze do O’ D’ Almeida ⁹⁷

A partir desse anúncio, é possível interpretar uma idéia de continuidade nesse tipo de atividade que seria transmitida para outra pessoa interessada em prosseguir, pois, no anúncio demonstra um cuidado para com aquele que comprar a máquina, posto que, além de vender todos os equipamentos juntos, também daria as instruções para manuseá-la. No mês de dezembro do mesmo ano, *Joze do O’ D’ Almeida*, aparecia exercendo outro ramo de atividade:

Na fabrica Nacional propriedade de *José do O’ de Almeida*. A entrada da Estrada de S. José, vende-se por groço do que aquelle que se encontra no commercio cuja redução he regulada ao comprador na forma da partida de caixas, ou proção que comprar. Na mesma fabrica se compra caixas vazias próprias para sabão cal de forno, gorduras líquidas e sólidas de qualquer natureza adaptados no fabrico do sabão. Também se vende a prazo vantajoso ao comprador, e faz-se com o mesmo qualquer que seja a tranzação conveniente ao estabelecimento⁹⁸.

Tentei averiguar, nos jornais da época, como os estúdios fotográficos se localizavam na cidade de Belém. Os endereços, quando anunciados, estavam sempre relacionados a um nome de um local como referência e não pelos números. Às vezes, já se

⁹⁶ *Jornal Treze de Maio*, 23 jun. 1849, p. 4

⁹⁷ Este mesmo anúncio foi divulgado no *Jornal Treze de Maio*, 9 fev. 1850, p. 4; e no *Jornal O Publicador Paraense*, 12 fev. 1850, p. 3.

⁹⁸ *Jornal Treze de Maio*, 21 dez. 1850, p.8 [grifo da autora]

conheciam, dando uma impressão de ser uma cidade pouco povoada ou de pequena extensão, pelo menos no que se refere à parte central da cidade, onde tudo funcionava, sobretudo, as transações comerciais, políticas e culturais.

Com relação às primeiras décadas do surgimento da fotografia, fica impossibilitado se afirmar, com exatidão, o momento em que outras técnicas de produção de imagens foram sendo implantadas. Constatei que o sistema do daguerreótipo foi o primeiro, conforme anunciado oficialmente na França, em agosto de 1839.

A partir do ano de 1859, faz-se referência ao uso de outro sistema para produzir uma imagem fotográfica, o ambrótipo, acrescentando no anúncio⁹⁹ a palavra *photographia*, que foi usada pela primeira vez nos anúncios dos jornais que circulavam em Belém. O responsável por este anúncio, *Pedro Vilhote*, informa que tira retratos pelo sistema de *ambrótipo*¹⁰⁰ e que os seus serviços está localizado na *Rua da Cadeia*, nº 3 BB, *sobrado da Casa de Guelfe Freire*. Observei novamente, o uso de referência mais específicas na localização, porém, nesse momento, a numeração já faz parte do endereço.

O uso da numeração dá indício da implementação da lei, mesmo assim não se deixa de fazer outras referências. Além disso, percebe-se a preocupação com o conforto das senhoras no momento em que “previne as pessoas que se quiserem utilizar do seu préstimo que encontrarão uma sala mobiliada decentemente para descanso das senhoras”¹⁰¹.

A divulgação dos serviços de retratos fotográficos, com mais detalhes de conforto e aprimoramento da técnica, é perceptível em outros anúncios dos anos 1860. Tem-se a impressão de que os fotógrafos preocupam-se mais em atrair seus clientes, mesmo porque a técnica de impressão permite outros mecanismos que sirvam como atrativo. O mercado de fotografia vinha sendo ampliado; esse produto é considerado uma jóia, pelo seu valor monetário e sentimental, pois ter sua própria imagem tinha um significado, ao mesmo tempo em que poderia fazer parte de um momento de sua vida; não era apenas a satisfação de um

⁹⁹ Cf. Jornal *Epocha*, 3 dez. 1859, p.3. Sendo que este anúncio se repete durante o mês de dezembro, não podendo verificar além desse ano, pois este jornal só tem para ser pesquisado o ano de 1859.

¹⁰⁰ Nesse sistema, utilizava-se negativos de vidro de colódio úmido, sub-expostos e montados sobre fundo negro para produzir o efeito visual de positivos. Concebido pelo inventor do processo de colódio *úmido*, o inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1851, em parceria por Peter W. Fry, sendo mais tarde aperfeiçoado por James Ambrose Cutting (1814-1867) como uma opção mais barata para o *daquerreótipo*, o ambrótipo era apresentado nos mesmos estojos luxuosos. Muito empregado para retratos entre 1850 e 1860, o ambrótipo tinha a mesma denominação - derivada do grego *ambrotos* (imortal) e *typos* (imagem) - na Inglaterra, nos Estados Unidos e aqui no Brasil, sendo ocasionalmente denominado de melanótipo no continente europeu.

¹⁰¹ Cf. Jornal *A Epocha*, 3 dez. 1859, p. 3.

desejo pessoal, pois, os retratos fotográficos poderiam ser também presenteados às pessoas queridas.

Os fotógrafos, a partir da década de 1860, faziam menção à produção de *carte de visites*, apresentando a técnica de um nível mais simples até uma produção com papéis mais enfeitados para servir ao gosto do cliente. Em seus anúncios, o estreitamento com a pintura se fazia presente, conforme identificado no anúncio¹⁰² do fotógrafo *J. P. Costa Lima*, em 1864. O que se percebe é a divulgação paralela de ambos os serviços: o retrato pintado e o retrato fotografado. Dessa forma, atendia aos diferentes gostos no momento em que anunciava para aqueles que tivessem interesse em adquirir um retrato pintado a óleo, que poderiam contar com os serviços “mediante uma pequena comissão”. Nesse caso, constatei que o cliente teria a opção não só na produção de retrato pelo processo mecânico, mas também pelas mãos de um pintor. No entanto, esse serviço era feito em Paris por Alexandre Ken¹⁰³, que ficou em atividade entre os anos de 1860 e 1870.

Outro tipo de mercadoria oferecida pelos fotógrafos, na cidade de Belém, eram os retratos de pessoas notáveis que faziam parte do império brasileiro por meio de anúncios¹⁰⁴. Entre eles, um dos que chamou minha atenção foi um quadro produzido através de uma montagem com 127 retratos dos representantes da nação brasileira¹⁰⁵. Faziam parte da composição, o Imperador, os ministros e todos os membros da Câmara dos Deputados. Esse quadro foi feito pelo Fleiuss Irmãos & Linde¹⁰⁶, na cidade do Rio de Janeiro, mas que divulgavam e ofereciam seus serviços pelas principais províncias do Império Brasileiro. Fleiuss Irmãos & Linde são os editores da *Semana ilustrada*¹⁰⁷.

¹⁰² Jornal *Diário do Gram Pará*, 2 jul. 1864, p. 3.

¹⁰³ O nome deste fotógrafo de Paris também foi observado em outro anúncio sobre fotografia, por Antonio Dias em 1870, o qual o apresentava como colaborador do projeto de estrutura de seu ateliê fotográfico.

¹⁰⁴ Jornal *Diário do Gram Pará*, 12 out. 1864. p. 3 – Este anúncio se repetiu durante os meses de outubro, novembro e dezembro.

¹⁰⁵ Esta produção foi feita no Rio de Janeiro no estabelecimento *Imperial Instituto Artístico* em 1864. O Imperial Instituto Artístico localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, dedicava-se às produções em tipografia, litografia, autografia, cromolitografia e xilografia, funcionou também como estabelecimento de ensino das artes gráficas.

¹⁰⁶ Fleiuss Irmãos & Linde era formado por Heinrich Fleiuss, alemão, chegou ao Rio de Janeiro em 1859, na companhia de seu irmão Carl Fleiuss e do pintor e litógrafo Carl Linde. Eles trabalhavam com qualquer tipo de impresso, mas se sobressaíram com a litografia do tipo documental, como as vista da Estrada de Ferro de Pedro II, da Guerra do Paraguai ou da Exposição Nacional de 1861.

¹⁰⁷ A *Semana Illustrada*, ‘um dos maiores sucessos da grande safra de periódicos litográficos satíricos do século XIX brasileiro’ contou 16 anos de publicação (1860-1876), trazendo fama e reconhecimento à firma Fleiuss Irmãos & Linde.

Os ateliês fotográficos da década de 1860 divulgavam os seus serviços com atenção maior para o tipo de cartões de visitas, cujos preços variavam constantemente. Havia uma frequência de anúncios elevando o seu grau de qualidade e redução de preços.

No mesmo ano, o ateliê do profissional Guilherme Potter teve uma variação de preços, uma dúzia no mês de janeiro custava 20\$000, passou no mês de fevereiro para 12\$000 e no mês de agosto foi anunciado a 8\$000. Deduzi, portanto, que um dos motivos seria a concorrência se estabelecendo na cidade, assim como o uso de técnica de baixo custo na produção de retratos, conforme descrito a seguir:

Guilherme Potter, faz publico que pelo ultimo navio recebeu um grande sortimento de cartões finos, papel para retratos, caixas, quadros e mais objetos concernente à mesma arte; por esse motivo vae fasér grande redução nos preços a saber: Retratos em cartão fino uma dusia 8\$000 e meia dita 4\$000. Continua a tirar retratos em vidro para caixas, medalhas e quadros do **ponto menor ao maior que se tira na Europa e América**. Preços módicos. Das 8 horas da manhã às 4 da tarde¹⁰⁸.

Havia uma variedade sobre os produtos que eram oferecidos desde a mercadoria que fazia parte da “arte *photographica*”, aos álbuns, cópias, retratos de pessoas mortas, caixas para guardar retratos, quadros, pulseiras, alfinetes, papel próprio para carte de visite. Ao divulgar seus produtos, geralmente, utilizava-se como parâmetro para exaltar a sua mercadoria o tamanho de retratos, que eram produzidos na Europa e na América. Nesse momento, a importância desses continentes mostrava o grau de desenvolvimento nas produções fotográficas do referente período.

As notícias sobre os serviços oferecidos pelos fotógrafos não se limitava somente à fotografia, pois os tipos de produtos anunciados faziam parte da estratégia dos profissionais para atrair clientes. Os tipos de estúdios desses profissionais variavam conforme a sua clientela. Aqueles que tinham capital para se instalar com todos os recursos modernos massificavam, nos anúncios, informando tudo o que poderiam oferecer. No entanto, este tipo de anúncio foi sendo modificado ao longo da década de 1880 e 1890, limitando-se apenas a informar com breves textos sobre os serviços prestados à sociedade belenense.

Segundo Vasquez¹⁰⁹, no momento que antecede a instalação de estúdios nas principais cidades do Brasil, a maioria dos fotógrafos trabalhavam em sacadas dos hotéis para ter um melhor aproveitamento da luz solar, que devido à limitação técnica, era a única forma de produzir a fotografia. Entretanto, na medida em que o mercado do consumo de fotografia

¹⁰⁸ Jornal *Diário do Gram Pará*, 10 ago. 1864, p. 3 (grifo da autora).

¹⁰⁹ VASQUEZ, 2003, p. 30.

aumentava, iam se instalando em residência e inaugurando os seus estúdios, considerando que isso só seria possível no momento que dispusessem de mais recursos.

Em virtude do custo e das especificidades do ambiente de trabalho, era comum os mesmos espaços serem ocupados por diferentes fotógrafos ao longo do século XIX, ou seja, se precisassem montar um ateliê, primeiramente considerariam um local adequado e se já tivessem um pronto, esse espaço possivelmente seria aproveitado.

Este fenômeno é possível de ser observado no período de 1867, quando anteriormente o mesmo endereço fez parte de outro anúncio no ramo da fotografia. Identifiquei, portanto, através dos anúncios anteriores sobre a atividade da produção fotográfica, que o endereço do ateliê *Fidanza & Comp*, publicado no jornal *Diário do Gram Pará*, no ano de 1867, era o mesmo de um outro estabelecimento sob o título *Photographia* publicado no referido jornal em 1864, que pertencia ao J. P. Costa Lima¹¹⁰.

Ainda em relação à redução de custos para manter os estúdios fotográficos, percebe-se a união de profissionais no mesmo ramo de atividades ou com outras atividades afins que tivessem relação com a produção de imagens, como no caso da produção de retratos pintados. Nesse período, percebi os nomes: *Fidanza & Comp.*, *Fleius Irmãos & Linde (1864)*, *Cady & Campbell (1867)* e *Potter & Campbell (1867)* em vários anúncios.

As junções de profissionais afins refletiam-se principalmente quando, através dos anúncios, eram identificados fotógrafos que estavam de passagens pela cidade para demonstrar seus serviços e que acabavam se unindo a outro profissional já estabelecido. Esse caso está relacionado ao fotógrafo Campbel que, após ter chegado de Nova York com Cady em março de 1867¹¹¹, informava que estava de passagem para as províncias do Sul do Brasil.

No entanto, acredito que aqueles que conseguiam se estabelecer na cidade, de acordo com a aceitação das pessoas por seus produtos oferecidos, ficavam mais tempo do que o previsto. Cady & Campbel, a partir do mês de abril do corrente ano, divulgavam seus serviços várias vezes nos jornais, com o cuidado de esclarecer que pretendiam ficar por pouco tempo, em suas palavras “por causa de sua curta demora”¹¹².

Durante o mês de julho, os nomes Cady e Campbel não aparecem mais juntos, provavelmente Cady continuou o seu percurso e Campbel permaneceu na cidade de Belém, como verificado nos anúncios que foram divulgados pelos nomes Potter & Campbel.

¹¹⁰Cf. Jornal *Diário do Gram Pará*, 02 jul. 1864, p. 3.

¹¹¹ Cf. Jornal *Diário do Gram Pará*, 21 mar. 1867, p. 1.

¹¹² Cf. Jornal *Diário do Gram Pará*, 9 abr. 1867, p. 3.

A junção de Potter & Campbel foi divulgada destacando a reforma de seu ateliê e a aquisição de uma máquina que produz retratos através da nova técnica do ferrótipo. Provavelmente, esta sociedade foi efêmera, devido aos jornais informarem sobre os serviços desses profissionais até meados do mês de setembro de 1867. Além disso, no mesmo mês, Potter registra seus serviços em Manaus, onde anunciava “ao respeitável público que já havia dado início aos seus trabalhos photographicos”¹¹³.

Ainda no mês de novembro, divulgavam que tirava retratos através de todos os sistemas existentes. No entanto, de acordo com Kossoy¹¹⁴, a sua temporada em Manaus foi breve, pois “no final daquele ano deixava a cidade e encarregava uma pessoa de receber dos devedores as quantias que lhe cabiam pelos retratos tirados”. É possível que a sociedade pudesse ter sido desfeita no momento em que Potter resolveu trabalhar em outra praça, na cidade de Manaus, onde ficou até meados de novembro e retomou a suas atividades em Belém em 1868, conforme Kossoy em pesquisas realizadas nos almanaques.

Durante os meses de setembro, outubro e novembro de 1867 apareceu o anúncio sob o título *Retratos*, no endereço *Travessa Pelourinho*, n 27, anteriormente pertencia a *Cady & Campbel*, divulgava os serviços prestados à sociedade de tirar retratos pelos diversos sistemas. Surgiram as indagações: será que Cady permaneceu na cidade de Belém mesmo não informando seu nome? Será que Campbel voltou a trabalhar nesse ateliê após a suposta dissolução da sociedade com Potter? Fica esse fato o de imaginar ou deduzir o que poderia ter acontecido com esses fotógrafos. No entanto, isso não é o foco de análise, o que se pode supor sobre essa situação é que há variedade de opções que existiam nesse tipo de atividade verificada numa circularidade nos espaços e, com frequência, uma suposta união. É bem possível que eles tentassem se firmar de forma que fosse favorável a alcançar seus objetivos.

Outro detalhe importante, verificado nos anúncios, era a prática de divulgar os contatos com os profissionais de outras cidades da Europa, o que influenciaria na importância de nomes de profissionais em destaque dessas cidades. Possivelmente, um dos motivos era causar um efeito positivo, o que favoreceria a construção de uma imagem de credibilidade ao seu trabalho, conforme o anúncio:

¹¹³ *Jornal do Rio Negro*, 1 set. 1867, p. 4. Apud KOSSOY, 2002., p. 262

¹¹⁴ *Ibid.*, p, 262

J. P. Costa Lima, participa ao respeitável publico, que dá começo aos seus trabalhos photographicos no domingo 3 do corrente. Assegura que serão bem servidas as pessoas que o honram com sua confiança. Trabalha todos os dias das 9 da manhã as 4 da tarde. Encarrega-se igualmente de retratos a óleo de qualquer tamanho, por intermédio da casa A. Ken, em Paris, mediante uma pequena comissão¹¹⁵.

O fotógrafo Costa Lima, profissional que se estabeleceu num estúdio no Largo das Mercês, informa a seus clientes, que, a partir do dia 3 de julho de 1864, terá início a sua atividade fotográfica na cidade de Belém e que é intermediário do estúdio de A. Ken, em Paris¹¹⁶. Esse anúncio aparece no jornal até o mês de agosto, não se tem informação sobre o que teria ocorrido com esse profissional.

Os espaços em que se localizavam os estúdios fotográficos, como em outras províncias do Brasil, durante a segunda metade do século XIX, faziam parte das intensas atividades econômicas, havendo vários tipos de estabelecimentos comerciais. Nessa parte da cidade, funcionava o centro financeiro e comercial, concentrando os principais bancos nacionais e internacionais e as grandes lojas, livrarias e outros estabelecimentos. Ali se expunha, aos olhos dos passantes, inúmeros artigos desde trajes, máquinas de costurar, instrumentos musicais e as fotografias.

Nesse período, constatei um número expressivo de profissionais que atuaram no ramo da fotografia na cidade de Belém, mas cabe destacar, Felipe Augusto Fidanza, o qual foi um dos mais atuantes profissionais divulgados nos jornais da cidade, tanto que passou a fazer parte da memória paraense.

2.2 ORIGEM DE UMA MEMÓRIA DA SIGLA “FIDANZA”



Reprodução do retrato de Fidanza

Felipe Augusto Fidanza foi um dos principais fotógrafos cuja atuação foi bastante divulgada nos jornais locais¹¹⁷, permitindo-nos compreender sua inserção na história da fotografia paraense. *Fidanza* tornou-se uma marca da fotografia visto que, mesmo após a sua morte, o seu nome permaneceu no cenário da produção fotográfica e na memória paraense, tanto que outros

¹¹⁵ Jornal *Diário do Gram Pará*, 02 jul. 1864, p. 3 (Destaque da autora).

¹¹⁶ Podemos deduzir que a *Casa A. Ken*, pertencia ao famoso daguerreotipista, Alexandre Ken, o qual exerceu a função de fotógrafo entre os anos de 1869 a 1870.

¹¹⁷ Nos jornais: *Diário do Gram Pará*, *Diário de Belém*, *A Província do Pará*, *A Reacção e Folha do Norte*.

profissionais, ao adquirir o seu ateliê, mantiveram o mesmo nome, *Photographia Fidanza*.

Compreendo que esse não é um trabalho biográfico¹¹⁸, mas a partir de um levantamento biográfico, observo suas ações e interferências na vida sócio-cultural de Belém e apresento alguns dados sobre esse fotógrafo.

Felipe Fidanza, português, natural da cidade de Lisboa, veio para o Brasil e tornou-se a maior expressão da fotografia no Pará. Sobre a sua chegada ao Brasil, especificamente em Belém, não se tem registro. Entretanto, observei que os anúncios de suas atividades começaram a aparecer no ano 1867, como *retratista photographo*¹¹⁹, tendo na época aproximadamente 20 anos e já se dedicava à fotografia. Provavelmente, comportou-se como os demais jovens que vieram para o Brasil em busca de aventuras ou de melhores condições de trabalho.

Sobre sua infância, vida pessoal e profissional, antes de vir para Belém, existem poucas informações, mas sabemos que seus pais eram portugueses e chamavam-se: Fernando Gabriel Fidanza e Maria de Jesus Fidanza. O fotógrafo, Felipe Augusto Fidanza, casou-se, pela primeira vez, com Lydia Fidanza em Manaus, tendo cinco filhos cujos nomes¹²⁰ são: Vilante Henrique Fidanza, Arthur Felipe Fidanza, Ignês Castro Fidanza e Rosa Lima Fidanza. Com relação a Felipe e Arthur, estudaram na Escola de Pilotagem no Rio de Janeiro, no início do século XX. As duas filhas estudaram na Escola Normal de Belém. Fidanza casou-se pela segunda vez por volta de 1887, com sua sobrinha Amélia Augusta da Silva Fidanza, portuguesa, com a qual teve uma filha no ano de 1900 de nome Aurélia da Silva Fidanza. As lacunas sobre a vida pessoal de Fidanza não impedem de trazer à cena as realizações desse lusitano que exerceu sua profissão até os 56 anos de idade¹²¹, quando cometeu o suicídio ao atirar-se ao mar durante a viagem de Lisboa para Belém.

Felipe Fidanza se destacou profissionalmente a partir de suas produções, não só como retratista, mas como fotógrafo de paisagens urbanas. Seu primeiro trabalho a destacar-se em âmbito nacional foram as fotografias que documentaram os preparativos da chegada de

¹¹⁸ Sobre os novos usos da biografia na história ver: SARGES, Nazaré. *Memória do Velho \intendente*. Belém: Paka-Tatu, 2002. SANTOS, Chrislene C. dos. *Sentimentos no sertão republicano: imprensa, conflitos e morte*. Tese (Doutorado). IFCH - Universidade Estadual de Campinas: Campinas - SP, 2005.

¹¹⁹ Cf. Jornal *Diário do Gram Pará*, 1 jan. 1867, p. 4.

¹²⁰ Não foi identificado o nome de um dos filhos de Felipe Fidanza.

¹²¹ Felipe Fidanza morreu em 20 de janeiro de 1903.

D. Pedro II em Belém no ano de 1867¹²² (figuras 5 e 6). Com esse trabalho, Pedro Vasquez¹²³ considera que Fidanza “documentou de forma inovadora e antecipatória do espírito jornalístico”, apresentando um impacto visual em que o cenário montado deixa transparecer que os edifícios e o arco constituíam a vista da cidade, quando na verdade era apenas um cenário.

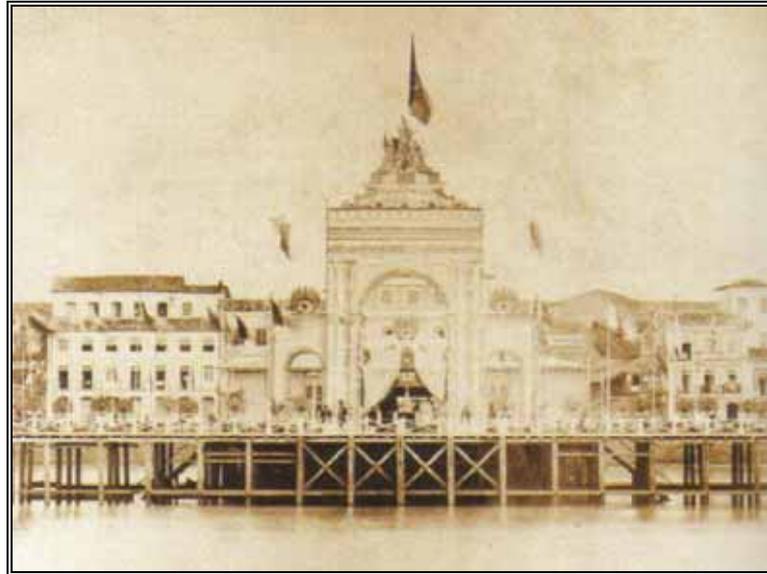


Figura 16 Arco Triunfal Construído pela Companhia do Amazonas Para receber o imperador Pedro II em Belém (vista da Baía do Guajará). Província do Pará, 1867 (Albúmen, 23 x 30 cm.)

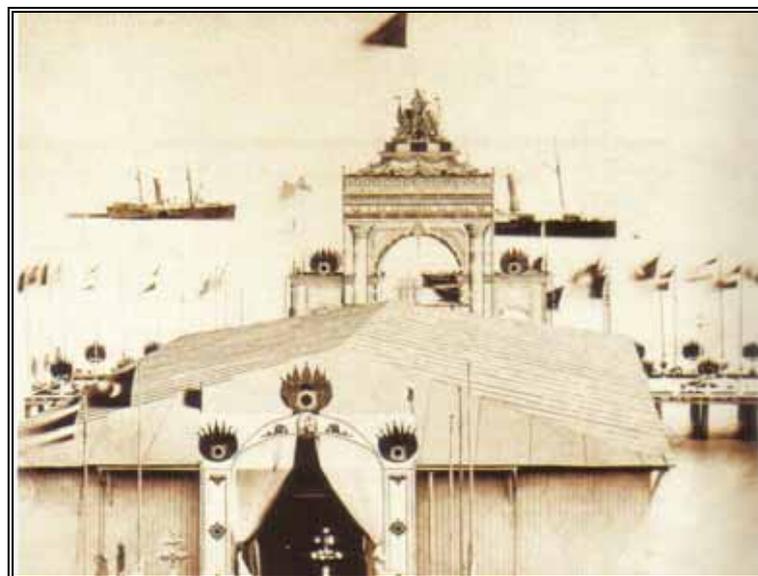


Figura 17 Arco Triunfal Construído pela Companhia do Amazonas Para receber o imperador Pedro II em Belém (vista de terra-firme) Província do Pará, 1867 (Albúmen, 23 x 30 cm.)

¹²² Ver sobre o assunto: FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. *Pioneer Photographers of Brasil (1840-1920)*. New York: Center for Inter-American Relations, 1976; VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. 296p.

¹²³ VASQUEZ, 2003, p.16.

Esse cenário (figuras 5 e 6) impressionou os pesquisadores Gilberto Ferrez e Weston J. Naef ao afirmarem, em suas interpretações dessas fotografias, que “o navio e a água são muito reais. Uma ambigüidade entre a realidade e a ilusão é criada pela contradição do primeiro e do segundo plano”¹²⁴. O primeiro plano destaca o artificial, o ilusório ou imaginado, isto é, o arco construído apenas para aquele momento. No segundo plano, apresenta o fixo, o concreto ou permanente, mostrando os edifícios que integram a paisagem da cidade.

Com a divulgação desse trabalho difundiu-se, equivocadamente, que Fidanza teria vindo para Belém com a comitiva de fotógrafos do imperador¹²⁵. Não se tem como afirmar que sua chegada estivesse relacionada a esse momento da inauguração, pois o estabelecimento *Fidanza & Com*¹²⁶ já estava em pleno funcionamento há pelo menos nove meses antes, conforme notícias do jornal local¹²⁷ que registraram a existência desse ateliê desde o dia 1º de janeiro de 1867¹²⁸.

Pedro Vasquez¹²⁹ afirma que os fotógrafos itinerantes faziam seus trabalhos viajando – com certa freqüência, para outras cidades do Brasil, visitando engenhos e fazendas em busca de trabalho. Felipe Fidanza fazia parte desses fotógrafos itinerantes, pois o mesmo circulava por cidades do interior do Pará, como, por exemplo, a cidade de Soure, na Ilha do Marajó, conforme o jornal *Diário do Gram Pará*, na secção de *Noticias* que registra também a nacionalidade dos passageiros que utilizavam o transporte fluvial, o que confirma a nacionalidade portuguesa de Felipe Fidanza¹³⁰.

¹²⁴ Texto original: “the ship and water are very real. An ambiguity between reality and illusion is created by the contradiction of foreground and background”. Traduzido pela autora. In: FERREZ; NAEF, op. cit., p. 27.

¹²⁵ Essa hipótese é apresentada por Cláudio La Rocque no livro *Retrato Paraense*, levando outros autores, em artigos de jornais e livros, confirmei e repeti tal informação.

¹²⁶ Com relação às primeiras informações que obtive sobre Fidanza, aqui no Pará, foi com o anúncio que aparece no início do ano de 1867, sobre seu ateliê *Fidanza & Cia.*. Há um limite nessa pesquisa, pois verificamos uma lacuna entre 64 – 67 do jornal *Diário do Gram-Pará*, existindo para consulta apenas os anos de 1857, 1858, 1860, 1861, 1863, 1864, 1867 e 1868.

¹²⁷ Cf. *Diário do Gram-Pará*, 1 jan. 1867, p. 4. Sob o Título PHOTOGRAPHIA, ao largo das Mercez, nº. 5, *Fidanza & Com*.

¹²⁸ Este anúncio fica por mais de três meses, depois “desaparece”, considerando a dificuldade de informações nos periódicos, devido sua ausência nos arquivos do jornal *Diário do Gram Pará* dos anos anteriores a 1867 e posteriores a 1868.

¹²⁹ VASQUEZ, 1983, p. 29.

¹³⁰ Em relação a nacionalidade de Fidanza, há outras informações e que, ainda hoje, em vários artigos é determinado como fotógrafo de origem italiana. Assim foi citado como italiano, entre outros, por: KOSSOY, 2002. p. 139; Somente em uma monografia de conclusão de curso de Fátima Dias, é que a autora faz referência

Passageiros. O vapor brasileiro Soure levou para Soure os seguintes passageiros: Brasileiros — Fuctuoso de Mesquita e Souza, Francisco B. R. Moraes, Antonio F. Junior, L. Raymundo, G B. R. Moraes, Esther, José de F. Guimarães, José L. Dias Lemos, Caetano de Lemos, Urbano S. dos Santos, Virgínia, Cícilia M. de Nazareth Gomes. **Portuguezes** — Manoel C. dos Santos, **Felippe Fidanza**, Francisco J. de Souza Seixas, Velentim J. Nogueira, João B. Fernandes, João S. Mendes¹³¹.

O ateliê *Fidanza & Cia.* estava localizado na área central da cidade de Belém, juntamente com outros estúdios fotográficos e demais estabelecimentos comerciais. O primeiro endereço foi o *largo das Mercês* n. 6, entre os anos de 1867 a 1873¹³²; posteriormente transferiu para a Travessa *Santo Antonio* n. 21, durante a década de 1880 e 1890 e, depois, para a Rua *Conselheiro João Alfredo* n.22. Como já foi comentado, esta parte da cidade, onde funcionavam os estúdios de fotografia, era o centro financeiro e comercial.

A partir de 1870, os anúncios em jornais sobre o ateliê de Fidanza “desaparecem”, deixando dúvidas sobre o funcionamento das atividades do fotógrafo, dando a impressão de que o seu ateliê tivesse sido fechado. No entanto, levanto outras possibilidades, tais como: o ateliê já tivesse nome no mercado e com uma clientela fixa, ou o preço dos anúncios teriam um custo elevado que não valeria a pena publicá-los. O autor Boris Kossoy¹³³, em sua obra *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, verificou que Felipe Fidanza, em 1873, permanecia no primeiro endereço, *Largo das Mercês*, n. 6, e que exercia, também, suas atividades em Manaus, dedicando-se à produção de retratos e de registros urbanos.

Nesse contexto, investiguei que outros ateliês também ficaram no anonimato, quando aparece alguma notícia sobre os fotógrafos faz menção à transferência de local ou de propriedade. Essas notícias vinham simples, curtas, sem o glamour dos anos anteriores que comunicavam à população sobre os produtos oferecidos com informações extensas cheias de detalhes de tudo o que era oferecido: tipos de técnicas utilizadas, preços, produtos e ofertas, a fim de atrair as pessoas através do que havia de mais “moderno” na habilidade da arte da fotografia.

a nacionalidade de Fidanza de origem portuguesa, sendo que seus pais eram italianos. Cf. DIAS, Fátima Zenor A. *As representações da Cidade na “Belle Époque”*. 1996, p.14.

¹³¹ Jornal *Diário do Gram Pará*, 5 mar. 1868, p.1 [grifo da autora]

¹³² O anuncio sobre o primeiro endereço nos jornais só foram registrados até o ano de 1869. No entanto, em outros documentos foi registrado o funcionamento do ateliê de Fidanza no mesmo endereço, *Largo das Mercez*, n. 6. Cf. *Almanak Administrativo, Mercantil e Noticioso da Província do Pará*, 1873, p. 232.

¹³³ KOSSOY, 2002, p. 139.

É interessante perceber a ausência, ao longo da década de 1870, de anúncios sobre qualquer informação de fotografia, fotógrafo, retratista, enfim, tudo que demonstrasse essa atividade. Isto é contraditório, porque, nesse período, Belém convive com a expansão da economia gomífera, que influenciou notadamente no processo de urbanização, imprimindo marcas, modificando a fisionomia da cidade. Os fotógrafos instalados no centro comercial almejavam prosperar, criando uma grande expectativa, que nem todos conseguiram alcançar, visto que alguns anunciavam o encerramento das atividades. Provavelmente, os profissionais que se mantiveram, mesmo sem estar anunciando suas atividades, continuaram a retratar a sociedade paraense, dentre eles, identificou-se Felipe Fidanza.

Somente a partir da década de 1890 é que os anúncios do estabelecimento *Photographia Fidanza* passam a trazer informações, além da produção de imagens fotográficas, a utilização do espaço de ateliê para exposições artísticas. Na secção Notas Artísticas¹³⁴, sob o título *Uma exposição de quadros*, a notícia sobre a abertura da exposição de quadros que se realizou no estabelecimento da “conceituada *Photographia Fidanza*”, representa uma “demonstração de que o gosto pelas *bellas artes* já se *vae* satisfatoriamente desenvolvendo em Belém”. O salão Fidanza foi visitado por “pessoas apreciadoras das *bellas artes*”. Algumas telas que faziam parte da exposição foram citadas, assim como as pessoas que freqüentaram a exposição e que obras adquiriram.

Durante o período em que fotografou as pessoas e a cidade de Belém, Felipe Fidanza demonstrava ter preocupação com as questões técnicas da produção de fotografia, tanto que empregou os mais diversos processos e sistemas de apresentação disponíveis na segunda metade do século XIX, demonstrando conhecimento técnico e estético nas escolhas dos temas e dos enquadramentos, ângulos e composição do cenário. Contudo, são os registros fotográficos das transformações urbanísticas ocorridas em Belém e Manaus, em decorrência da opulência proporcionada pela economia da borracha, que tornou Fidanza o mais referenciado dos fotógrafos da época.

Fidanza viajou para se aprimorar na arte de fotografia, trouxe novidades, participou de exposições nacionais e internacionais, apresentou as mudanças feitas em seu ateliê, que servia para fazer exposição de pinturas de autores, que passavam pela cidade de Belém. Além de fazer excursões por Paris, Lisboa e Londres, para adquirir novos conhecimentos e aprimorar a sua prática profissional, demonstrou sintonia com as tendências

¹³⁴ Cf. *Folha do Norte*, 5 dez., 1897, p.2.

estéticas internacionais. Viveu a febre das *carte de visite* e das *cartes cabinet* na fase do colódio úmido, e chegou a empregar as placas secas. Essa preocupação com a evolução da técnica se reflete no anúncio sobre a reinauguração do ateliê *Photographia Fidanza*, em 1869¹³⁵, utilizando pela primeira vez a câmara solar¹³⁶.

As fotos em formato *carte de visite* não foram utilizadas unicamente para presentear parentes ou amigos, mas serviram para divulgar imagens de diverso locais ou pessoas e foram, também, comercializadas pelos próprios fotógrafos, propiciando o surgimento de colecionadores dessas imagens.

Na concepção de Boris Kossoy e Luiza Carneiro¹³⁷, “essas *cartes* atendiam ao espírito de colecionadores de imagens que já havia sido despertado em meio ao público da época”, representando um tipo de “lembrança” que fazia parte de um passando a ser memorizado. Esse hábito prolifera através dessas “imagens estereoscópicas” e, posteriormente, pelos cartões postais. As imagens dessa natureza serviam para reforçar o sentimento da civilidade européia e a conseqüente incivilidade dos trópicos. Como revela Kossoy e Carneiro que:

Essas figuras “exóticas”, reunidas provavelmente sob forma de “mostruários”, prestavam-se à finalidade comercial pretendida pelo fotógrafo. De forma padronizada pela *carte-de-visite*, os personagens da coleção foram levados para a Europa como lembrança do Brasil, satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro.¹³⁸

Por exemplo, o interesse do geógrafo Alphons Stübel, que viajou pela América do Sul entre os anos de 1868 a 1877 e reuniu aproximadamente duas mil fotografias de diversos perfis do povo brasileiro¹³⁹. A curiosidade pelo outro foi observada por Karp Vasquez¹⁴⁰, a partir do surgimento dos museus etnográficos, no século XIX como:

¹³⁵ Jornal *Diário de Belém*, 29 ago. 1869, p. 3

¹³⁶ As câmaras solares foram os primeiros equipamentos empregados para a produção de ampliações fotográficas, tendo este nome porque empregava a luz do sol como fonte de iluminação. Surgidas em 1860, só penetraram de forma mais significativa no Brasil a partir da década seguinte. Disponível no site <<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/termos.cfm>>. Acesso em: 20 ago. 2005.

¹³⁷ KOSSOY; CARNEIRO, 2002, p. 193-194.

¹³⁸ Ibid, p. 194.

¹³⁹ Acerca desse assunto, consultar o artigo de Kohl, Stephan. Um Olhar europeu em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografia da América do Sul. *Studium*. São Paulo, nº. 21, inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html>>. Acesso em: 27 dez. 2005.

¹⁴⁰ VASQUEZ, 2003, p. 82.

Instituições dedicadas à coleção, preservação, exibição, estudo, interpretação de objetos materiais. A disseminação dos museus etnográficos estimulou a curiosidade popular a respeito das diferentes culturas do planeta, abrindo terreno para produção de álbuns e livros fotográficos dedicados a países e sociedades distantes e exóticas segundo os padrões europeus.

Assim o fez Fidanza, retratando os índios e mestiços da Amazônia¹⁴¹. Além dele, outros foram identificados por Vasquez, que retrataram “tipos negros” dentre eles: Christiano Junior, João Goston, Augusto Stahl, João Ferreira Villela, Rodolpho Lindemann e Alberto Henschel.¹⁴² De modo geral, esses profissionais manipularam as imagens, explorando-as comercialmente, “coisificando-os como verdadeiros modelos-objetos, reforçando ainda mais as curiosidades do país tropical. Essas imagens seguiam a tradição dos “tipos”, em voga naquele momento”¹⁴³, prestando-se à divulgação do selvagem, do exótico ou do diferente no exterior.

Fidanza fotografou várias pessoas de diferentes grupos sociais. Para esse momento, foram analisadas as nove fotografias que pertencem à *collection Alphons Stübel*, sob a autoria de Fidanza do período de 1869 a 1875. Criou cenários para dar sentido ao tema fotografado, colocando seu objeto de representação diante de um fundo artificial, transformando o negro, o índio e o mestiço em modelos fotográficos a serviço do fotógrafo, como observado nos *cartes-de-visite* das figuras 7, 8 e 9.

¹⁴¹ As imagens estão disponíveis no site: <<http://www.ifl-leipzig.com>>.

¹⁴² VASQUEZ, op. cit, p. 82.

¹⁴³ KOSSOY; CARNEIRO, op. cit., p.193.



Figura 18 Cabocla. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1869-1875 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2 cm.).
Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde



Figura 19 Cafusa. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1869-1875 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2 cm.).
Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde

As *cartes-de-visite* dos índios e negros escravos, produzidas por Fidanza, demonstram que a maioria foi tirada em estúdio, porque as mulheres que foram fotografadas com trajes que aparenta boas condições sociais, ao identificar com mais detalhe, estão descalças, simbolizando a sua condição de escravas (figura 8 e detalhe A- fig.7).



Detalhe A, Figura 7

Ainda continuando essa discussão dos tipos sociais fotografados por Fidanza, a índia retratada cheia de adornos caracteriza um ato premeditado do fotógrafo em montar um perfil exótico para ser vendido (figura 9). Esses tipos sociais, assim como os negros, foram bastante comercializados por outros fotógrafos que também circularam pela região Amazônica, tais como A. Frisch, José Thomas Sabino e George Huebner.



Figura 20 Arara-Índia do Rio Negro. F. A. Fidanza. Província do Pará, 1873 (*Carte de Visite* 5,5 x 9,2cm.).
Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde

Além de fotografar os tipos sociais “exóticos”, Fidanza retratou soldados, pessoas de grupos sociais mais abastados e representantes de grupos políticos, como exemplo o registro da “nata política da sociedade paraense”¹⁴⁴ por ocasião da visita do Conde d’Eu ao Pará em 1889. É provável que nesses tipos de registros, o fotógrafo tivesse sido contratado para o serviço, diferentemente dos *carte de visite* dos tipos sociais antes referidos, pois Fidanza é quem selecionava o perfil para ser retratado.

Em relação às fotografias produzidas por Fidanza sobre a paisagem urbana, que imprime um estilo ou padrão de composição que o diferencia de outros fotógrafos contemporâneos. Antes de analisar o estilo adotado por Fidanza, vou me limitar, neste capítulo, à discussão sobre o papel da fotografia de “vistas urbanas”.

Essas fotografias escolhidas para serem comercializadas, diferenciam-se dos gêneros de retratos por tratar-se de um serviço e propagação de um produto cuja iniciativa depende exclusivamente do fotógrafo, desde a escolha do cenário até a composição dos detalhes que ornamentam a fotografia.

Em Belém, a primeira notícia¹⁴⁵ de comercialização de vistas foi verificada no jornal *Diário do Gram Pará*, no início do ano de 1867. O ateliê *Fidanza & Comp.*¹⁴⁶ divulgava os serviços, para atrair cada vez mais clientela para consumir os produtos oferecidos, conforme o anúncio: “... No mesmo estabelecimento tem um rico sortimento de vistas dos principais pontos da cidade...”.

¹⁴⁴ Cf. *Folha do Norte*, 12 jan 1902, p.1

¹⁴⁵ O anúncio foi feito pelo fotógrafo J. A. Veyret. Cf. *Diário do Gram Pará*, 1 jan 1867, p. 4

¹⁴⁶ *Jornal Diário do Gram Pará*, 12 dez. 1867, p.3.



Fidanza foi um dos primeiros fotógrafos a registrar, com intenção comercial, a cidade de Belém. Antes de produzir fotografias que fizeram parte do *Álbum descritivo Annuario dello Stato del Pará*¹⁴⁷ e do *Álbum do Pará em 1899*¹⁴⁸, ele já comercializava fotografias em avulso no formato de *carte de visite*¹⁴⁹, confirmado pelo anúncio já citado. Além do anúncio, foram identificadas duas fotografias que também fazem parte da Coleção Alphons Stübel, as fotografias, com o título original *Estrada do Pará* de 1875 (figuras 10 e 11).

As imagens fotográficas de Belém, sobre o tema *Cidade, Estrada e Porto* (figura 10) e *Cidade e Estrada* (figura 11), foram registradas por Fidanza. Essas imagens têm como cenário as ruas da cidade. Na primeira, as vias urbanas que aparecem fazem parte do cruzamento da *Travessa das Mercês*¹⁵⁰ com a *Rua XV de Novembro* em direção ao *Boulevard da República*¹⁵¹. O foco central é uma carroça e, do lado esquerdo, visualiza-se uma

¹⁴⁷ CACCAVONI, Arthur. *Álbum descritivo Annuario dello Stato del Pará*. Gênova: F. Armanino, 1898.

¹⁴⁸ PARÁ, Governador (1897-1901: J. P. de Carvalhos) *Album do Pará em 1899* [S. L. : s. n.] [1899]

¹⁴⁹ Essas fotografias estão disponíveis em: <<http://www.ifl-leipzig.de>> e <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html>>

¹⁵⁰ Travessa das Mercês foi denominada por passar ao lado da Igreja das Mercês, construída em 1640. , mudou, posteriormente de nome, para *Travessa Fructuoso Guimarães* em homenagem a Joaquim Fructuoso Guimarães Pereira Guimarães, médico e vereador da capital. Essas informações estão disponíveis em: <<http://www.hcgallery.com.br/cidade4.htm>>.

¹⁵¹ Atual Avenida Boulevard Castilho França.

construção no estilo neoclássico e pessoas que transitam por essas ruas; do lado direito, o carro que servia para transportar os passageiros pela cidade em frente à Igreja das Mercês; e, ao fundo, um navio no porto da Baía do Guajará.

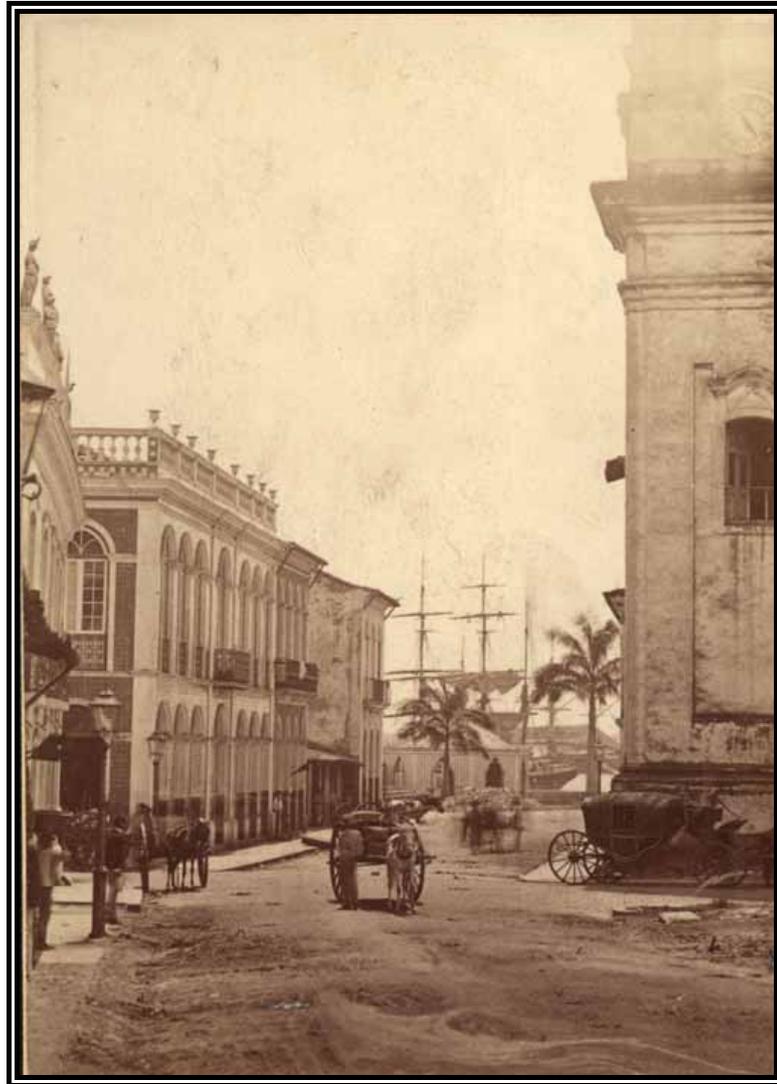


Figura 21 Estrada do Pará. Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1875 (Carte de Visite 6,3 x 8,9 cm.)
Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde

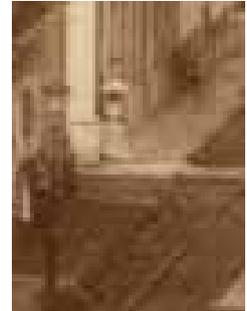


Figura 22 Estrada do Pará Felipe Augusto Fidanza. Província do Pará, 1875 (*Carte de Visite* 5,9 x 9,8 cm)
 Coleção Alphons Stübel. Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde

Felipe Fidanza, nessa *carte de visite* (figura 11) sobre as vias urbanas do centro da cidade, demonstrou um olhar voltado para os estilos arquitetônicos que Belém apresentava as construções neoclássicas e as construções neobarrocas. Isso nos permite afirmar que ele não estava simplesmente fotografando para comercializar, mas produzindo verdadeiros documentos que registram a cidade no seu cotidiano e os vários estilos arquitetônicos. Ao mesmo tempo, identificou os tipos de transportes e pessoas que circulavam pelas vias da cidade. Portanto, Fidanza, além de fotógrafo é um artista que produz imagens de uma cidade

que o envolve e fascina, transmitindo conteúdos urbanos de ordem social, cultural e arquitetônica.

A *carte de visita* da figura 11 revela as ruas do centro das atividades comerciais de Belém, registrando o cruzamento da *Rua da Cadeia*¹⁵² com a *Travessa das Mercês* e o início da *Rua de Santo Antonio*, onde em primeiro plano, se avistam os carros usados como transportes da população local, à esquerda e à direita as construções no estilo *neobarroco*¹⁵³. O principal ângulo selecionado por Fidanza é o lado esquerdo da Rua da Cadeia e, a partir do olhar do fotógrafo, visualiza algumas pessoas, entre elas, uma mulher com traje de “sinhá” (Detalhe A, Fig. 11).



Detalhe A, Figura 11

Felipe Augusto Fidanza, conforme escrevi anteriormente, é referenciado entre os fotógrafos os quais fizeram uso da *carte de visite* para divulgar suas imagens ao público cada vez mais interessado por novidades. Fidanza tornou-se conhecido, não só pela produção de retratos fotográficos, mas também pelas fotografias de paisagens urbanas da cidade de Belém. As suas fotografias demonstram conhecimento estético e técnico nas escolhas dos temas e seus enquadramentos, ângulos, composição da cena, bem como no resultado final. Para isso, promoveu um discurso de cidade moderna, urbanizada, condizente com os ideais de transformações da época, quando narrou, através de suas fotografias, o cotidiano da cidade de Belém, local onde morou a maior parte de sua vida.

A cidade de Belém, no final do século XIX e início do XX, passou por inúmeras transformações que previam a reestruturação de seu espaço urbano e a reformulação de sua arquitetura. Essas reformas idealizadas pelos governantes faziam parte de um projeto de civilização e modernização da sociedade brasileira, apresentando, como questão principal, a necessidade de uma nova espacialidade urbana e arquitetônica, que reorganizasse simbolicamente a cidade.

Além de Fidanza, outros fotógrafos produziram várias imagens sobre os espaços urbanos de Belém, mostrando aspectos da cidade como ícones da modernidade. Essas imagens foram colocadas em álbuns, relatórios municipais, jornais e revistas. A produção fotográfica de Fidanza se sobressai, sendo reconhecida pela qualidade técnica e nítida

¹⁵² Essa Rua foi chamada inicialmente de Rua dos Mercadores, depois, Rua da Cadeia e atualmente, Rua João Alfredo, em homenagem ao presidente da Província do Pará entre os anos de 1869 e 1870.

¹⁵³ Termo usado no campo das reflexões estéticas para designar os princípios dominantes da composição e concepção de uma obra.

delicadeza de suas paisagens, destacando-se na atuação de obras públicas, ao registrar o desenvolvimento da cidade, registros esses que estão organizados nos Álbuns do Pará de 1899 e de Belém de 1902¹⁵⁴.

Esses álbuns representam luxuosas obras comemorativas que exibem as marcas de uma cidade em transformação e foram editados a pedido do governador e do intendente, cujo objetivo era pôr em destaque os grandes acervos que correspondem ao período do seu mandato. Fotografias de edifícios, de ruas, de avenidas, de praças, de jardins públicos, de Igrejas e outras realizações arquitetônicas serviam para mostrar o desenvolvimento, o progresso e melhorias efetuadas. Além dessas produções citadas anteriormente, Fidanza responsabilizou-se pela composição de álbuns em outros Estados.

A atuação profissional de Fidanza não ficou restrita ao Pará. Em 1902, o governo de Manaus, de acordo com a notícia do jornal *Folha do Norte*, convidou Fidanza para produzir as fotografias contendo “vistas do Pará” para compor o *Álbum do Amazonas*¹⁵⁵. Para confeccionar o álbum, ele embarcou com sua família em 7 de agosto do ano de 1902, no vapor *Madeirense* com destino à Europa. No mesmo ano, foram enviados a Belém, pelo vapor *Cyril*, dois mil exemplares do referido álbum. Esses exemplares foram impressos, em Paris, sem o acompanhamento do fotógrafo e enviados com algumas imperfeições, que permitiram algumas pessoas fazerem críticas e insinuações que iriam abalar a integridade moral e profissional do fotógrafo. O fato de seu trabalho não ter tido o desempenho desejado, influenciou no surgimento de difamações em relação ao seu caráter. Junto aos amigos, ele afirmava que “não era ladrão”, pois assim que fosse possível provaria sua integridade.

Esses acontecimentos foram noticiados pelo jornal *Folha do Norte*, junto com informações sobre os episódios que antecederam o suicídio do fotógrafo. “Amigos officiosos” fizeram questão de informar que o referido trabalho fotográfico teria desgostado o intendente municipal e que “más referências se faziam não somente com relação aos créditos de artistas, mas ainda contra a sua honorabilidade pessoal”.

Sobre o suicídio de Fidanza, divulgado no referido jornal, relata-se que esse episódio mudou o comportamento dele e que, logo depois, tentou se suicidar em Lisboa sendo impedido por sua esposa. Entretanto, no dia 20 de janeiro de 1903, quando retornava para Belém, no vapor *Christiania*, Fidanza saiu do camarote para ir ao *water-closet*. A esposa, ao

¹⁵⁴ As informações sobre o *Álbum do Pará em 1899* e o *Álbum de Belém* fazem parte do próximo capítulo.

¹⁵⁵ *Álbum do Amazonas*. Manaós. 1901-1902.(Governo de Silvério Nery) Amazonas. Brasil. Gênova: Stabilimento Tipo- LitográficoDitt A. Montorfano, s/d. Ed. F. A. Fidanza (fotos).

perceber “a prolongada ausência e sabendo ser elle achacado de syncopes¹⁵⁶”, se preocupou e foi informar a sua demora para a tripulação. Logo após as buscas por toda parte do vapor, foi confirmado seu desaparecimento, provavelmente teria se jogado ao mar no momento em que o vapor navegava às proximidades das ilhas da Madeira e Canárias.

Surgem indagações no próprio jornal sobre o que teria levado Fidanza a cometer o suicídio. Em uma das hipóteses, o jornal afirma que a causa teriam sido as notícias caluniosas a respeito da produção do *Álbum encomendado pelo governo de Manaus*. Isto teria ferido a sua auto-estima, levando-o a cometer o ato extremo. Essa versão do suicídio de Fidanza não corresponde as que foram escritas até o momento.

Posso citar duas versões, a primeira estaria relacionada à produção do *Álbum de Belém de 1902*, encomendado por Antonio Lemos que fora impresso em Paris. Sobre essa missão, Tavares Bastos¹⁵⁷ “Conta que o trabalho foi feito de maneira desleixada tanto que as gravuras traziam as legendas trocadas”. Essa situação contribuiu para que Fidanza, ao chegar a Belém, tivesse se suicidado¹⁵⁸. A outra versão, um tanto fora de contexto, seria com relação à decepção com a produção do *Álbum do Pará de 1908*, o qual Fidanza ficara responsável para editar as fotografias, ao final, percebeu que as imagens foram impressas invertidas. Por esse motivo, quando ele veio de Paris, teria se jogado ao mar no ano de 1904¹⁵⁹.

No entanto, o jornal *Folha do Norte*¹⁶⁰ publica que Fidanza talvez sofresse de desequilíbrio mental e alucinações provocadas “pelo excesso de devotamento à arte, abalado por informações indiscretas”, que foram enviadas da cidade de Belém. Estas “informações indiscretas”, segundo o jornal, estavam relacionadas à produção fotográfica de Fidanza que não teria atendido às expectativas de seu público alvo, favorecendo àqueles que ansiavam para “condenar” o perfil profissional de um dos mais brilhantes e respeitado fotógrafo que se estabeleceu na cidade de Belém.

¹⁵⁶ Doença com o diagnóstico de perda temporária de consciência.

¹⁵⁷ BASTO, Tavares. *O Simbolismo no Brasil e Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969. Apud. SARGES, Nazaré. *Memórias do “Velho Intendente”*. Antonio Lemos (1969-1973). Belém: Paka-tatu, 2002, p. 107.

¹⁵⁸ Essas informações não foram confirmadas durante a pesquisa, visto que ao longo do ano de 1904, no jornal *Folha do Norte*, o único disponível para pesquisa, não foi encontrado nenhum registros sobre o suicídio. Em agosto do mesmo ano foi noticiado o nome de *Jayme da Costa Nunes* como sendo o novo proprietário do Ateliê *Photographia Fidanza*.

¹⁵⁹ Cf. LEAL, *op. cit.*, p. 36; NUNES, Benedito. *Amazônia reinventada*. In: *FOTONORTE II 1998*: Rio de Janeiro. Amazônia, o olhar sem fronteiras. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 496 p. (p.19-38) p. 37.

¹⁶⁰ Jornal *Folha do Norte*, 30 jan. 1903, p. 01.

Posso considerar que ele estivesse doente e essa situação teria favorecido a manifestação de um tipo de comportamento que lhe permitira colocar um “ponto final” nos problemas em sua vida profissional. Felipe Fidanza deixa um legado de registro de cidade e pessoas na história visual do Estado do Pará e da Amazônia, destacando-se pelo tempo de trabalho na produção fotográfica, pelo nome *Fidanza* e pela arte que envolve as suas imagens instantâneas.

Enquanto fotógrafo documentarista, sua atividade abrange inúmeros temas, como: arquitetura, assuntos navais, estradas de ferro, vistas urbanas, monumentos e fazendas. Seu interesse social se evidencia em seus retratos de negros, índios e vendedores de rua. Felipe Fidanza comercializou sua ampla produção fotográfica através de álbuns, de *carte de visite* e cartões postais. As fotografias de sua autoria foram apresentadas na Exposição de História do Brasil, no Rio de Janeiro em 1881 e na Exposição Universal de Paris em 1889 e de Chicago em 1892, nas quais as fotografias foram reconhecidas e premiadas.

O relatório apresentado pelo Conselheiro Tito Franco de Almeida informa o espaço que a fotografia de Fidanza vivenciou na exposição, descrevendo que as paredes estavam “cobertas por quadros com *photographias* mandadas do Rio, Pernambuco, Pará, S. Paulo e Bahia”, enfatizando que as belas fotografias de Fidanza mereceram distinção¹⁶¹.

O estúdio *Photografia Fidanza* foi considerado um dos mais importantes da cidade que mesmo após a sua morte, permaneceu em funcionamento. Em junho de 1903, cinco meses após o suicídio de Felipe Fidanza, foi anunciado o leilão do seu estabelecimento¹⁶².

LEILÃO da PHOTOGRAPHIA FIDANZA

O agente — Rodrigues de Souza

Com autorização Judicial venderá em Leilão. Terça-Feira — 9

A Photographia Fidanza, pertencente a massa falida do mallogrado Felipe Augusto Fidanza, notável photographo, de saudosa memória.

É de todos sabido que o Atelier Fidanza era o mais bem montado e o que goza de melhor fama; por isso estamos convencidos de que este leilão vae merecer especial attenção dos profissionaes e de todos amadores.

Constará o leilão de todos os aparelhos materiaes e pertences do atelier: diversas machinas photographicas, varias lentes machina para projecções electricas, lente solar, cuvettes, cylindros para polir, chacis, chapas novas e usadas, ciortador de molduras, papel preto, dito bromuretado, dito albuminado, molduras para quadros, álbuns, panoramas do Pará, diversas vistas, cartões para retratos, mobília e guarnição de atelier, tanques, nitrato de prata e outro as dragas; finalmente, um sem número de artigos para photographia.

Sinal de 20

Às 2 horas

¹⁶¹ O PARÁ na Exposição Universal de Paris em 1889. Pará: Typ.de Pereira e Faria, 1890. 86p. p. 23.

¹⁶² *Folha do Norte*, 5 jun. 1903, p.4

A primeira notícia que aparece sobre o estúdio após ter sido leiloadado refere-se à “uma ocorrência grave na *Photographia Fidanza*”¹⁶³, em que o retratista Leonel Rocha, ao fotografar uma jovem senhora, casada, cujo marido estava ausente, aproximou-se e a beijou. Esse episódio, segundo as observações contidas no jornal, caracteriza-se como “melindrosissimo e depõe contra os créditos de um antigo estabelecimento que a confiança publica valorisava, tornando-o objecto da estima e do conceito geral”. Será que o fotógrafo Leonel Rocha era o novo proprietário ou era somente um dos funcionários de Fidanza? Visto que as notícias posteriores informam a permanência dos mesmos funcionários do estúdio. O fato é que, em 1902, este retratista tinha um ateliê cujo nome *Photographia Leonel* fora anunciado somente no momento em que seria realizado um leilão de 100 quadros de todos os gêneros¹⁶⁴. Este ateliê, até então, não se tinha conhecimento de sua existência.

Em 1904, o jornal *Folha do Norte*¹⁶⁵ divulga o nome do novo proprietário do estabelecimento *Photographia Fidanza*, Jayme da Costa Nunes. A partir do segundo semestre de 1904, o novo proprietário se manifesta rerepresentando o ateliê com tudo o que pode oferecer, considerando a tradição do conceituado estabelecimento, reforçando que pode também realizar os mesmos serviços do antigo proprietário, pois, além de contar com os “mesmos elementos de que dispunha o Sr. Fidanza, promete trabalho nítido, tal como sempre sahiram desse estabelecimento de primeira ordem”. O estúdio, também passou por “inúmeras transformações, no sentido de tornar a cada vez mais digna do crédito de que goza e da enorme procura que tem”. Percebo que o nome Fidanza ficou no imaginário da sociedade paraense como nome relacionado com qualidade, prestígio e confiança. O profissional Jayme da Costa Nunes, em todos os anúncios, sempre relaciona a divulgação dos serviços do ateliê com o nome Fidanza¹⁶⁶.

A notícia sobre a reforma do renomado atelier passou a ser divulgada sempre nas primeiras páginas, durante o mês de agosto do ano de 1904. O novo proprietário, informa que nesse atelier “pode encarrega-se de todo qualquer trabalho photographico pelos processos

¹⁶³ *Folha do Norte*, 25 out. 1903, p.1

¹⁶⁴ *Folha do Norte*, 11 set. 1902, p. 4

¹⁶⁵ *Folha do Norte*, 24 ago. 1904, p.1

¹⁶⁶ Observa-se que a utilização do nome Fidanza era determinada como símbolo de qualidade, visto que o nome Fidanza fora utilizado como parâmetro para criticar os amadores da fotografia intitulados como “fidanzas manques”, caracterizando um tipo de profissional pouco aplicado para arte da fotografia. Nessa época, Felipe Fidanza estava em Lisboa.. Cf. *Folha do Norte*, 11 jan. 1903, p.1.

mais modernos até hoje conhecido”, assim como destaca a especialidade do proprietário em fazer “retratos *crayoni*, a óleo e ampliação *photographicas*”¹⁶⁷.

Um dos redatores do jornal *Folha do Norte*, foi convidado pelo proprietário Jayme Nunes para visitar o ateliê *Photographia Fidanza*. A descrição do redator chama atenção, logo na entrada ao dizer que: “ao alto da escada encontra-se o busto do fundador desse estabelecimento de primeira ordem”, depois descreve os espaços divididos em salas que atendam os diferentes tipos de trabalhos. O espaço destacado pelo redator foi a sala destinada para “à conservação das chapas, contando alli todas as vistas de Belém e Manaus, retratos de homens mais ilustres na política de todos os credos do paiz, tirados pelo pranteado Sr. Fidanza”¹⁶⁸. Percebe-se que o ateliê era transferido com todos os equipamentos, detalhe esse que possibilitou que a autoria das chapas que foram transformadas em cartão postal pelo George Huebner dava a impressão de ser de sua autoria, quando na verdade o autor dessas chapas era Felipe Fidanza. Portanto, não se pode negar a autoria de Fidanza nas fotografias, principalmente das chapas que eram do *Álbum Descrittivo dello Pará* de Arthur Caccavoni e do *Álbum do Pará em 1899* publicados durante a gestão de Paes de Carvalhos¹⁶⁹.

Jayme Nunes faz questão, nessa nota do jornal, informar que os funcionários que trabalham no ateliê são os mesmo do tempo de Fidanza, transmitindo ao leitor uma idéia de continuidade da qualidade das obras encomendadas com garantia e segurança. A nota do jornal conclui que o novo proprietário esforça-se para que esse estabelecimento mantenha o mesmo nível em suas produções do tempo de Fidanza¹⁷⁰.

Dois anos depois, em abril de 1906 foi reinaugurado o atelier *Photographia Fidanza*.

Tendo de ser reinaugurado domingo, 29 do corrente, este antigo estabelecimento, os seus novos proprietários fizeram uma reforma completa e neste dia fraquearam a dita photographia ao respeitável público e exm^a familias. Os novos aparelhos e as mais bellas photographias estarão a disposição das pessoas de bom gosto. Os trabalhos são perfeitos e inalteráveis como os de qualquer atelier europeu de primeira ordem. Os seus proprietários contam que muito em breve terão os mesmos conceitos que possui a sua Photographia Alemã, em Manaus, a avenida Eduardo Ribeiro. *G. Huebner & Amaral*¹⁷¹

¹⁶⁷ *Folha do Norte*, 16 ago. 1904, p. 2.

¹⁶⁸ *Folha do Norte*, 27 ago. 1904, p. 1.

¹⁶⁹ Sobre os álbuns ver a segunda parte deste trabalho.

¹⁷⁰ *Folha do Norte*, 27 ago. 1904, p. 1.

¹⁷¹ *Folha do Norte*, 27 abr. 1906, p. 2.

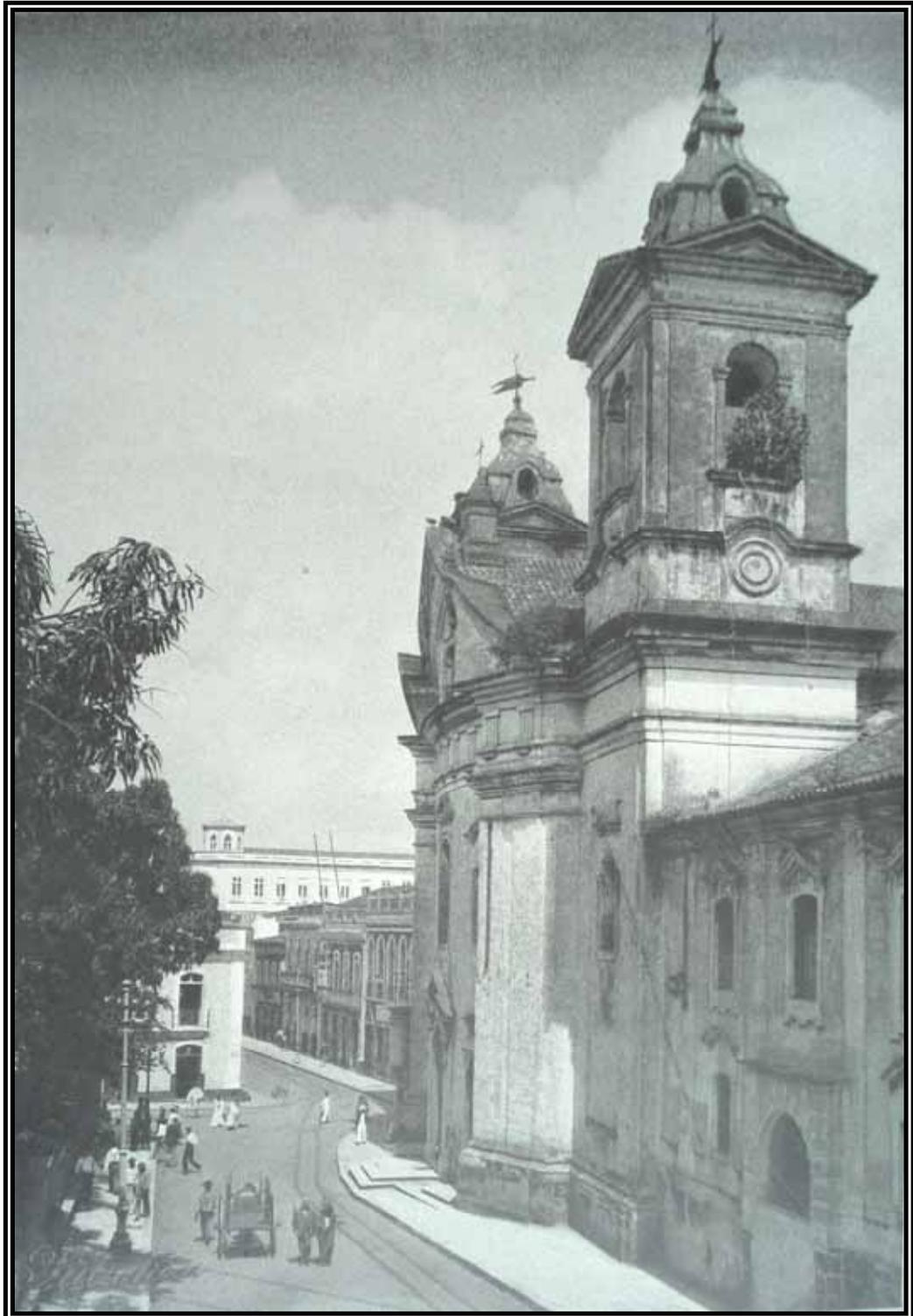
George Huebner e Libanio Amaral são os novos proprietários da *Photographia Fidanza* que foi reinaugurado no dia 29 de abril de 1906, permanecendo até o ano de 1910. Em janeiro de 1911, Huebner e Amaral já estavam no Rio de Janeiro, com o estabelecimento situado à Avenida *Rio Branco*, 128. Eram proprietários também da *Photographia Allemã* em Manaus. Os dois ateliês “obtiveram na Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro, Grande Premio e medalhas de ouro”¹⁷².

A sigla *Fidanza*¹⁷³ faz parte da memória fotográfica de Belém, visto que nenhum estabelecimento em atividade fotográfica durou tanto. As fotografias produzidas por Fidanza são testemunhos de seu intenso trabalho realizado no Estado do Pará, na segunda metade do século XIX, e permanecem até hoje, graças aos colecionadores particulares e aos álbuns comemorativos dos gestores públicos. Essas fotografias revelam cenas e personagens, principalmente da cidade de Belém, num momento em que passava por melhorias do espaço urbano, influenciando nas transformações econômicas, sociais e políticas.

¹⁷² Cf. *Folha do Amazonas*, 20 ago.1910, p. 3. Apud. KOSSOY, 2002, p. 183.

¹⁷³ Um dos proprietários, Henrique Schöenemberg (1910 a 1919 e de 1922 a 1924), foi para cidade de Recife e instalou a “fotografia Fidanza” em 28 de agosto de 1920. Além da sigla Fidanza ter passado pelas capitais Manaus e Recife, de acordo com o jornalista Cláudio de La Rocque Leal, o estabelecimento fotográfico sob o nome “Fidanza” fez parte de nossa história até 1969. Cf. LEAL, 1998, p.36.

PARTE II
FOTOGRAFIA E CIDADE



CAPÍTULO 3

CONSTRUÇÃO DO TEXTO VISUAL EM BELÉM: OS INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA DO GOVERNO

CAPÍTULO 3

CONSTRUÇÃO DO TEXTO VISUAL EM BELÉM: OS INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA DO GOVERNO

*Fotografar uma cidade é realizar a um só tempo o retrato de todos os seus habitantes, pois a cidade nada mais é do que um monumental autorretrato dos moradores. Assim como seres humanos, as cidades também são alegres ou tristes, belas ou feias, prósperas ou pobres, ambiciosas ou acanhadas, jovens ou velhas, ascendentes ou decadentes, espelhando com fidelidade todas as emoções humanas, refletindo e intensificando os sonhos e frustrações dos cidadãos.*¹⁷⁴

A fotografia fruto do século XIX foi um dos meios de comunicação e informação que pontuou e acompanhou as transformações urbanas ocasionadas pela modernidade, revelando a intensidade e a rapidez de como ocorreram. As fotografias aqui analisadas fazem parte do material usado pelos administradores públicos que as utilizaram como um dos mecanismos de registros de suas realizações, assim como mostrar para outras localidades o perfil de uma cidade voltada para os novos ideais de *progresso*.

Os fenômenos urbano e fotográfico permitiram o surgimento de discussão sobre a problemática da construção e da perpetuação de uma memória de cidade. Nesse contexto, a fotografia levou ao público, por meio de sua divulgação em álbuns, relatórios, revistas, jornais, cartões postais ou exposições nacionais e internacionais, uma imagem do progresso urbano que, através da ação “civilizadora” de governos relacionavam as descobertas da tecnologia à beleza, ao saneamento e à implementação de diversas melhorias em cidades. Segundo Lefebvre, o urbanismo dos administradores ligados ao setor público estava relacionado ora a ciência, ora a pesquisa que se pretendem sintéticas. Este cientificismo tende a negligenciar o “fator humano”¹⁷⁵. Diante disso, a fotografia e a cidade detêm elementos privilegiados para uma aproximação das discussões entre a história e a memória.

¹⁷⁴VASQUEZ, 2003, p.52.

¹⁷⁵ LEFEBVERE, Henri. Industrialização e Urbanização In: — *O Direito à cidade*. São Paulo: Ed. Documentos Ltda, 1969. (p.9-29), p.28.

Para a construção deste capítulo, detive-me no período da administração de Antonio Lemos (1897-1911), que marca o início da divulgação visual através de fotografias nos documentos oficiais de propaganda e registros de sua administração. É bom lembrar que os primeiros álbuns, embora fossem sobre o Estado do Pará, a capital era o principal foco das lentes dos fotógrafos. Além dos álbuns do Estado do Pará, Antonio Lemos encomendou um álbum sobre Belém que foi publicado em 1902.

1.3 O SIGNIFICADO DA FOTOGRAFIA ENQUANTO REGISTRO DA CIDADE

Do ponto de vista da história social das representações do espaço, é possível uma análise das fotografias com o objetivo de identificar enunciados particulares. No contexto de renovação modernizadora do espaço urbano da administração de Antonio Lemos, as fotografias registram essas reformas no momento em que a cidade era preparada para exibir-se ao estrangeiro a partir do movimento das reformas urbanas. A crescente produção de álbuns e relatórios¹⁷⁶, que tinham como tema as discussões sobre cidade, permitiu construir um modelo visual de acordo com os interesses dos governantes. Esse modelo, por meio da representação fotográfica, exaltava os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais, em outras palavras, o desempenho dos administradores, as atividades comerciais, os produtos ofertados e os grupos sociais presentes no espaço de lazer; pois é possível, a partir da fotografia, construir uma imagem preferida para ser exibida. Nesse contexto,

(...) a fotografia, enquanto registro expressivo de um cenário urbano, arquitetônico e social em processo de mutação, se vê utilizada pelos meios de comunicação impressa na época, e em que medida se refletirão nessas imagens os anseios de modernidade daquela elite. Existe, nesses primeiros anos do novo regime, uma necessidade imperiosa de exaltação do conteúdo simbólico de *ordem e progresso*¹⁷⁷.

Pode se perceber que, ao mesmo tempo em que os atores da República pretendiam divulgar o espírito da “ordem”, era necessário propagar a imagem de uma nova mentalidade que se formava em relação ao “progresso”, refletida através das reformas urbanas. A fotografia, com as diferentes finalidades – comerciais, políticas, institucionais, entre outras – representou, entre o final do século XIX e início do XX, um dos mecanismos de divulgação

¹⁷⁶ Sobre os álbuns e relatório utilizados como fontes nessa pesquisa serão citados no item 3.2 *Política de Divulgação da Cidade de Belém*.

¹⁷⁷ KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográfica: decifrando a realidade interior das imagens fotográficas. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro: v. 6, n.1/2, jan./dez. 1993, p.18.

através dos álbuns de cidade, de cartões postais, da imprensa, em especial, das revistas ilustradas da época.

O fotógrafo encontrava-se envolvido por aspectos ligados à sociedade da qual fazia parte, ao produzir o momento visível presente na representação fotográfica, pois, a cidade é vista, registrada e eternizada pelo olhar do fotógrafo naquele momento. Portanto, a realidade estampada na fotografia é questionável, na medida em que, de acordo com Kossoy¹⁷⁸, seu "processo de construção da representação" envolve elementos diversos e possuidores de histórias próprias. O autor afirma ainda que as produções fotográficas estejam concebidas de acordo com o objetivo construído e materializado com a visão particular de mundo do fotógrafo.

Na segunda metade do século XIX e início do XX, a cidade de Belém vivenciou a fase de esplendor e decadência da economia do látex. Esse momento coincide com o período em que ocorreram grandes transformações na forma de pensar e agir do ser humano e que foi vivenciado em diversas partes do mundo. Pedro Vasquez considera que essas modificações fizeram parte de dois fenômenos independentes, porém interligados, tais como:

(...) As grandes reformas urbanas, destinadas ao saneamento e modernização de diversas capitais européias; e um anseio de “descoberta do mundo” motivado pela voga das expedições e, depois, pelo começo do turismo organizado, à medida que o desenvolvimento das ferrovias e da navegação a vapor possibilitasse longas viagens com maior conforto e menor risco que em séculos anteriores, quando qualquer deslocamento de um país a outro representava uma audaz aventura (...).¹⁷⁹

As transformações urbanas faziam parte de uma política de modernização das cidades que surgiu desde as reformas realizadas em Paris, pelo Barão George Eugen Haussmann em meados do século XIX e que foram implementadas em várias cidades do Brasil. Não cabe, neste momento, discutir sobre as reformas realizadas em Belém¹⁸⁰, mas ver como a cidade, a partir das imagens visuais, produzidas pelos fotógrafos, foi sendo exibida, saindo de uma “província” e alcançando dimensões mundiais.

Em Paris, Charles Marville, entre outros fotógrafos, foi quem fotografou as reformas urbanas realizadas por Haussmann. Esse fotógrafo estabeleceu uma nova relação com o espaço urbano, descobrindo a cidade como um cenário extraordinariamente sedutor para seus trabalhos. A partir desse momento e ao longo dessa última década do século XIX,

¹⁷⁸ KOSSOY, 1999, p. 41-42

¹⁷⁹ VASQUEZ, op. cit., p.53.

¹⁸⁰ Ver: SARGES, 2000..

os ensaios fotográficos se multiplicaram¹⁸¹ e surgiram diversas abordagens e interpretações de cenas urbanas, destacando-se, em várias cidades/capitais no mundo.

Nesse contexto, com a propagação da técnica fotográfica e a variedade de seus usos e funções, algumas produções fotográficas passaram a ser encomendadas pelo governo brasileiro. Geralmente, essas produções faziam parte do conjunto de Álbuns e Relatórios “destinados a divulgar as belezas do país e o progresso de suas regiões”¹⁸², que serviam tanto para apresentar nas negociações com os bancos estrangeiros ou com os países interessados em contratos de imigração¹⁸³, quanto para serem visualizadas em exposições universais. Em Belém, foram destacados, entre outros, os trabalhos de Felipe Fidanza, Antonio Oliveira e José Girard.

Lembra Rubens Fernandes Júnior¹⁸⁴ que a produção dos fotógrafos desse período passa por um processo que significou a “materialidade de um trabalho exaustivo”, no momento de produzir uma imagem fotográfica da cidade urbanizada. O aspecto urbano foi tema desses profissionais desde o século XIX, que, através de fotografias de paisagens, os fotógrafos divulgaram imagens por toda parte do mundo. Durante esse período, eles foram se instalando nos centros urbanos, principalmente os portuários — Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Santos, São Paulo, Manaus e Belém¹⁸⁵.

1.4 POLITICA DE DIVULGAÇÃO DA CIDADE DE BELÉM

No final do século XIX até o início dos anos de 1910, a cidade de Belém, como já foi referida, passou por inúmeras transformações que previam a reestruturação de seu espaço urbano e a reformulação de sua arquitetura. Essas reformas idealizadas pelo intendente Antonio Lemos (1897-1911) fizeram parte de um amplo projeto de civilização e modernização das cidades brasileiras que colocavam como questão principal a necessidade de

¹⁸¹ O aumento dos registros fotográficos também deve ser associado ao próprio desenvolvimento técnico. É preciso considerar que no final do século XIX a melhoria das técnicas oferece equipamentos que facilitam as produções fotográficas. O ato fotográfico torna-se mais simples que, até o momento, demandavam pesados equipamentos que dificultavam o trabalho dos profissionais. Em 1888, George Eastman lança uma pequena câmara fotográfica - a Kodak, para ser usada com filmes bobinados. Esta máquina portátil popularizou a fotografia.

¹⁸² LIMA, Solange. O circuito Social da fotografia: Estudo de Caso II. In: FABRIS, 1998, p. 78.(59 - 82)

¹⁸³ Sobre imigração no Pará ver: FONTES, Edilza, op. cit.

¹⁸⁴ FERNANDES JR; CORREA, 2002, p. 21.

¹⁸⁵ Nos primeiros tempos, os fotógrafos estrangeiros que por aqui passaram costumavam atuar de formas itinerantes verificados através de pistas esparsas em anúncios de jornais ou em almanaques.

um novo espaço urbano e arquitetônico, que reordenasse o espaço urbano tanto no aspecto físico quanto simbólico.

Nos anos áureos da economia da borracha, Belém é o cenário onde se desenvolve a busca de uma nova imagem para a Amazônia brasileira, imagem de independência econômica em relação ao próprio país, imagem de civilização e progresso que precisava ser divulgada no exterior. No período entre 1897 e 1911, durante a administração do intendente Antonio Lemos, o centro de Belém passou por reformas urbanas significativas destinadas à elite local. Algumas, com mais precisão do que outras, fizeram parte de uma política de divulgação, foram registradas por fotógrafos com o intuito de perpetuar imagens instantâneas do momento, consolidando os ícones da modernidade como documento da memória.

A imagem fotográfica é utilizada como ilustração vinculada à manifestação do moderno na cidade da borracha – valores culturais e políticos relacionados à natureza de sua modernidade e de sua modernização, bem como discussões e percepções estéticas de fotógrafos que colaboraram para as produções visuais dos álbuns e relatórios. De acordo com Cláudia Oliveira¹⁸⁶, “a representação da cidade e do indivíduo tem sido um dos temas mais significativos na tradição da arte e da estética no Ocidente”. O espaço urbano torna-se um dos principais temas das representações iconográficas do “mundo moderno”. A cidade transforma-se em um “vasto texto humano”, como afirma Michael Certeau¹⁸⁷, “os novos espaços urbanos tornam-se lugares e objetos de uma composição visual que articula e é articulada por novas experiências objetivas e subjetivas”.

Neste estudo, será considerado o conjunto fotográfico das produções visuais contidas nos álbuns e relatórios. Pretendo apontar como os álbuns e os relatórios municipais, repletos de fotografias, passaram a desempenhar uma importante função na construção de uma imagem de cidade. Os inúmeros textos, visuais ou escritos, os artigos sobre novos edifícios, que vão sendo construídos ou reformados, acabam por estabelecer um tipo de diálogo com a sociedade. O objetivo não era somente de informar aos leitores, mas educar a população no “gosto pelas artes” e, assim, dar continuidade à reforma urbana de Antonio Lemos tornando-a não só uma intervenção física, mas também civilizadora ao operar as

¹⁸⁶ Oliveira, Cláudia. Fotografia e a representação do Rio de Janeiro moderno em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos... (1907-1930). *Studium*. n°15, verão 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/06.html?studium>>. Acesso em: 02 maio 2005.

¹⁸⁷ CERTEAU, Michel de. Practices of space. In: BLONSKY, Marshall (Ed.). *On Signs*. Oxford: Basil Blackwell, 1985. Apud. OLIVEIRA, Cláudia. Fotografia e a representação do Rio de Janeiro moderno em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos... (1907-1930). Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/06.html?studium>>. Acesso em: 02 maio 2005.

mudanças no gosto e hábitos estéticos da população, conforme previa os instrumentos de propaganda dos governos.

A política de divulgação da cidade de Belém se deu de forma diferenciada durante a administração do intendente Antonio Lemos — que passou a usar os recursos da nova técnica do instantâneo, a fotografia. — através da elaboração de pranchas¹⁸⁸ que faziam parte da organização dos Álbuns e dos relatórios municipais e de fotografias reproduzidas em revista¹⁸⁹, jornal¹⁹⁰ e cartões postais¹⁹¹. Além disso, o governo organizava para que as cidades participassem de exposições em níveis locais, nacionais e universais¹⁹².

3.2.1 Os álbuns de cidade

Para uma narrativa visual dos álbuns identificados durante a administração de Antonio Lemos, pensei que talvez fosse melhor, iniciar pelo sentido da palavra “álbum”. No Aurélio, a verbete **álbum** têm quatro significados:

1. Tabuleta ou painel pintado de branco, no qual os romanos transcreviam, para afixar em público, éditos dos pretores, listas de juizes, etc. 2. Livro, não raro carcelado, de folhas de cartolina, de papel forte, ou de material sintético, próprio para colagem de figurinhas, recortes, etc., ou para guardar fotografias, coleção de selos, discos, gravuras, etc. 3. Livro em branco, mais ou menos luxuoso, destinado a receber autógrafos, versos, pensamentos, desenhos, etc. 4. Volume de estampas, desenhos, etc., que se publica autonomamente, com texto breve e legendas.¹⁹³

¹⁸⁸ As pranchas, nesse contexto, se referem às fotografias impressas em papel, podendo estar organizada pela composição de uma ou mais fotografias.

¹⁸⁹ A revista de cunho nacional, que até o momento foi identificada contendo fotografias da cidade de Belém, é a *Revista da Semana* que publicou um número especial sobre o Estado do Pará em 20 de setembro de 1908.

¹⁹⁰ O jornal “*O 17 de Dezembro*” que publicou fotografias da cidade de Belém, que tenho acesso se refere aos anos de 1907, 1908 e 1909.

¹⁹¹ A origem do cartão postal ilustrado, como afirma Annateresa Fabris, é atribuída por uma “revista especializada da época a um livreiro de Oldenburg, que em 1875, teria editado duas séries de vinte e cinco cartões”. Em 1889 foi produzido o primeiro cartão postal ilustrado francês tendo como tema a torre Eiffel. No Brasil, teve início em 1901 e, nas palavras de Fabris, “também aqui se transforma num sucedâneo da obra de arte, vindo a ser exposto emoldurado como se fosse um quadro, de acordo com a moda generalizada na Europa e nos Estados Unidos”. Cf. FABRIS, Annateresa. *A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais*. In: FABRIS, 1998, p.33.

¹⁹² Com relação às Exposições Universais, a primeira foi em 1851, perpassando um total de trinta e quatro exposições até o ano de 1915, que foi interrompida devido a Primeira Guerra Mundial. Segundo Schroeder-Gudehus & Rasmussen, as exposições foram realizadas: em Londres (1851 e 1862), em Paris (1867 e 1889), em Viena (1873), na Filadélfia (1876), em Chicago (1893), em Saint-Louis (1904), em Liège (1905), em Milão (1906), em Bruxelas (1910) e em Gand (1913). Cf. Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne. *Le fastes du progress: le guide des expositions universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992, p. 58-179. Apud BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.4 p.211-61 jan/dez 1996. p. 212-13

¹⁹³ **Novo Dicionário Aurélio** em CD-ROM, versão 5.0 - revista e atualizada, baseada na edição impressa do Novo Dicionário Aurélio, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, publicada pela Editora Positivo.

O sentido utilizado neste trabalho é o que transmite a idéia de “volume” no qual contenham imagens com “texto breve e legendas”. É possível perceber a relação desses significados com os álbuns de cidade que foram produzidos entre o final do século XIX e início do XX. Esses volumes de estampas, em especial de fotografias, com legendas e textos tornou-se uma febre no Brasil durante esse período.

A origem do álbum, enquanto tipologia editorial, como bem assinalou as historiadoras Solange Lima e Vânia Carvalho¹⁹⁴, surgiu em meados do século XIX, no momento em que aparecem os primeiros cadernos destinados a guardar os retratos fotográficos. Esse tipo de caderno foi logo bem aceito pela sociedade que servia para “coleccionar” imagens visuais que mais fariam sentido para o proprietário. O uso desse tipo de álbum favoreceu os ateliês fotográficos e editoriais para que selecionassem “vistas urbanas”, reproduções de obras de artes ou de retratos de personalidades, ampliando as possibilidades de usos dos “cadernos-álbuns” para organizar e comercializar as coleções que surgiam conforme o que estava em voga.

Em Belém, identifiquei uma notícia sobre o momento da transição do uso de álbuns de poesia para o de álbuns de fotografias. No dia 1º de dezembro de 1864, o noticiário do jornal *Diário do Gram-Pará* comunicava a substituição temporária dos “álbuns de pensamentos e poesia” por “álbuns de *photographias*”, descrevendo que:

Esses livros íntimos, esses guardiões de muita cousa linda e de muita peripécia, cederam o lugar aos álbuns de retratos, a onde está a avosinha photographada de marrafa ao lado com as suas rugas e a sua coifa; a mamã feita centro de gravidade dos seus filhinhos...¹⁹⁵

É importante observar o modo como a fotografia foi sendo recebida pelas pessoas. Os álbuns, naquele momento, servem ainda para guardar e coleccionar as fotografias, ora sobre retratos em particular, que poderia ser da própria família ou de amigos próximos, ora sobre retratos de pessoas ilustres, famosas, artistas, pintores, intelectuais, enfim, pessoas que estavam em evidência por algum motivo. Nos periódicos da cidade, há diversos anúncios que informavam a venda de fotografias da família imperial e de outros personagens considerados ilustres, junto a esses anúncios há notícias sobre a venda de álbuns, de quadros ou caixas para fotografias¹⁹⁶.

¹⁹⁴ LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia. *Fotografia e Cidade*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Fapesp, 1997. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem). p. 19.

¹⁹⁵ Cf. Jornal do *Diário do Gram-Pará*, 1 dez. 1864, p. 1

¹⁹⁶ *Diário do Gram-Pará*, 20 fev. 1867, p. 3.

O álbum, deste modo, surge ligado ao sentido de coleção, à prática de reunir objetos repletos de valor afetivo e simbólico. No início, os álbuns eram produzidos somente vazios, onde o proprietário organizaria os retratos ao seu modo. Segundo a historiadora Solange Lima¹⁹⁷ “os álbuns não tardaram a se transformar em ‘coleções’ montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, ‘*souvenirs*’ de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos”.

A idéia de álbum para colecionar fotografias deu origem aos álbuns de cidade, que tinham como projeto apresentar uma síntese sobre temas selecionados que representassem grupos e lugares urbanos. Dessa maneira, os álbuns de cidade permitiram identificar elementos que compõem os espaços articulados em um universo de imagens associadas à cidade e organizadas de acordo com uma narrativa própria.

A concepção de álbum de cidade, para as historiadoras Carvalho e Lima¹⁹⁸, presume uma das formas de apresentar uma síntese, ou seja, “um conjunto articulado daquilo que foi selecionado como representativo dos grupos e lugares urbanos”. Assim, o estabelecimento do lugar que cada imagem deve ocupar no interior dos álbuns, não significa uma escolha arbitrária, mas revela a preocupação de conduzir o receptor a uma determinada concepção de cidade.

Os editores europeus, diante da possibilidade de mostrar o mundo a partir da escrita da luz, dão início ao processo de divulgação visual, registrando os aspectos mais atraentes das grandes cidades do mundo. Nessa perspectiva, tiveram origem os álbuns ilustrados de fotografias de paisagens. O álbum fotográfico teve como marco a produção de exemplares produzidos por Louis-Désiré Blanquart-Evrard¹⁹⁹ (1802-1872).

As produções de álbuns consistiram num esforço de divulgação editorial das fotografias que confirmam as preocupações da época com as escolhas estéticas e, ao mesmo tempo, em formar um museu imaginário da grande modernidade. Os conhecimentos

¹⁹⁷ LIMA, Solange Ferraz de. Espaços Projetados. As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Acervo*: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro: v. 6, n. 1/2, jan./dez. 1993, p.100

¹⁹⁸ LIMA; CARVALHO, 1997, p. 19

¹⁹⁹ Nascido em Lila, Blanquart- Evrard é considerado um pilar da história da fotografia. A base da iconografia é o corpus das obras depositadas à Biblioteca Municipal de Lila, que com o da Biblioteca Nacional é uma dos mais ricos do mundo.

científicos e a experiência industrial permitem Blanquart-Evrard, em 1851, encarar o nascimento de um álbum fotográfico tirado num grande número de exemplares.²⁰⁰

Fiel a seu projeto de editar os álbuns com pranchas fotográficas, em 1851, Blanquart-Evrard publicou o *Álbum photographique de l' Artiste et de l' Amateur* que foi divulgado em *La Lumière*:

Todos os meses - pode-se ler neste jornal - a partir de 15 de Julho de 1851, ele será publicado uma entrega de três provas fotográficas de cerca de 16/100 sobre 20/100, reproduzindo os autores e obras da pintura e da escultura, das paisagens e dos monumentos. Um título indicará o assunto para qualquer pessoa que tem interesse em conhecer. Na segunda entrega será entregue uma descrição mais detalhada das informações históricas e artísticas e terminará o volume²⁰¹.

O álbum é um tipo de publicação utilizado para divulgar os diversos aspectos da cidade, de acordo com os interesses de quem o encomendava. Essa publicação, como afirmam as historiadoras Lima e Carvalho, prioriza a imagem visual a qual “assume um papel ativo na construção da mensagem, articulando-se em todo o contexto, ao invés de submeter-se aos textos e legendas”²⁰². Portanto, em diversas capitais do Brasil, foram produzidos álbuns²⁰³, que objetivavam evidenciar as melhorias promovidas por empresas e governos. A ampla produção nessa área mostra a importância que as cidades assumem a partir do final do século XIX.

Os álbuns com fotografias permitem perceber as diversas representações de cidade associadas ao poder público, à estética, à organização do espaço, ao trabalho, ao consumo e ao desenvolvimento, que podem ser compreendidos como a expressão de negação dos valores estéticos constituídos no período colonial. É possível entender a preocupação dos administradores em construir uma imagem moderna do Brasil Republicano, através do texto escrito e visual na tentativa de "desconstruir" a imagem depreciativa consolidada no velho continente.

Tal difusão de textos escritos e visuais sobre novos aspectos, para a região, fez-se por meio das publicações, elas próprias inéditas no mercado e cuja característica comum é a

²⁰⁰ Sobre esse assunto ver: GAUTRAND, Jean-Claude; BUISINE, Alain. *Blanquart-Evrard*. Éditeur: CRP - Centre Régional de la Photographie Nord Pás-de-Calais, 1999. 178p. Em anexo, notas apresentam os diferentes fundos públicos ou semi-públicos Blanquart- Evrard na França e na a Bélgica, uma série de textos chave da sua atividade, um índice e uma bibliografia.

²⁰¹ Cf. GAUTRAND; BUISINE, op. cit., p.36-37.

²⁰² LIMA; CARVALHO, op. cit., p. 19.

²⁰³ Estudo sobre os álbuns da cidade de São Paulo, Minas Gerais, o Estado do Amazonas, entre outras cidades.

riqueza da ilustração. São os álbuns conhecidos como "descritivos e publicitários"; álbuns oficiais "comemorativos"; anuários comerciais, editados por solicitação de governadores, intendentess municipais ou indicadores profissionais.

Era comum o poder público, ou mesmo a iniciativa privada²⁰⁴, encomendar a confecção de álbuns com objetivo de enaltecer as melhorias urbanas e apresentar suas riquezas. No Pará não foi diferente, foram publicados vários álbuns, em que uma parte da cidade foi apresentada como moderna e pronta para ser “acolhida”, os problemas de infraestrutura foram minimizados, passando despercebidos por quem apenas folheava as suas páginas. Porém, uma pessoa mais atenta pode perceber outras imagens que não representam o processo de modernização da cidade²⁰⁵. Há uma tendência em apresentar a cidade, via imprensa, como atrelada ao modelo de cidade moderna e democrática, um espaço em que se podia conviver em ordem.

Os álbuns atuavam entre as produções imagéticas, criando e reforçando a memória visual, sobretudo das cidades. Pelo que pude perceber, era habitual a produção de álbum por todo o Brasil, principalmente nas capitais, onde as condições econômicas e políticas eram favoráveis a essas produções. Os álbuns estão inseridos na tradição assinalada no final do século XIX e início do XX, no Brasil, período que marcou a produção de álbuns sobre vários Estados. Tratava-se de edições luxuosas relativas à promoção, para pôr adiante a ação do governo e conseqüentemente divulgar os progressos da região.

Os primeiros Álbuns descritivos, segundo o autor Daniel Schoepf²⁰⁶, foram precursores dos álbuns comemorativos editados sob interesse das autoridades locais. Os governantes foram agraciados por esse tipo de publicação “com um álbum no decorrer de seu mandato”²⁰⁷. Graças à grande aceitação dos álbuns, Huebner, Luciani, Caccavoni²⁰⁸ e Fidanza²⁰⁹ produziram a maioria das publicações ilustradas da região amazônica de 1896 a

²⁰⁴ Esse termo se refere aos álbuns produzidos por iniciativa particular, em que os custos ficavam sob a responsabilidade do produtor/autor

²⁰⁵ Sobre a análise das fotografias contidas nos mecanismo de propaganda dos governantes, será apresentada no Capítulo 4 *Cidade e Representação: Uma nova leitura das fotografias urbanas*.

²⁰⁶ Daniel Schoepf fez um estudo sobre a trajetória do fotógrafo George Huebner na Amazônia que foi publicado a primeira edição (francês) em Genève, pelo Musée d’ethnographie em 2000, e a segunda edição (português) em São Paulo pela Metalivros em 2005.

²⁰⁷ SCHOEPF, Daniel. *George Huebner 1862-1935*. Um Fotógrafo em Manaus. São Paulo: Metalivros, 2005, p.48.

²⁰⁸ Arthur Caccavoni produziu três álbuns sobre Belém, que foram citados no próximo item.

²⁰⁹ Sobre Fidanza, ver item 2.2 *Origem de uma memória da sigla “Fidanza”* desta dissertação.

1906. Assim “no Brasil, as cidades capitais e outras de porte médio não deixavam de ter os seus [álbuns]. Eles poderiam originar-se de um projeto específico ou da reunião de fotografias feitas ao longo do tempo”²¹⁰.

Neste momento, pretendo verificar composição dos álbuns para depois fazer as relações entre imagem visual e o modelo desejado no próximo capítulo, a partir de documentos relacionados à cidade de Belém entre os anos de 1898 a 1908. A opção por esse recorte temporário está relacionada às produções fotográficas que foram divulgadas nesse período, em especial as fotografias de Felipe Augusto Fidanza editadas em vida até 1902 e póstumas as de 1906 e 1908.

Reafirmo a proposta de analisar os álbuns de cidade, mas somente a parte que faz referência a Belém. Dentre essas produções, como já anteriormente explicado, há os álbuns oficiais e os álbuns descritivos de caráter privado. Estes são os tipos que estão relacionados à publicação por iniciativa particular no conjunto de comerciantes, enquanto àqueles são os que foram encomendados pelo governo.

Somente três foram classificados de iniciativa particular: *Álbum Descrittivo dello Pará - 1898*, *Álbum descritivo Amazônico - Anno II 1899* e o *Pará Commercial na Exposição de Paris de 1900*. Todos eles sob a autoria de Arthur Caccavoni²¹¹. Além de iniciativa particular, foram identificados os de caráter oficial encomendados pelos governos do Estado, portanto, na gestão de José Paes de Carvalho (1897-1901) foi publicado o *Álbum do Pará em 1899*²¹² e na gestão de Augusto Montenegro (1901-1909), o *Album do Estado do Pará*²¹³ e *Álbum da Festa das Crenças de 7 de setembro de 1905*²¹⁴; e o que foi encomendado pelo

²¹⁰ ARRUDA, Rogério Pereira de. “Algumas palavras antes da viagem pelo universo visual do Álbum de Bello Horizonte” In: — (org.) *Álbum de Bello Horizonte*. (Edição Fac-simile com estudos críticos). Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.11

²¹¹ CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. Gênova: F. Armanino, 1898; —. *Álbum descrittivo Amazônico - Anno II 1899*. Gênova: F. Armanino, 1899; —. *Pará comercial na Exposição de Paris*. [S.l.:s.n.] 1900. Estes Álbuns de caráter privados estão no acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR.

²¹² PARÁ, Governador (1897-1901: J. P. de Carvalhos) *Album do Pará em 1899* [S. L. : s. n.] [1899]. 160p. Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²¹³ PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro) *Album do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908. 350 p. Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²¹⁴ Este álbum não vai ser analisado em função da temática abordada. O tema se refere à comemoração do dia 7 de setembro na cidade de Belém, mostrando as fotografias de crianças com fantasias e alegorias fazendo alusão ao dia da Independência do Brasil.

Intendente Municipal Antonio Lemos (1897-1911), o *Álbum de Belém-Pará 15 de novembro de 1902*²¹⁵.

O primeiro álbum publicado, que traz imagens visuais sobre a cidade de Belém, é de autoria de Arthur Caccavoni em 1898. Tendo sido considerado um sucesso, favoreceu a publicação de outros dois em 1899 e 1900. No primeiro volume, sob o título, *Álbum Descrittivo del Pará - 1898*, informa o objetivo da publicação, Caccavoni demonstra um interesse em ampliar a divulgação sobre o Estado do Pará e é destinado aos estabelecimentos financeiros, industriais, comerciais e viajantes interessados. Este álbum apresentou uma tiragem de mil exemplares.

No prefácio, Caccavoni informa que a escrita ocorreu nas horas disponíveis de seu cotidiano, iniciando com um breve relato sobre a história do Pará e reunindo, além de material consultado, impressões e sentimentos de visitantes e anfitriões desse Estado. Além disso, foram selecionadas várias fotografias da cidade e dos arredores do Estado do Pará, permitindo a visualização dos lugares e da população. Para Caccavoni, o seu desejo e ambição era de introduzir aos jovens das classes comerciais, industriais e operários, o aspecto de desenvolvimento possível entre a Europa e esta região considerada por ele a “mais rica do Brasil”²¹⁶.

O primeiro álbum de Caccavoni foi divulgado no jornal *Folha do Norte* com a manchete *Um Álbum do Pará*. A notícia traz informações sobre a publicação considerada um dos momentos muito importantes para o Estado do Pará, parabenizando pelo título, *Álbum Descrittivo do Pará*, considerado como uma obra de propaganda do Estado. Confirmando os objetivos de tal empreendimento vinculado à divulgação do Estado como um espaço propício para que os capitalistas e negociantes pudessem empregar “utilmente o seu dinheiro e os seus *productos*”, além disso, fazer a divulgação dos produtos industriais e comerciais paraenses entre a Europa e a Amazônia.

UM ALBUM DO PARÁ

Recebemos o “Álbum descriptivos do Pará”, publicação feita pelo sr. Arthur Caccavoni, concessionário da publicidade de reclames a bordo dos vapores da “ligure Brasilliana”.

Obra de propaganda do nosso Estado, só por este título merecia todos os applausos. É mais, porem: é um trabalho artístico, como raramente seve em publicação deste gênero.

²¹⁵ BELÉM. Intendência Municipal (1898-1911: A. J. de Lemos). *Álbum de Belém*. Pará 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p. acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²¹⁶ CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. Gênova: F. Armanino, 1898, p. 6

Os seus fins principais são tornar conhecidas na Europa as regiões onde os capitalistas e os negociantes possam empregar utilmente o seu dinheiro e os seus productos; mostrar ahi os nossos productos industriaes e comerciaes entre a Europa e a Amazônia.

(...)

A parte descriptiva do “Álbum” e escripta em linguagem fácil e corrente, e da a conhecer rapidamente, além da chorografia do nosso Estado, a produção do solo, os nossos usos e costumes, o nosso commercio, a nossa legislação, enfim, tudo que possa interessar ao negociante, ao capitalista e ao imigrante.²¹⁷

Segundo o jornal *Folha do Norte*, a parte descritiva do álbum está relacionada “a tudo que se possa interessar ao negociante, ao capitalista e ao imigrante”. Apresenta uma breve história do Pará e destaca os edifícios, praças e monumentos, visualizados pelas quarenta fotografias em fototipias²¹⁸, editadas pelo *Stabilimento Armanino* em Gênova, assim como toda a produção do Álbum. Esse álbum foi premiado na Exposição Geral Italiana de Torino.

O *Álbum Descrittivo del Pará* destaca a imagem de Belém como um espaço apropriado para investimento e vinda de imigrantes. Das quarenta fotografias, vinte e sete representam, principalmente, os espaços e a arquitetura da cidade, hospitais, praças, prédios públicos, teatro, Igrejas, monumentos, avenidas e ruas. O conjunto dessas imagens destaca a sua capital como espaço modernizado e a introdução de parâmetros estéticos permitindo, através das fotografias de vistas de Belém, como a cidade seria vista naquele momento e qual mensagem simbólica desejava passar para outros países.

A capa em relevo com desenhos da região amazônica destaca a embarcação do tipo paquete sobre o rio. No fundo, a vegetação ribeirinha e a moldura dão um toque de beleza ao desenho, ressaltando o conjunto da imagem. Um convite de beleza para que o leitor fosse envolvido ao ter o primeiro contato com o álbum.

²¹⁷ *Folha do Norte*, 9 jan. 1898, p.1

²¹⁸ Fototipia: Processo de impressão semelhante à litografia, inventado por Poitevin, em 1855. Processo de fotogravura em plano, sem retícula, no qual se utiliza como placa impressora uma camada de gelatina bicromada, que se torna capaz de absorver mais ou menos tinta de impressão, segundo os graus diversos de endurecimento que adquire, maior ou menor quantidade de luz recebida do negativo fotográfico.

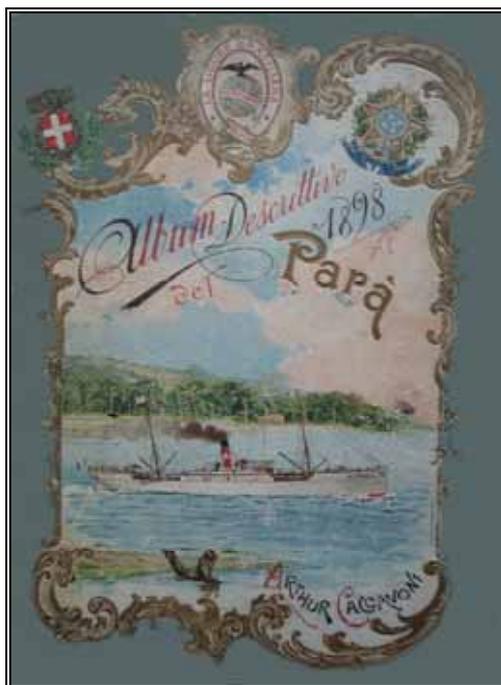


Figura 23 Reprodução da capa do *Álbum Descrittivo del Pará 1898* (30 x 22 cm)
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Nesse álbum aparece um fotografia do perfil das “jovens paraenses”, uma representação dos “atores” que viviam na cidade. Numa leitura iconográfica, percebe-se a presença de duas jovens mulheres, sendo que uma ainda criança está lendo um dos livros que está sobre a mesa.



Figura 24 *GiovaniParaense* (fototipia 18,5 x 12,5 cm)
CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*, p. 49.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR.

Na montagem desse cenário (figura 13), pode-se fazer uma leitura baseada no contexto em que os ideais republicanos estavam no processo de propagação dos símbolos da República, em que os ícones construídos destacam a mulher, baseados nos princípios positivistas²¹⁹, com o papel de educar e orientar a humanidade. Nesses princípios, ressalta-se a superioridade social e moral da mulher sobre o homem.

A corrente positivista no Brasil encaminhou a propagação dos ideais republicanos, através da construção de monumentos, do mito de Tiradentes, da bandeira republicana, da figura feminina, representando uma busca das bases para a redefinição da República, para o estabelecimento de um governo republicano. Essa fotografia, além de exibir um perfil da elite, os elementos que a compõem estão cheios de significados latentes envolvidos pelos ideais da República, principalmente no processo de divulgação de uma mentalidade Republicana.

Outro álbum produzido por Caccavoni foi o *Álbum Amazônico*, o número de fotografias aumentou, as legendas são bilíngues: em português e em italiano. Sendo que na parte em português contou com literato Fran Paxeco²²⁰. O álbum contém trinta fotografias do Estado do Pará e trinta do Estado do Amazonas junto com os retratos do Presidente do Brasil, dos governadores e intendentes municipais de suas capitais.

O *Album Amazônico* refere-se aos Estados do Pará e do Amazonas. Foi produzido exclusivamente para fazer propaganda na Itália, em Portugal, na Espanha e na França. Para Caccavoni seriam os únicos países dos quais poderiam vir os imigrantes para o Brasil. Para tanto, as imagens selecionadas exibem, em aspectos gerais, as fontes de riquezas, os tipos de trabalho, os estabelecimentos agrícolas, industriais, comerciais e bancários, os homens notáveis tanto da política quanto do comércio, enfim, tenta mostrar todos os aspectos na composição desse álbum.

E, por último, também publicado por Arthur Caccavoni, em capa verde escuro, onde se destaca ao centro em relevo, *O Pará Commercial na Exposição de Paris 1900*. Nesse

²¹⁹ A corrente positivista influenciou consideravelmente os meios de propagar os ideais republicanos, que deveriam ser disseminados através do convencimento, impunha-se o uso dos símbolos tanto o escrito e falado, quanto o simbolismo das imagens e dos rituais que deveriam tocar o coração e a razão dos cidadãos. “Daí sua luta pelos monumentos, pelo mito de Tiradentes, pela bandeira republicana, pela figura feminina”, uma busca das bases para a redefinição da República, para o estabelecimento de um governo republicano que não fosse uma caricatura de si mesmo. O autor dessa corrente, Augusto Comte, a partir do contato com Clotilde de Vaux em 1844, desenvolveu os elementos utópicos e religiosos de seu pensamento. Nesse sentido, destacou a importância do papel da mulher na evolução social, o qual “não se limitaria à reprodução, mas se daria especialmente na família, em que, como mãe, ela teria a responsabilidade da formação moral do futuro cidadão”. Ver sobre esse assunto: CARVALHO, José Murilo. *A formação das Almas*. O imaginário da república. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (p.129-40)

²²⁰ Segundo Arthur Caccavoni, Fran Paxeco é autor *Sangue Latino e o Torrão brasileiro*

álbum, Caccavoni especificou o tipo de divulgação para os estabelecimentos comerciais existentes no Pará, além dos constantes anúncios bem ornamentados com desenhos e fotografias.

As produções dos álbuns realizadas na Itália transparecem nas técnicas apuradas e na elegância do tratamento atribuído às imagens arquitetônicas e aos anúncios. As fotografias selecionadas para composição do primeiro álbum de Arthur Caccavoni foram produzidas por Fidanza, embora Daniel Schoepf²²¹ afirme que a produção fotográfica seja de autoria de George Huebner, por ser o mesmo período em que este se encontrava no Pará²²². Para Schoepf, devido a atual importância de Felipe Augusto Fidanza em Belém do Pará, “a ortodoxia local tenderia a lhe atribuir às fotografias de Arthur Caccavoni”²²³. Afirmando:

(...) mesmo se Fidanza e Caccavoni se conheciam muito bem e mesmo que o primeiro estava a par do projetos do *Álbum Descrittivo*, o estilo das fotografias, a composição, a arquitetura, o escalonamento dos planos e, sobretudo, os enquadramentos demonstram claramente que as mesmas **não** são de Felipe A. Fidanza, mas sim, de George Huebner.²²⁴

Neste sentido, apresento algumas considerações a respeito da autoria das fotografias do *Álbum Descrittivo* de 1898, para isso, tenho três argumentos que vêm desconstruir aquela afirmação sobre a questão da autoria das fotografias. O primeiro é sobre o estilo de Felipe Fidanza que Schoepf diz não estar presente nas fotografias do referido álbum. Ao tomar conhecimento das fotografias de Fidanza, que estão no *Álbum de Belém*, o estilo não se diferencia das que foram identificadas no referido álbum de Caccavoni, o enquadramento e o plano do tema retratado permanecem semelhantes ao estilo de fotografar de Fidanza. Com relação ao segundo, temos a notícia do jornal que apresenta com orgulho a participação do fotógrafo F. A. Fidanza como autor das fotografias editadas pelo *Stabilimento Armanino*.

(...) Segue-se-lhe uma bem feita notícia histórica do nosso Estado e a descrição dos nossos melhores edifícios, praças e monumentos. Tudo isto acompanhados de belíssimas phototypias, que fazem honra ao “Stabilimento Armanino”, de Genova, que as executou, reproduzindo-as de bellas **photographias de Fidanza**, assim como todo o trabalho do “Álbum”.²²⁵

²²¹ SCHOEPF, 2005, p.43

²²² Segundo Schoepf, a terceira e definitiva estada de Hubner no Brasil foi entre os meses de fevereiro e novembro de 1897, ou que seria possível no fim da segunda estada, durante os primeiros meses do ano de 1896. SCHOEPF, op. cit., p. 43.

²²³ Ibid., p. 43

²²⁴ Ibid., p.43-44 (grifo meu)

²²⁵ *Folha do Norte*, 9 jan.1898, p.1 (Grifo da autora)

Por último, há uma prancha, entre as que fazem parte da composição do álbum, do ateliê fotográfico de Fidenza sob a legenda “*Costruzione Privata - Fotografia Fidenza - (Belem)*” (Figura 14). Portanto, fica a indagação, qual seria o sentido de seu ateliê fazer parte da seleção, caso considerasse que Fidenza não fosse o autor das fotografias? Seria por motivo da amizade entre Huebner e Fidenza que favorecia a inserção da fotografia de seu estabelecimento fotográfico no álbum de Caccavoni?



Figura 25 *Costruzione Privata – Fotografia Fidenza* (12,5 x 18,5 cm).
 CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. Gênova: F. Armanino, 1898, p.41.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



(Detalhe A – figura 14)

A falta de informações sobre os autores das fotografias naquele álbum permitiu que Schoepfh procurasse comprovar a influência de Huebner nessa produção. É possível que Huebner tenha utilizado as produções fotográficas de Fidanza, quando reinaugurou em 1906²²⁶ o atelier *Photographia Fidanza*, três anos depois do suicídio do proprietário. Por outro lado, não se pode afirmar a ausência da participação do fotógrafo nessa produção. Além disso, algumas produções de Felipe Fidanza, no *Álbum de Belém*, podem ser comparadas com as fotografias identificadas no álbum descritivo do Pará de Arthur Caccavoni, citando como exemplo as fotografias sobre o prédio do hospital com a mesma legenda, *Hospital D. Luiz I (Beneficente Portuguesa)*.²²⁷ (figuras 15 e 16)



Figura 26 *Ospedale Don Luiz I - Beneficente Portuguese* (12,5 x 18,5 cm)
 CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Pará - 1898*, p. 57
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²²⁶ Sobre a reinauguração do estabelecimento *Photographia Fidanza*, ver capítulo 2, item 2.2 *A origem de uma memória da sigla “Fidanza”*.

²²⁷ Sendo que a do Álbum Descrittivo está em italiano, *Ospedale Don Luiz I - Beneficente Portuguese* - (Belem)



Figura 27 Felipe Fidanza, *Hospital D. Luiz I* (Beneficente Portuguesa) (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A partir da legenda, o objeto fotografado é o Hospital D. Luiz (figuras 15 e 16), relacionado à questão sobre a assistência à saúde. Em ambas as fotografias é retratada uma carroça que faz parte do recorte escolhido pelo fotógrafo. O enfoque escolhido do Hospital na fotografia editada no *Álbum de Belém* (figura 16) não se sobressai ao outro publicado no *Álbum descrittivo Annuario del Parà* (figura 15), pois as diferenças são sutis, visto que o ângulo está mais próximo que o da primeira. Essas imagens fotográficas permitem deduzir que Fidanza foi o profissional que retratou ambas as fotografias, porém não se deve considerar que seu estilo fosse inadequado para ser o autor das fotografias do Álbum editado por Arthur Caccavoni, se não de todas, pelo menos de parte delas.

Outro detalhe, ainda com relação à autoria da produção de Fidanza, identificado no momento da pesquisa, é que várias fotografias do álbum de Caccavoni também fizeram parte da narrativa visual do *Album do Pará em 1899* sobre a cidade de Belém. Além disso, a imagem fotográfica que retratam *jovens paraenses* (figura 13), anteriormente analisada, é uma cena produzida, possivelmente, no cenário de ateliê *Photographia Fidanza*, e que pode ser considerada como um indício da autoria de Fidanza, visto que o mesmo ambiente foi cenário de quatro mulheres que compuseram a cena (Figura 17). Pessoas bem vestidas, representando as jovens senhoras da elite.



Figura 28 Felipe Fidanza, Grupo de senhora paraense (12,5 x 18,5 cm)
Album do Pará em 1899, p 70.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Em 1899, um ano depois da primeira publicação visual de Belém, através dos álbuns, foi divulgado por encomenda do governador interino José Paes de Carvalho (1897-1901), o *Album do Pará em 1899*²²⁸. Na capa, há identificação dos responsáveis pela produção do álbum (figura 18), Henrique Santa Rosa na parte descritiva e Felipe Augusto Fidanza, na parte da fotografia e composição do álbum. O álbum contém 160 páginas e reúne 148 fotografias. Este álbum foi publicado em Berlim e apresenta o texto escrito em três línguas: português, francês e alemão. A data da edição é de 1899.

²²⁸ Conhece-se um exemplar desse álbum, conservado na Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR.

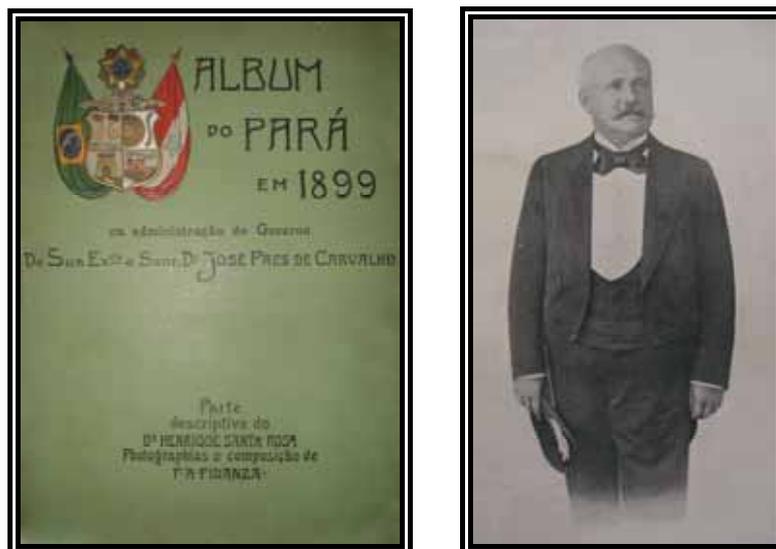


Figura 29 Reprodução da capa e da primeira página do *Álbum do Pará em 1899* (42 x 29cm)
Album do Pará em 1899, p 27.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Na primeira pagina do *Álbum do Pará em 1899* é apresentada uma fotografia do governador do Estado Dr. José Paes de Carvalho, na página seguinte, um conjunto de retratos de pessoas notáveis da administração pública do Pará no formato oval, desde o Governador em exercício Paes de Carvalho junto de dois retratos dos governadores anteriores, colocada ao centro e em volta dele, os doze representantes estaduais retratados em foto 5x4 e identificados embaixo com os seus nomes e suas funções, alinhados em grupo de três. Uma possibilidade de leitura sobre as mudanças na forma de representação de poder em que os sobrenomes e títulos em sua composição significavam respeito. Agora, segundo Pace²²⁹, “quem, por razões políticas, econômicas ou sociais quer se fazer conhecer e ganhar a confiança do público deve criar e divulgar a própria imagem”.

²²⁹ CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, Org. *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.365

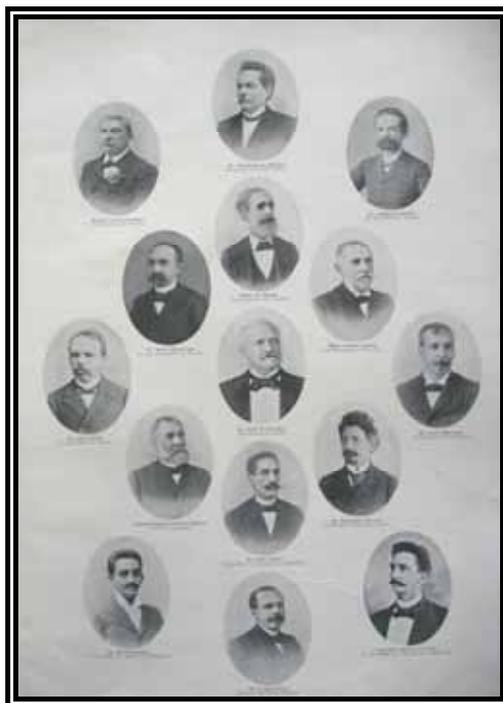


Figura 30 Reprodução dos representantes do governo. *Album do Pará em 1899*, p 27. Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A presença dos retratos dos principais representantes do governo republicano num álbum desse tipo significa uma das formas de promover o regime político da República. Segundo Pace Chiavari, isso poderia ser explicado através da vontade de “sublinhar a mudança de regime e de política do Estado”²³⁰. O processo de crescimento e de transformação da cidade tanto em termos de feição estética quanto de conteúdo verifica-se na intervenção direta do poder político sobre o urbano.²³¹

Nas fotografias, ao longo da obra, foram impressos o nome do local de publicação *E. Aders. Berlin* e o nome do ateliê *Photographia Fidanza*. Na decoração das páginas foram utilizadas tipografias para apresentar as fotografias muito em moda no Brasil. Esse álbum e qualquer outro (o álbum do Amazonas, por exemplo) foram impressos na Europa. Pode-se ver “vistas” da cidade de Belém e de outras cidades do Pará, as fachadas das construções públicas importantes, o seu interior, o porto fluvial da cidade, os jardins, as praças e as vias públicas.

A intendência municipal também se preparou para a produção visual exclusivamente da cidade de Belém com a publicação do *Álbum de Belém-Pará de 1902*,

²³⁰ CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, Org. *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.366.

²³¹ ABREU, Mauricio de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar Editor, 1987 p.73

(figura 20) impresso pela gráfica Philippe Renouard em Paris, proporciona comentários e setenta e seis pranchas²³² de imagens sobre vários aspectos da cidade. O álbum contém 93 fotografias de Belém junto aos retratos dos representantes do governo. São fotografias de Felipe Augusto Fidanza, conforme a marca d'água impressa nelas.



Figura 31 Reprodução da capa do *Álbum de Belém – Pará 15 de novembro de 1902* (32 x 24 cm)
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Elaborado em nome do intendente municipal, senador Antonio Lemos, o álbum representa uma obra comemorativa, editada a pedido do governo, cujo objetivo era evidenciar as grandes realizações que correspondem ao período do seu mandato. Fotografias de prédios, de jardins públicos, de praças, de monumentos, de Igrejas, de ruas, de avenidas e outras realizações arquiteturais que possibilita fazer uma reconstituição da história recente da cidade, o desenvolvimento, os progressos e as melhorias efetuadas.

A parte escrita descreve os acontecimentos históricos e os significados que permeiam as imagens interligadas ao longo da obra. No início do álbum, o leitor se depara com o retrato do governador em exercício naquele momento, Dr. Augusto Montenegro, logo depois os retratos dos doze administradores da rede municipal, organizados em uma única página (figura 21). Antonio Lemos está localizado no centro da página e em volta dele, os doze representantes estaduais, cada um retratado em foto (5x4) e identificados pelo número que está especificado embaixo com os seus nomes, alinhados em grupo de três no formato retangular e sobreposto por mais quatro retratos no formato de círculo.

²³² O conjunto de pranchas que faz parte do álbum está dividido em fotografias de paisagens e retratos (93), planta geral (5), projeto arquitetônico (1), e símbolo (1).

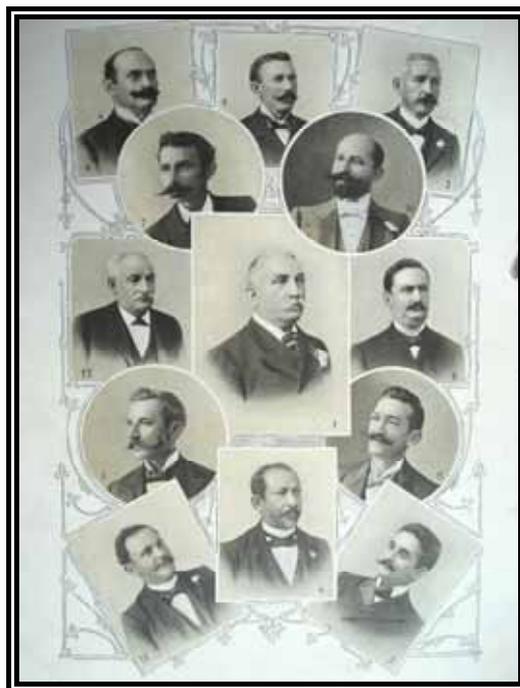


Figura 32 Reprodução dos retratos dos administradores da rede municipal
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Numa discussão anteriormente feita com relação ao álbum da administração de Paes de Carvalho, em 1899, venho reforçar a discussão da arquiteta Pace Chiavari²³³, de que há uma necessidade de as pessoas ligadas ao mandato de governo se fazerem conhecidas e estarem presentes nos mecanismo de divulgação da cidade, com o intuito de ter uma imagem pública. Depois dessa exposição de retratos, tem início a narrativa sobre a construção e ordenação dos espaços da cidade e de seus símbolos.

Nos álbuns oficiais, os temas principais tratados apresentam uma preocupação política em demonstrar as realizações da gestão pública, bem como, visualizar, através das fotografias, as obras de infra-estrutura, espaços e apresentação urbanística, focalizando, geralmente, na parte central da cidade: prédios da administração pública, instituições de ensino, estabelecimentos comerciais, praças, meios de transportes, enfim, havia a necessidade em divulgar a imagem do moderno e do urbanisticamente ordenado.

Segundo Sarges, “a publicação do Álbum de Belém constituiu-se em mais um veículo de propaganda do intendente. Nele a realidade mostrada é artificial. Contendo foto de

²³³ CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, Org. *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.365

bondes, dos prédios e especialmente, do traçado urbano, basicamente do centro da cidade”²³⁴. Acredito que Antonio Lemos divulgou algumas imagens em que mostra essa “realidade artificial”, através de uma narrativa visual que apresenta Belém como uma cidade moderna que destaca elementos que caracterizam o seu estado de progresso. Por outro lado, foram retratados aspectos com situações adversas ao projeto de embelezamento.

Algumas pranchas que compõem o álbum apresentam a cidade de Belém como símbolo da modernidade. Noções de salubridade, de embelezamento e de modernidade arquitetônica são uma constante na construção da narrativa visual do álbum. Desse modo, essa documentação constitui um ponto de partida para a reconstrução da história urbana de uma cidade em transformação, sobre pilares de um tempo de fausto permitido pela economia da borracha e da busca por um “ideal de civilização”. Nas palavras da historiadora Nazaré Sarges²³⁵, “a idéia principal era registrar o sinal da civilização nos trópicos, mas o que se produziu foi uma realidade descontextualizada e mimetizada, na medida em que se construiu a imagem de uma cidade europeizada”.

O último álbum de cidade, editado durante a administração de Antonio Lemos, foi o *Album do Estado do Pará*, encomendado pelo governador do Estado Augusto Montenegro, referente aos oitos anos de sua administração (1901-1909). Esse álbum foi impresso em Paris pela imprensa *Chaponet*, em 1908 e apresenta o texto escrito, também em três línguas, português, francês e alemão. Contém aproximadamente seiscentos e setenta fotografias, incluindo os retratos dos representantes do Estado do Pará no Congresso Federal da República, no Congresso Legislativo do Senado e da Câmara dos Deputados. Com relação à capital, espaços definidos desse estudo, contém aproximadamente oitenta fotografias referentes à cidade de Belém e duzentos e noventa e seis fotografias dos demais municípios.

²³⁴ SARGES, 2002, p. 107.

²³⁵ Ibid.

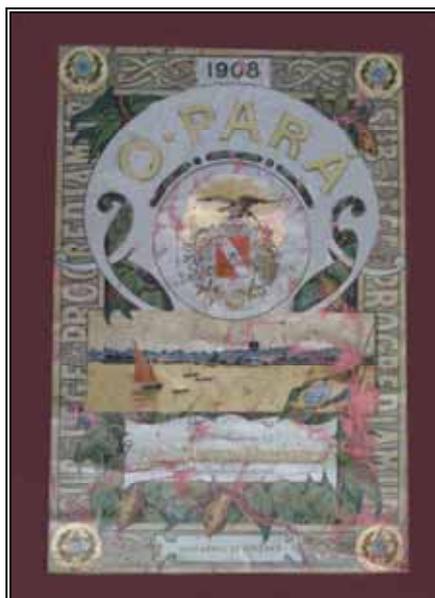


Figura 33 Reprodução da capa do *Album do Estado do Pará*, encomendado pelo governador do Estado Augusto Montenegro, referente aos oitos anos de sua administração (1901-1909) (28 x 38 cm)
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A disposição das fotografias no álbum está inserida junto às páginas escritas, diferente dos álbuns anteriores, em que as fotografias estavam à parte, intercaladas ao texto escrito. No álbum de 1908, não constam dados relativos à tiragem e nem à autoria das fotografias. No entanto, uma das fotografias sobre o Palácio do Governo foi reproduzida no jornal *17 de Dezembro*²³⁶, no qual aparece a autoria de Huebner & Amaral. Além dessa, foram identificadas fotografias que já tinham sido editadas, da autoria de Felipe Fidanza, no *Álbum descrittivo Annuario del Parà – 1898*, *Álbum do Pará em 1899* e no *Álbum de Belém-1902*.

Com relação aos álbuns analisados anteriormente, a composição do álbum de 1908 traz uma quantidade maior de informações e imagens e demonstra uma conexão com a capital do Brasil. Diferente dos outros, este álbum inicia com um retrato do governador Augusto Montenegro (1901-1909) e do Presidente Affonso Penna (1906-1909) (figura 23). Ao longo das partes escritas, as fotografias aparecem, geralmente sem relação com o texto escrito. Na parte inicial, tem um texto sobre o resumo histórico do Pará e, em seguida trata dos aspectos físicos e naturais da região. Nesse álbum, há a apresentação de todos os

²³⁶ O jornal *17 de Dezembro* divulgava algumas fotografias referentes à cidade de Belém, geralmente aparecia a autoria impressa na fotografia. A fotografia referida acima foi publicada em 1908.

municípios do Estado do Pará, destacando-se a localização, o número de habitantes e a principal atividade econômica dos municípios.

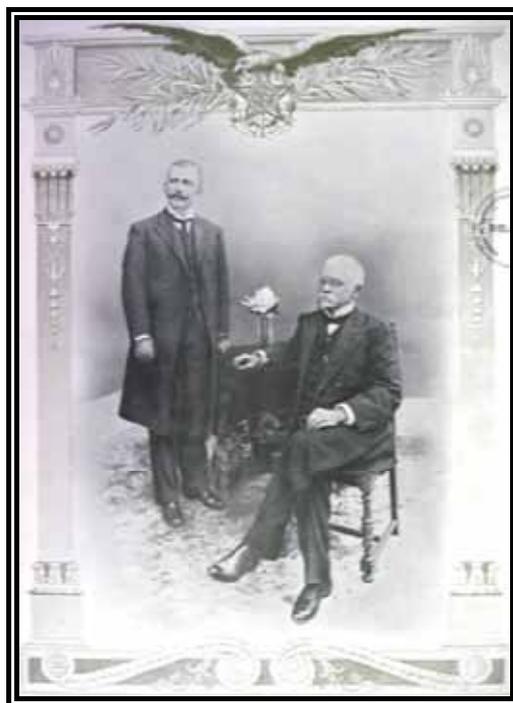


Figura 34 Reprodução da primeira página *Album do Estado do Pará*, encomendado pelo governador do Estado Augusto Montenegro, referente aos oitos anos de sua administração (1901-1909) (20 x 30 cm)
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

O autor e organizador do *Álbum do Estado do Pará* foi Ernesto Mattoso que, ao ser encarregado dessa função, publicou a carta que emitia sua opinião sobre tal publicação:

Exmº Snr. Dº G. AMAZONAS DE FIGUEIREDO, Dr. Sevretario de Estado e Justiça, Interior e Instrucção Publica.

Por Officio de 10 de março do corrente anno vos dignastes de encarregar-me de escrever e fazer imprimir nos três idiomas, portuguez, francez e ingléz, um livro-album do Estado do Pará, destinado a propaganda.

A 18 daquele mez parti para a Europa onde vim dar cumprimento à vossas intrucções.

(...)

Não podia ser mais feliz a idéa do Governo em procurar fazer conhecido o Pará, nem sempre justamente apreciado. Suas riquezas, seus recursos inextinguiveis, seu progresso, seu rapido caminhar pela senda civilização, seu modo de viver, seu clima, suas leis, suas garantias, precisavam ser amplamente esclarecidas e postas à vista dos povos amigos, estrangeiros, cujo concurso nos é tão necessario ao alargamento das nossas relações de commercio e amisade, relações essas que constituem um dos principaes factores do nosso desenvolvimento²³⁷.

O álbum em discussão caracterizou-se pela quantidade de informações e de fotografias. O nível de divulgação apresentou-se com mais precisão através dos textos escritos contendo detalhes sobre o Estado do Pará nos aspectos histórico, político, econômico e

²³⁷ PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro) *Album do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908, p. 349-50

geográfico. As fotografias exibem uma cidade modernizada. Há um destaque especial para os espaços relacionados aos logradouros públicos e prédios da administração pública, retratados também em ambiente interno, demonstrando os utensílios existentes nos gabinetes e salas do referidos prédios.

Os arranjos internos das fotografias, que aparecem no início do álbum, ficam evidentes na sugestão dos agentes responsáveis pelos aspectos selecionados para representar a cidade. As primeiras imagens são fotografias sobre os representantes da administração pública. Das quatorze fotografias, duas revelam a parte externa, outras duas uma sessão do Tribunal de Justiça do Pará e o banquete dos intendentes municipais no Bosque; as demais são fotografias de ambiente interno, exibindo a luxuosa ornamentação dos compartimentos onde funciona a administração pública.

Ainda no ano de 1908, foi realizado outro meio de divulgação dos espaços da cidade de Belém que se concretizou através da organização e publicação do número especial sobre o Estado do Pará²³⁸ na *Revista da Semana*²³⁹ com publicações semanais ilustradas, editadas pelo *Jornal do Brasil*, na Capital Federal que teve por objetivo a circulação na Exposição Nacional de 1908. A sua distribuição se deu gratuitamente, tal atitude foi exaltada através do relatório municipal *O Município de Belém-1908*, como sendo “considerado um bom processo de propaganda, sobretudo pela grande quantidade de escolhidas gravuras, de abundantes informações de toda natureza e de amplos dados estatísticos *nelle* contidos”²⁴⁰

Essa revista teve por objetivo a construção de uma determinada imagem da cidade divulgada para outros Estados do Brasil que participaram da Exposição Nacional. As fotografias²⁴¹ que estão na revista foram localizadas também no Álbum do Pará do referido ano. Na capa tinha o símbolo do Pará e, logo em seguida, fazia-se a divisão sobre a cidade de

²³⁸ Foi autorizado pela Lei n. 494 de 13 de dezembro de 1907 mediante a abertura de crédito para sua execução no valor de 5:000\$000.

²³⁹ A *Revista da Semana* foi fundada na cidade do Rio de Janeiro em 1901 por Álvaro de Teffê, que abriu o século com reportagens fotográficas dos festejos do 4º centenário do descobrimento do Brasil. Trazia notícias, editoriais, comentários, um pouco de literatura, uma seção intitulada “Cartas de Mulher”, com uma espécie de crônica, “Jornal das Famílias” com moda, beleza, trabalhos manuais, resumo dos acontecimentos da semana, dando ênfase aos crimes, crítica literárias, crônicas, poesias e contos infantis. Divulgava acontecimentos sociais importantes, onde participavam grandes personalidades, além disso, informava competições esportivas, campanhas políticas e manifestações populares. Foi considerado o melhor produto do gênero, por algumas décadas, revista esta que divulgava e propõe receitas para seguir a beleza, o moderno e o higiênico.

²⁴⁰ BELEM. Intendência Municipal. *O Município de Belém – 1908. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908 pelo Exmo. Sr. Intendente Antônio José de Lemos*. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1909. p. 25

²⁴¹ É possível que a maioria das fotografias seja G. Huebner & Amaral, pois no final da revista aparece um reclame com o nome desses fotógrafos.

Belém em *Belém antiga e Belém moderna*. Era preciso exaltar o discurso das mudanças, tanto no nível material quanto no nível intelectual e social.

As fotografias, nesse sentido, contribuíram para a exibição “de bens, de lugares não conhecidos, do exótico e do civilizado” como assinalou a historiadora Solange Lima²⁴². Para isso, o momento das Exposições Nacionais e/ou Universais era considerado um dos espaços de divulgação, como verificado com a publicação de um número especial sobre o Estado do Pará na *Revista da Semana*. Além das edições de fotografias em revistas, outro recurso utilizado na difusão de imagem fotográfica foram os álbuns para exposição anteriormente referidos.

Considerando já terem se passado nove anos em relação ao primeiro álbum do Estado do Pará e seis anos em relação ao álbum de Belém e quase vinte anos dos governos republicanos, os ideais da República ainda estão presentes para serem propagados através dos álbuns. Uma cidade que está em pleno progresso, Belém aparece como uma cidade atrativa para o “outro”. As especificidades sobre as possíveis leituras das fotografias serão realizadas no próximo capítulo.

Além dos álbuns do Estado, conforme citados como instrumentos de propaganda, os relatórios municipais também foram utilizados para esses fins. Os relatórios, de modo geral, apresentam uma semelhança em relação às fotografias analisadas até o momento nos álbuns, mas também mostram particularidades que, ao longo do texto, pretendo expor para o leitor.

3.2.2 Os Relatórios Municipais

A coleção de Relatórios do Município de Belém é composta de sete volumes, que se constituíram um dos mecanismos de divulgação visual e política da cidade. O primeiro e o segundo volume, publicados respectivamente em 1902²⁴³ e 1903, não fizeram parte de sua composição fotografias e plantas. Enquanto que os demais apresentam capas luxuosamente confeccionadas, ricos em detalhes, destacando as obras do gestor junto a pranchas que tinham a finalidade de divulgar o grau de modernidade e de progresso durante sua gestão administrativa. Sarges comenta que:

²⁴² LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia. Usos e Funções no século XIX*. 1 ed. 1991. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto & Arte, 3) (59-82), p.79

²⁴³ Embora o primeiro volume tenha sido publicado em 1902, mas o título faz alusão às transformações realizadas desde início da administração de Antônio Lemos de 1897 a 1902.

Nesse processo de construção de uma política de divulgação de seus feitos administrativos, Antonio Lemos inovou em mandar publicar todos os anos os referidos relatórios de sua administração, confeccionados com luxo e rigor, o que os tornava objeto de elogios por parte daqueles que eram agraciados com um exemplar, desde as autoridades locais, instituições científicas, jornais, representantes de embaixadas estrangeiras sediadas na capital, até mesmo alguns monarcas europeus²⁴⁴.

Os tipos de propagandas dos administradores públicos e da elite econômica favoreciam o fortalecimento de uma imagem positiva, através de todo tipo de anúncio, nos quais predominavam cartazes de casas aviadoras, bancos, empresas de importação e exportação, companhias de seguro, hotéis, restaurantes e, de modo geral, de todos os produtos de luxo, mesmo que muito desigualmente distribuída entre a população que vivia nos arredores da cidade.

Os relatórios Municipais intitulados *O Município de Belém*, a partir do terceiro volume, passam a ter uma nova forma de apresentação dos textos, com a introdução de ilustrações para anexar ao texto escrito. *O Município de Belém de 1904* consta vinte e três pranchas, sendo dezenove sobre os espaços da cidade de autoria dos fotógrafos José Girard e Antonio de Oliveira²⁴⁵; e quatro do projeto do *Orfanato Antonio Lemos*. Essas imagens foram destacadas, no texto escrito do relatório, como ilustrações:

Ilustrações n'este volume — Com o intuito de melhor documentar as asserções do texto e de apresentar alguns aspectos da capital do Estado em 1904, fiz reproduzir, em páginas anexas ao presente volume, grande número de photographias de vários pontos da cidade e dos subúrbios, assim como as plantas do edifício do Orfanato Municipal, em construção²⁴⁶

Antonio Lemos destaca o objetivo de introduzir as fotografias para fazer parte de divulgação da cidade. Nesse contexto, a fotografia passa a ser o testemunho do “progresso da rica capital do extremo norte”²⁴⁷ destacando a importância de documentar e apresentar alguns aspectos da cidade. O êxito do relatório com as ilustrações difundido por várias cidades do Brasil e por alguns países estrangeiros, influenciou no aumento de fotografias para os próximos volumes.

O relatório do ano de 1905 está composto por quarenta e cinco pranchas de diferentes vistas de monumentos públicos, dos edifícios da intendência Municipal e do

²⁴⁴ SARGES, 2002, p. 103.

²⁴⁵ Sobre esses fotógrafos serão referidos no próximo capítulo.

²⁴⁶ BELÉM, *O Município de Belém de 1904*. Belém: Arquivo da Intendência Municipal, 1905, p.318.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.320

Conservatório de Música de propriedade do Estado, que estão como ornamentos da cidade para divulgação “para mais conhecida ficar a nossa capital em seus verdadeiros aspectos, não só no estrangeiro, como principalmente, no próprio Brasil, que tanto nos desconhece”²⁴⁸ exibindo as fotografias dos parques, das largas avenidas, dos prédios públicos e do Teatro da Paz nas palavras de Antonio Lemos:

Mais bello d’entre todos os da América de Sul e de muitas capitaes européas, — ficam elles attonitos, perante os irrefutaveis testemunhos de nosso progresso, dasbellezas do Pará! São todavia, taes testemunhos essencialmente verdadeiros — *porque transmittidos pela photographia*. Não ha em nenhuma d’essas vistas exaggero de especie alguma: ao contrario, a impressão inferior à realidade, por causa do excesso de luz solar, que não permite os relêvos e das condições planas do terreno, que nos inibem de tirar partido das vastas paizagens ou das vistas panoramicas²⁴⁹

O uso da fotografia foi destacado em um parágrafo ressaltando a importância de ilustrar a cidade para o mundo como testemunho do progresso do Pará, em especial sua capital, testemunho esse, “verdadeiro por ser transmitido pela fotografia” ao mesmo tempo em que se tem a preocupação de destacar as melhorias relacionadas às técnicas de produção de imagens, conforme foram identificadas a partir do quinto volume.

A introdução de fotografias coloridas pelo processo tricromia²⁵⁰, no *Município de Belém de 1906, 1907 e 1908*, passou a exibir alguns detalhes da cidade colorida, tornando-se mais atraente para o público consumidor. As fotogravuras²⁵¹, ora em preto e branco, ora coloridas, são consideradas documentos, na medida em que registram aspectos das cidades, fisionomias das pessoas e episódios do cotidiano. Nesse sentido passam a representar um testemunho que caracteriza o “espírito da época”²⁵².

No quinto e sexto volume dos relatórios *Município de Belém*, a autoria das fotografias, em sua maioria, era identificada²⁵³. Esses relatórios reuniram quarenta e seis

²⁴⁸ BELÈM, O Município de Belém de 1905. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1906, p.193.

²⁴⁹ Ibid., p.194.

²⁵⁰ A tricromia é executada com três cores primárias: amarelo, vermelho e azul, cada um deles em uma placa distinta, que ao serem superpostas reproduziam toda a gama cromática existente na realidade natural permitindo a obtenção de fotografias coloridas.

²⁵¹ A fotogravura é o conjunto de provas fotográficas, por meio das quais se produzem chapas gravadas, próprias para tirar pela impressão provas sobre papel.

²⁵² Peter Burke ressalta que o testemunho das imagens necessita ser colocado no ‘contexto’ e deve, quando possível, analisar uma série de imagens. Para o autor, “as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim visões contemporâneas daquele mundo”. Cf. BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. História e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p.236-237

²⁵³ Fotógrafos que foram identificados no ano de 1906: Fidanza (2 fotografias), Girard (33 fotografias), G. Huebner & Amaral (2 fotografias), Burkhardt (1 fotografia) e sem autoria (6 fotografias); no ano de 1907:

pranchas no ano de 1906 e vinte e duas em 1907. Praticamente de um ano para outro ocorreu uma redução na quantidade de fotografias e no número de páginas²⁵⁴. O fotógrafo que teve a maior produção foi Girard, somando um total de quarenta e nove fotografias. Com relação ao sétimo volume e último da série *Município de Belém*, contendo 338 páginas e quarenta e duas ilustrações, nove eram em tricromia (coloridas). Ao contrário dos relatórios anteriores, em nenhuma das pranchas foi identificada a autoria dos fotógrafos.

Numa leitura geral sobre a narrativa visual dos relatórios municipais, é dada a importância para os logradouros públicos, como praças, parques, avenidas e ruas. Na seqüência, aparecem as fotografias que tratam da questão de atendimento social à população, como os prédios do Asilo de Mendicidade, o Orfanato Antonio Lemos e a Santa Casa de Misericórdia. Não deixando de ilustrar, com uma freqüência regular em todos os relatórios, as fotografias da parte arquitetônica das “construções modernas”, além dos estabelecimentos de ensino, da administração pública (Palácio Municipal e Estadual) e de espetáculos (Teatro da Paz). Pode-se considerar, nesse conjunto de imagens, o intuito de divulgar visualmente uma cidade em transformação, ordenada como um todo harmonioso, mas que apresenta as suas exceções a serem analisadas no próximo capítulo.

Fidanza (1 fotografia), Girard (16 fotografias), Oliveira (3 fotografias), G. Huebner & Amaral (1 fotografia) e sem autoria (1 fotografia)

²⁵⁴ Os relatórios de 1905 contêm 335 páginas, de 1906, 226 páginas e de 1907, 203 páginas.

CAPÍTULO 4

CIDADE E REPRESENTAÇÃO: UMA NOVA LEITURA DAS FOTOGRAFIAS URBANAS

CAPÍTULO 4

CIDADE E REPRESENTAÇÃO: UMA NOVA LEITURA DAS FOTOGRAFIAS URBANAS

*Gigantesca metáfora da condição humana, a cidade atrai e repele, provoca paixões fulminantes ou antipatias irreversíveis estabelecendo com cada um de nós uma relação emotiva, pessoal e irracional, que transcende e desafia a lógica. De tal forma que existe quem ame apaixonadamente ou deteste visceralmente cidades que jamais visitou.*²⁵⁵

As possibilidades de “conhecer” as cidades de diversas partes do mundo garantiram a ampliação de interesses de pessoas em circular ou se estabelecer nelas. Uma das formas que permitiu esse contato foi através das representações visuais produzidas por fotógrafos e que foram publicadas por tipografias e gráficas durante a passagem do século XIX para o XX.

O conjunto de imagens publicadas sobre Belém caracteriza-se por apresentar aspectos de uma cidade urbanizada, por meio de melhorias realizadas durante a administração de seus respectivos governantes, oferecendo uma síntese daquilo que foi selecionado como representativo dos grupos e dos lugares urbanos. Acredito, por certo, que as fotografias sobre Belém suscitam aspectos dos tempos de euforia e transformação representadas a partir de um olhar eurocentrico²⁵⁶, para isso é preciso considerar o contexto em que elas foram produzidas.

Os fotógrafos identificados elegeram cenas de vários tipos de imagens da cidade e do cotidiano. Esses fotógrafos, todos com estúdios em Belém, fizeram parte da produção visual conforme os nomes dos clichês que aparecem nas fotografias localizadas nos relatórios municipais²⁵⁷, tais como: Felipe Augusto Fidanza²⁵⁸, José A. Girard²⁵⁹, Antonio Oliveira²⁶⁰, Bastos²⁶¹, Julio Augusto Siza²⁶², B. Max Burkhardt²⁶³ e George Huebner & Amaral²⁶⁴.

²⁵⁵ VASQUEZ, 2003, p.52

²⁵⁶ Nesse sentido, baseia-se numa idéia de modelo importado das cidades européias, principalmente Paris e Londres.

²⁵⁷ Os relatórios que apresentam os nomes dos fotógrafos impressos na fotografia são os volumes III, IV, V e VI. Somente o volume VII é que as fotografias ficaram sem identificação do produtor.

²⁵⁸ Sobre o Felipe Fidanza, consultar o item 2.2 Origem da sigla “Fidanza”.

²⁵⁹ José Girard, cearense de paternidade francesa, teve uma trajetória peculiar e distintiva. Como fotógrafo e pintor, ele se destacou pela produção de retratos e de paisagens urbanas. Conforme as notícias divulgadas nos

A autoria dos fotógrafos, com relação aos álbuns, fica limitada caso não tenha sido registrada na fotografia ou referida no próprio álbum. Por exemplo, é de conhecimento que o fotógrafo responsável pela produção e organização das fotografias impressas no *Álbum do Pará em 1899* e no *Álbum de Belém de 1902* seja Felipe Fidanza, devido ambos mencionarem a sua autoria, tanto na capa quanto nas próprias fotografias editadas nos referidos álbuns. Em outros só foi possível identificar os fotógrafos através de diferentes documentos. No caso do primeiro volume do álbum de Arthur Caccavoni, baseada em notícia sobre a publicação desse álbum no jornal *Folha do Norte* e pela reprodução de várias imagens fotográficas no *Álbum do Pará em 1899*, deduzo que algumas fotografias, senão todas, são também de Fidanza.

As cidades modernas, registradas por esses fotógrafos, iam sendo estruturadas sobre diferentes tempos históricos, nos quais retrataram as transformações realizadas até o presente momento, mesmo que ainda não tivessem sido concluídas certas obras. Vários temas foram objetos de apreensão fotográfica, mas há necessidade de eleger alguns deles para a construção e exposição desta análise.

É esse contexto que me possibilita indagar: Qual a cidade que o poder público divulgou através das fotografias? Partindo dessa questão, o presente capítulo não promete exauri-la, apenas colocá-la “mais uma vez”. Antonio Lemos procurou divulgar uma imagem da cidade compatível com as idéias do mundo civilizado e moderno. Para isso, um dos

jornais da *Folha do Norte*, dando ênfase ao fato de ser *um pintor em potencial*. Girard foi um dos fotógrafos que trabalhou com Fidanza, nos momentos de sua ausência para a Europa. Cf. *Folha do Norte*, 08 jul. 1908 p.1.

²⁶⁰ As informações sobre o fotógrafo paraense Antonio de Oliveira são bastante restritas, pois durante a pesquisa foram identificadas através de anúncio em jornais sobre os serviços que prestavam à sociedade belenense, retratava cerimônias especiais da elite paraense, além dessas informações, apresentou suas produções fotográficas do relatório municipais de Belém. Não se tem informações sobre sua vida e atuação profissional com mais detalhes. Cf.

²⁶¹ Proprietário da *Photographia Bastos* que em 1902 estava localizado na Rua Aristides Lobos, 60 e em 1907 na Rua Paes de Carvalho, 18

²⁶² O anúncio em 1898, *Photographia Amazônia de Julio Siza*, marcou o início de suas atividades em Belém, seu ateliê estava localizado na Rua Cons. João Alfredo, 7. No entanto em 1902 aparece outro anúncio sobre a reinauguração de seu ateliê como o mesmo nome e endereço. Segundo Boris Kossoy, era português. Viajou pela Europa, morou um período na Guiana Inglesa e em 1902 veio para o Brasil. Cf. KOSSOY, 2002, p.296

²⁶³ Proprietário do ateliê *Photographia Allemã*, situado na Rua Santo Antonio nº 12, nos altos da Loja Águia de Ouro. (1903 a 1906)

²⁶⁴ George Hubner e Libanio Amaral são os novos proprietários da *Photographia Fidanza* que foi reinaugurado no dia 29 de abril de 1906 até o ano de 1910. Em janeiro de 1911, Huebner e Amaral estavam no Rio de Janeiro com o estabelecimento situado à Avenida Rio Branco, 128. Eram proprietários também da *Photographia Allemã* em Manaus. Os dois ateliês “obtiveram na Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro, Grande Premio e medalhas de ouro”. Cf. *Folha do Amazonas*, 20 ago.1910, p. 3. Apud. KOSSOY, op. cit., p. 183.

mecanismos foi apresentar, ao mundo europeu, os álbuns de cidade e relatórios municipais em encadernações luxuosas, o que seria mais receptível aos olhos dos leitores.

Os álbuns e os relatórios ou quaisquer outros meios de propaganda são um dos suportes de divulgação das imagens que evidenciam uma modernização atribuída ao sucesso da economia da borracha. Essas publicações podem ser compreendidas como base da produção visual, voltada para a propagação de uma imagem positiva da cidade de Belém e, conseqüentemente, de seus agentes, como pode ser observada através das fotografias que foram produzidas e editadas desde final do século XIX e início dos anos de 1900.

Para analisar a cidade que foi divulgada sobre espaços sociais de Belém, o ponto de partida é a paisagem e a sua figuração, para então evidenciar as formas como as pessoas foram retratadas e se deixavam fotografar entre as décadas de 1890 a 1900. Compreende-se que essas pessoas não ocupam o espaço urbano da mesma maneira, uma vez que esse se constitui uma representação simbólica das relações de poder. Ruas, praças, mercados, docas, Igrejas, Teatro são disposto de maneiras diferentes e, geralmente, hierarquizadas. Com este propósito, foram selecionadas algumas imagens fotográficas dos Álbuns e relatórios municipais nas quais se pretende fazer uma leitura do uso, da ocupação e da significação desses espaços.

As fotografias escolhidas representam os espaços urbanos que retratam cenas **paisagísticas, arquitetônicas e cotidianas**. Esses foram valorizados na ocasião em que fotógrafos incitados por diferentes motivos preferiram momentos e lugares para ficarem perpetuados na superfície do papel fotográfico. As fotografias foram organizadas a partir de referências temáticas e espaciais que compuseram as cenas do cotidiano, que concentram os movimentos, sobretudo em áreas do centro comercial e em locais que retratam os aspectos de lazer; e as cenas arquitetônicas através das construções modernas e/ou edificações públicas (prédios da administração e de saúde).

A idéia de iniciar a análise sobre os aspectos visuais urbanos, através das imagens fotográficas de cenas arquitetônicas, induz a uma cidade estática que exalta suas feições monumentais. Essas construções de uso coletivo que conservam o tempo passado fazem parte da vida cotidiana, assim como das recordações e do imaginário de seus habitantes. Com relação a essas edificações, acredito que podem servir como modelos para essa discussão: o Teatro da Paz, o Palácio do Governo, o Palácio Municipal e o Asilo de Mendicidade.

O Teatro da Paz foi construído nos anos áureos da economia do Pará impulsionada pela exportação da borracha, o que favoreceu o crescimento e desenvolvimento urbano de Belém. A cidade não possuía um teatro público que pudesse representar uma

imagem de civilização e progresso compatível aos moldes dos grandes centros econômicos do mundo. A idéia para a construção de uma casa de espetáculo começou a caminhar com a aprovação do projeto de José Tibúrcio de Magalhães em 1868. Entretanto, essa idéia de construir um teatro municipal já havia sido cogitada, desde 1848, pelo presidente da Província Jerônimo Coelho e fazia parte do plano de expansão e melhoramentos urbanos para a cidade de Belém. O Teatro da Paz começou a ser construído em 1869 e durou cinco anos. Entretanto, por motivos de irregularidades, o teatro só foi inaugurado em 13 de fevereiro de 1878²⁶⁵.

Inicialmente, chamava-se *Theatro Nossa Senhora da Paz*²⁶⁶, que foi abreviado e oficializado como Teatro da Paz dois dias depois da inauguração - ocorrida em 15 de fevereiro de 1878, por deliberação do Conselho do Conservatório Dramático Paraense. Conforme Silveira, uma das preocupações para a mudança do nome está relacionada aos tipos de apresentações das peças "ímpias e anticlericais, não condizentes com o nome do santo".

Leandro Tocantins²⁶⁷ assinala que os "maiores dias de glória" do Teatro da Paz foram vivenciados durante a "euforia econômica da borracha". As companhias líricas italianas apresentaram as óperas mais famosas, deixando marcado o espírito e uma geração paraense que freqüentava os espetáculos com traje a rigor aos moldes europeus. Foi considerado no Brasil Império "a maior e a mais suntuosa Casa no gênero que se construiu neste país".

O Teatro da Paz foi um dos temas utilizados pelos fotógrafos no período de divulgação da cidade. Suas fotografias circularam em todos os tipos de comunicação impressa. Os álbuns e relatórios encomendados pelos governos não deixaram de divulgar ou mesmo informar tamanha magnificência da edificação para o público externo que circulava fora do Brasil principalmente nos países da Europa, assim como através da *Revista da Semana* e cartões-postais²⁶⁸.

²⁶⁵ Cf. TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará: instantes e evocações da cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S/A, 1963. v. 2. p. 130-131.

²⁶⁶ Segundo Rose Silveira, sobre a origem desse nome há duas versões. Uma versão argumenta que seria uma homenagem do presidente da província, José Bento da Cunha e Figueiredo, ao desempenho do Exército brasileiro na Guerra do Paraguai (1864-1870). Outra atribui o batismo ao bispo Dom Macedo Costa, que ansiava pelo fim da guerra. <<http://www.theatrodapaz.com.br/historico3.htm>>

²⁶⁷ TOCANTINS, op. cit., p. 131

²⁶⁸ Foram identificados sete cartões-postais que estão localizados em PARÁ. *Belém da Saudade: A memória da Belém do início do século em Cartões Postais*. 3 ed. Belém: Secult, 2004, 278p. p. 182-185.

Os fotógrafos registravam o prédio do Teatro da Paz destacando tanto os aspectos arquitetônicos²⁶⁹ quanto os aspectos do ambiente interno (sala de espetáculo e a sala de exposições e as escadarias)²⁷⁰. Os ambientes fotografados, basicamente, estavam relacionados à imponente arquitetura e às estruturas de funcionamento da parte interna do teatro, buscando ilustrar o que fosse possível para informar o quanto se assemelhava aos projetos de construções de teatro²⁷¹ vivenciados no período por alguns países da Europa.

A intenção de ilustrar todos os detalhes, que fizeram a diferença numa cidade com vestígios coloniais e provincianos, favoreceu a produção de fotografias que circularam através de álbuns, revistas e cartões postais. Essas fotografias destacam a grandiosidade do teatro, que, junto com outros prédios arquitetônicos, contribuíram para construir uma imagem compatível com o contexto econômico e social vivenciado nesse período. Portanto, apresentam uma outra imagem de cidade, contemporânea às cidades européias, relacionada com a arte.

Algumas fotografias sobre o Teatro da Paz são no estilo arquitetônico, as quais exibem o prédio em primeiro plano, ou seja, o Teatro da Paz foi selecionado pelas lentes dos fotógrafos como o único assunto para ser registrado. Trata-se respectivamente das fotografias localizadas no *Álbum descrittivo Annuario del Pará - 1898* (figura 24) e no *Album do Estado do Pará de 1908* (figura 25). Geralmente, nesse tipo de imagem, o fotógrafo prioriza um ângulo, de preferência, levemente lateral a fim de representar as duas fachadas, a principal e a lateral e assim comprovar a imponente do volume, dando a impressão da terceira dimensão²⁷², como verificado também nas imagens fotográficas dos prédios da administração pública e outros.

²⁶⁹ Em relação às fotografias dos aspectos externos do teatro foram identificadas: duas no álbum de Arthur Caccavoni de 1898, três no álbum do governo de Paes de Carvalho, duas no álbum de Belém de Antonio Lemos, uma no álbum do governo de Augusto Montenegro e também uma no relatório municipal de 1904. Observei que na administração municipal, o teatro não é considerado um tema para ser bastante divulgado.

²⁷⁰ O ambiente interno do teatro totalizou-se em onze fotografias. Considerando que três no nível municipal, duas nos álbuns de Arthur Caccavoni; três no álbum de Paes de Carvalho e também três no álbum de Augusto Montenegro. Ou seja, o ambiente interno se tornou o alvo principal para ser divulgado pelos produtores.

²⁷¹ O projeto da construção do Teatro da Paz se assemelha a forma de ferradura e os vários planos para camarotes, do Teatro Scalla de Milão (1776/78), assim como o luxo e a sofisticação do projeto de Garnier para Ópera de Paris (1861/76).

²⁷² Nessa perspectiva, o olhar é condicionado pela tradição artística italiana, como afirma Gombrich "para o pintor nada pode se tomar um "motivo" se não o que ele está em condição de assimilar no dicionário que ele já aprendeu na formação anterior" Cf. GOMBRICH, Ernst H. Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento. Torino: Einaudi, 1973, p. 170 Apud. CHIAVARI, op. cit., p. 367.



Figura 35 *Teatro della Paz* ²⁷³ (18,5 x 12,5 cm)
 CACCAVONI, Arthur. *Álbum descrittivo Annuario del Parà - 1898*. p. 77
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 36 *Theatro da Paz* (10,0 x 15,5 cm)
Album do Estado do Pará, 1908, p. 267.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²⁷³ Esta fotografia foi identificada, também em PARÁ, Governador (1897-1901: J. P. de Carvalho) *Album do Pará em 1899* [S. L. : s. n.] [1899, p 106. Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR.

Bem, há outros tipos de registros do teatro, conforme verificado na fotografia de José Girard (figura 26), em que o prédio do Teatro da Paz é o tema principal, mas junto com a representação suntuosa do prédio, o fotógrafo registrou o movimento de pessoas, em primeiro plano, que transitavam pela frente do teatro.

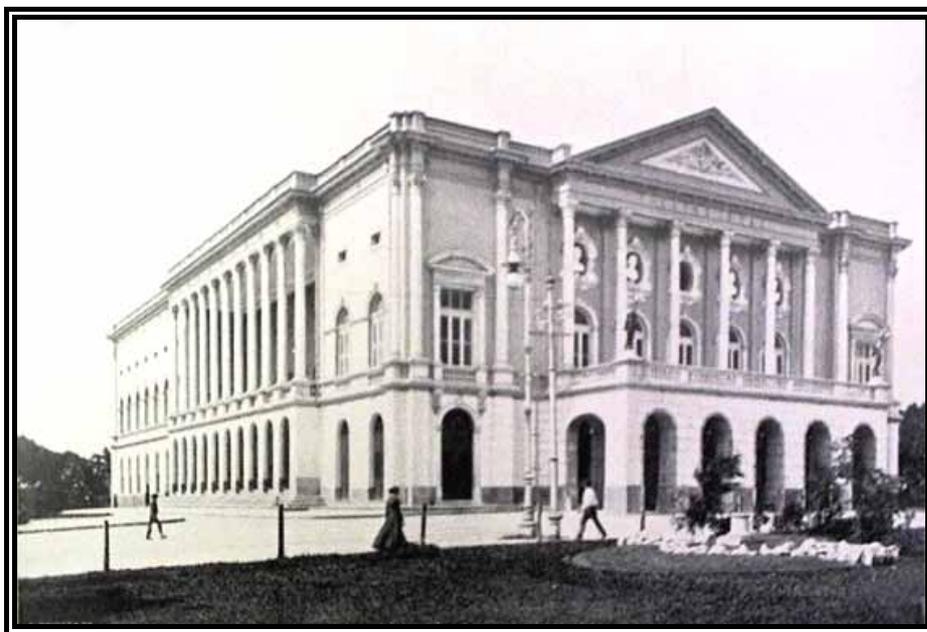


Figura 37 José Girard, *O Teatro da Paz* (após a sua remodelação) (12,0 x 18,0 cm)
O Município de Belém – 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Nesta imagem (figura 26), o prédio é o tema central, permitindo assim a visualização das reformas realizadas no ano de 1904, durante o governo de Augusto Montenegro (1901-1909). Os transeuntes fazem parte da seleção fotográfica produzida por Girard, o que caracteriza um tipo de cena do cotidiano em que as pessoas caminhavam pela frente do Teatro. Essas pessoas parecem não ter notado a presença do fotógrafo, que ficou afastado para abranger todo prédio.



Figura 38 Felipe Fidanza, *Praça da República - tirada do nascente* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Diferente das fotografias identificadas nos álbuns do Pará de 1899 e 1908 e no Relatório Municipal de 1904, o *Álbum de Belém de 1902* compõe fotografias em que o teatro aparece apenas como um dos detalhes do aspecto Praça da República. A primeira impressão possível é que o cenário retratado (figura 27) apresenta, em primeiro plano, as pessoas que, possivelmente, estavam por perto, mas que, a pedido ou não do fotógrafo, posaram para fazer parte dessa vista. Se, por sua vez, o que atraiu os tipos humanos flagrados foi à presença do fotógrafo, então se trata, provavelmente, de um ambiente que se define como lugar caracterizado pela permanência regular dos indivíduos nele envolvidos, vendedores ambulantes ou simplesmente passantes.

Ainda comentando sobre o Teatro da Paz, os ambientes internos também foram alvos de registros dos fotógrafos. Esses ambientes apresentam detalhes relacionados às artes plásticas, como pode ser verificado nas fotografias do salão nobre, o *foyer*²⁷⁴ (figuras 28 e 29). Na composição destas fotografias, o fotógrafo apresenta informações que estão no teto com a

²⁷⁴ O *foyer* do Teatro da Paz foi muitas vezes utilizado para exposições dos mais significativos pintores do Brasil, durante o contexto do período áureo da economia da borracha, entre elas foram anunciadas as exposições dos pintores: Parreiras, Aurélio Figueredo, Benedicto Calixto, Fernandez Machado, Francisco Estrada e Carlo de Servi.

pintura original²⁷⁵ de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi²⁷⁶ e os lustres posicionados na parte horizontal do salão; o acabamento das janelas, portas, pisos e cadeiras proporcionando uma impressão de organização e beleza no ambiente.



Figura 39 Felipe Fidanza, *Salão nobre do Theatro da Paz* (13,0 x 17,5 cm)²⁷⁷
Album do Pará em 1899, p 27.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²⁷⁵ No salão Nobre, Domenico de Angelis pintou o teto sobre madeira que com o passar do tempo foi deteriorada e seu trabalho foi substituído pela obra de Armando Bolloni.

²⁷⁶ Os pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi estudaram na Academia di San Luca. Em 1887 foram contratados pelo governo provincial para, inicialmente, decorar o teto da sala de espetáculos do Teatro da Paz. Em 1890 foi inaugurado o famoso pano de boca, que celebra a República e a afirmação do positivismo no Pará. O painel intitulado *Alegoria à República* reúne os representantes do povo paraense, índios, mestiços e lusitanos, cortejando os novos tempos.

²⁷⁷ Esta fotografia foi publicada no mesmo ano por Arthur Caccavoni. In: CACCAVONI, Arthur. *Álbum descritivo Amazônico*. Gênova: F. Armanino, 1899. (13 x 19 cm) Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 40 José Girard, *Theatro da Paz – O Salão de Honra* (12 x 18 cm)
O Município de Belém – 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A primeira fotografia do Salão Nobre de Fidanza (figura 28), diferente de Girard (figura 29), apresenta algo bastante singular no momento do registro. Ao compor as cenas da maneira como o fez, Fidanza humaniza o cenário fotografado, incluiu pessoas no ato do registro, demonstrando um aspecto mais “natural” em um dos espaços culturais do teatro. As referências sugerem que essas pessoas fotografadas estejam simbolizando uma família do grupo social das camadas médias ou da elite em Belém.

Embora apareçam apenas três pessoas, um casal e uma criança (Detalhe A, fig. 28), provavelmente uma família admirando o salão, Fidanza teve a capacidade de registrar, ainda no século XIX, pessoas que aparentemente estariam se comportando naturalmente sem a “pose” tão usual nas fotografias desse período. As outras imagens fotográficas sobre o *foyer* do Teatro da Paz apresentam somente os objetos que compõem o ambiente do salão nobre para atender ao público, cuja condição permitiria fazer parte deste cenário.

Para uma reflexão sobre o uso diferenciado dos espaços, posso supor que a parte interna do teatro era destinada à elite, enquanto os ambientes próximos ao teatro, eram caracterizados pela diversificação de grupos sociais, destacando principalmente as pessoas pertencentes às camadas pobres que transitavam ou trabalhavam por perto, conforme foi flagrado um grupo de pessoas fazendo parte do recorte espacial na fotografia (figura 27). Portanto, Fidanza, nessas fotografias, definiu, possivelmente, os personagens que deveriam fazer parte do espaço público e do espaço privado.

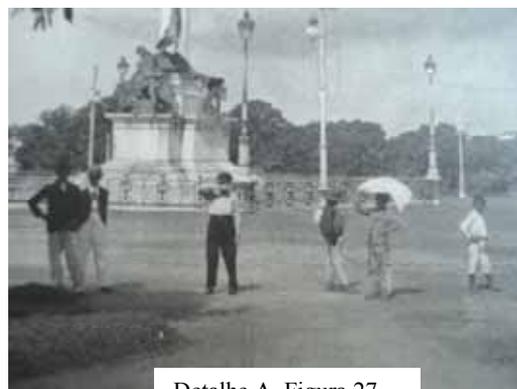


Detalhe A, Figura 28

As pessoas que foram fotografadas no salão nobre do teatro (detalhe A, fig.28) estão vestidas com roupas que demonstram o nível de um grupo social que representa a elite local, os trajes femininos, tanto da mulher quanto da menina, demonstram os padrões da época para as pessoas de ordem econômica mais elevada.

O outro espaço registrado por Fidanza (figura27) representa um ambiente, para todos os níveis sociais, em que era permitido regularmente o acesso para as pessoas, definindo o uso público do espaço da praça e da rua.

Observe atentamente os indivíduos (detalhe A, fig. 27) captados pela lente do artista que representam um pequeno grupo de vendedores ambulantes que por ali trabalhavam. São pessoas pobres dos anos intermediários do século XIX e XX. Esse grupo está no primeiro plano da fotografia, certamente não se pode afirmar se era essa a intenção do fotógrafo. Talvez estejam ali por



Detalhe A, Figura 27

um acaso. Suas presenças fazem parte de um cenário mais amplo: a Praça da República, com seus monumentos imponentes ao fundo, do lado direito o Teatro da Paz e do outro lado a *Mariane*²⁷⁸, monumento recentemente inaugurado.

Além do salão nobre, outro ambiente registrado foi a **sala de espetáculo** (figuras 30 e 31). Nessa sala, o interior se divide, de acordo com o critério teatral italiano, em três ordens de camarotes; as galerias, que os belenenses denominaram de *paraíso*, no qual é possível observar com bastante precisão as alegorias pintadas também por Domenico De Angelis, que fora contratado em 1887. O painel do teto faz apologia ao deus greco-romano Apolo, à música, à literatura e à Amazônia. Outro painel em destaque é o *pano de boca* que foi inaugurado em 1890 fazendo homenagem à República.

²⁷⁸ O Monumento à República, *Marianne*, foi inaugurada em 15 de novembro de 1897 pelo Governador do Estado e pelo Intendente Municipal de Belém, Paes de Carvalho. Cf. COELHO, Geraldo M. *No coração do povo*. Belém: Paka-Tatu, 2002.



Figura 41 *Interno del Teatro della Paz* (13 x 12 cm)²⁷⁹
 CACCAVONI, Arthur. *Album descrittivo Annuario del Parà – 1898*, p.79.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 42 **José Girard . *Theatro da Paz*** (12 x 18cm)
O Município de Belém – 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²⁷⁹ Esta fotografia foi identificada, também, sob a legenda *Theatro da Paz. Interior*, em PARÁ, Governador (1897-1901: J. P. de Carvalho) *Album do Pará em 1899* [S. L. : s. n.] [1899, p 30. Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Na composição da imagem fotográfica de Girard (figura 31), o *pano de boca* está centralizado, o que permitiu manter a simetria dos camarotes e, numa dimensão menor, o fotógrafo selecionou uma parte do teto para compor a fotografia. Numa outra dimensão, o mesmo ambiente foi retratado por Fidanza (figura 30), que apresentou um estilo diferente daquele produzido por Girard. Numa mesma proporção, aparecem os espaços que fazem parte da sala de espetáculos, portanto, o cenário da fotografia está composto pela pintura do teto e do *pano de boca*, pelos camarotes e pelo lugar da platéia²⁸⁰.

O interior do prédio apresenta luxo e requinte como símbolo de prosperidade na região; as tintas douradas, presentes na sala de espetáculos, foram feitas à base de ouro dezoito quilates; os lustres de bronze e cristais foram importados da França e as bancadas de ferro, que amparam as frisas e os camarotes, da Inglaterra.

A arquitetura urbanística da cidade buscou uma nova relação com os padrões estabelecidos pela cultura européia. Assim, percebemos que Belém procura construir uma identidade que foge aos modelos impostos pelos antigos colonizadores. O novo prédio, para atividades teatrais, substituiu as estruturas simples, construídas para o mesmo fim no período colonial.

Os fotógrafos, com seus olhares diferenciados, incorporaram e anunciaram a importância que o Teatro da Paz tinha para a cidade de Belém, mesmo que para isso já tenha passado uma década das fotografias produzidas entre os anos de 1890 e 1908, pois os espaços que foram fotografados permaneceram os mesmos divulgados naquele momento.

Ainda discutindo sobre os aspectos arquitetônicos, outros prédios registrados pelos profissionais na época foram os edifícios públicos administrativos (figuras 32, 33, 34 e 35), não sendo possível definir um único estilo relacionado a esse momento histórico. A passagem do regime imperial para o republicano acontece, de fato, muito rapidamente. As sedes do governo no novo regime não têm uma fisionomia própria que possa refletir a mudança em relação ao período anterior. Para a arquiteta Maria Pace Chiavari, que estudou a imagem de cidade, a partir da representação fotográfica, alguns prédios “foram construídos em muitos reformados para esse uso obedecendo ao gosto eclético da época caracterizado por uma convivência de diferentes estilos ‘históricos’ onde a decoração prevalece sobre a estrutura”²⁸¹.

²⁸⁰ As cadeiras da platéia e dos camarotes, assim como as que estão na Sala Nobre, são de palhinhas por causa do clima da região.

²⁸¹ CHIAVARI, op. cit. p. 363



Figura 43 **Felipe Fidanza, *Palacio do Governo*** (14,5 x 19,0 cm)
Album do Pará em 1899, p.6.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 44 **George Huebner & L. Amaral, *Palácio do Governo*** (20 x 30 cm)
Album do Estado do Pará. 1908, p. 40.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 45 *O Palácio do Governo do Estado* (12,5 x 18,0 cm)
O Município de Belém – 1908. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 46 Antonio Oliveira, *A Intendência Municipal de Belém* (12 x 18 cm)
O Município de Belém – 1905. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Nas imagens aqui contempladas dos prédios da administração pública (figuras 32, 33, 34 e 35), verificam-se que os fotógrafos se postaram no nível do solo. A escolha do recorte espacial procura ressaltar a magnificência do prédio, em que os edifícios-monumentos são retratados num cenário de uma cidade completamente vazia. O ângulo visual foi respectivamente tirado pelos fotógrafos Fidanza, Hubner & Amaral, Girard e Oliveira.

Walter Benjamin aborda a importância excepcional dos clichés do fotógrafo Eugène Atget (1856-1927) que, no século XIX, fixou alguns aspectos das ruas de Paris vazias, sem a presença humana. A ausência de pessoas na imagem fotográfica só se justifica nos tempos longos de pose no início da fotografia. Atget, fotógrafo que registrou os aspectos urbanos de Paris, preferia as ruas e pátios de uma cidade antiga e anônima às grandes vistas ou monumentos simbólicos. Benjamin comenta que "ele fotografou essas ruas tal como se fotografa o local de um crime."²⁸², De forma que se possa fotografar para obter indícios. Assim, com Atget, as imagens fotográficas tornam-se documentos de provas no processo histórico. Benjamin atenta "com esse gênero de foto, a legenda tornou-se, pela primeira vez, necessária. E tais legendas detêm, evidentemente, um caráter bem diverso do título de um quadro"²⁸³.

Quais os indícios que se podem obter das arquiteturas urbanas de Belém isoladas de sua população, em que os poucos tipos humanos foram flagrados por fotógrafos que circularam na cidade, considerando que Belém, em 1908, contava com 277.500 habitantes? Um dos motivos assinalado por Pace Chiavari²⁸⁴, é que os espaços selecionados pelos fotógrafos são, então, "cenários construídos de propósito, sem animação". Em determinados momentos históricos, a introdução de uma nova visão, quase simbólica, permite a construção de uma idéia de aceitação da novidade influenciada pelas mudanças.

Nesse sentido, há destaque para os serviços de saúde e de educação como temas para serem retratados pelos administradores dos espaços civilizados. A administração da cidade é representada pelos prédios designados à saúde e principalmente ao ensino público. Essas fotografias adaptam-se ao ideário republicano que concedia especial atenção à educação, à saúde e às questões relativas ao saneamento urbano. Como apontam as

²⁸² BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jurgen. *Textos Escolhidos*. 1º edição 1980. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 13

²⁸³ Ibid, 13

²⁸⁴ CHIAVARI, op. cit., p. 367

historiadoras Vânia Carvalho e Solange Lima, “esses tópicos estavam incorporados pelo discurso republicano e marcavam as diferenças em relação ao regime monárquico”.²⁸⁵

É interessante notar que os primeiros álbuns²⁸⁶ e os relatórios municipais apresentam registros fotográficos disseminando os princípios voltados para o ensino, diferente do *Álbum do Pará de 1908*, que contém somente uma fotografia do espaço da biblioteca. Antonio Lemos parecia ter outra visão, possivelmente, pretendia ilustrar os ideais da República tanto no setor da educação, quanto no aspecto da saúde, pois em sua administração há o empenho em encomendar os registros fotográficos dos prédios destinados à saúde pública além dos estabelecimentos de Ensino que podem ser visualizados nos relatórios municipais.

O prédio do *Edifício do 6º Grupo Escolar*²⁸⁷ (figura 36) focaliza um dos momentos determinantes para o “sucesso” da divulgação do estabelecimento de ensino. O contato com esse espaço permitiu ao fotógrafo selecionar o momento em que se aglomerou em frente ao prédio uma grande quantidade de crianças. A magnificência do prédio impõe uma imponência para ser transmitida por meio das imagens fotográficas destinadas ao ensino, apresentado os modelos das construções modernas.

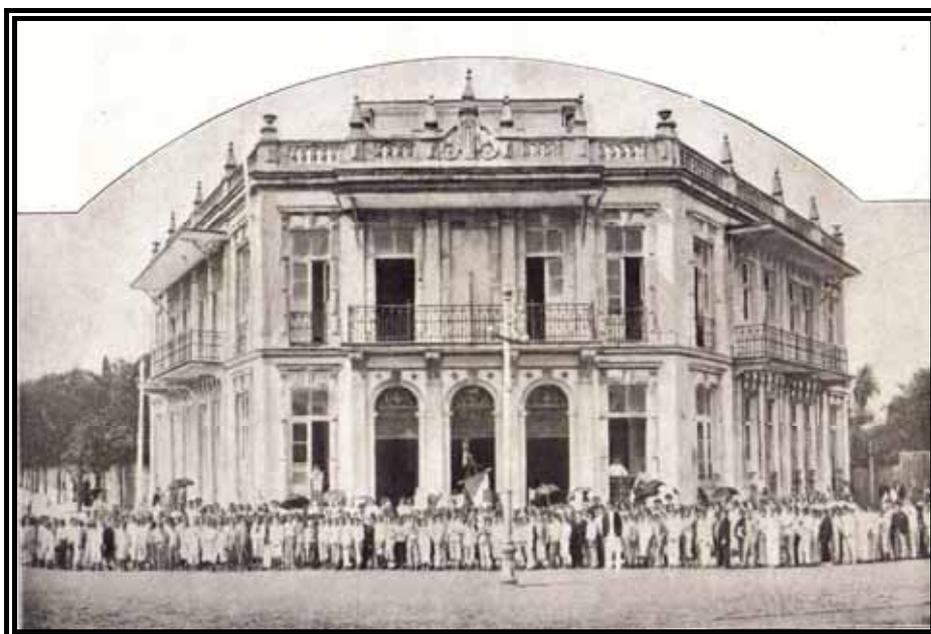


Figura 47 Instrução Pública no Pará – Os alunos em formatura para um grande préstito infantil (11 x 15 cm) *O Município de Belém – 1908*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908.

²⁸⁵ LIMA; CARVALHO, op. cit., p.119

²⁸⁶ Os álbuns publicados em 1898, 1899 e 1902.

²⁸⁷ Localizado no antigo Largo de Santa Luzia, frente à Santa Casa de Misericórdia, o estabelecimento de ensino do 6º Grupo Escolar é hoje a Escola de Medicina da Universidade Federal do Pará. Cf. *Belém da Saudade* p.201

A preocupação em divulgar visualmente os estabelecimentos de ensino em Belém, foi identificada em outras fotografias que, em tempos diferentes, foram registradas e fizeram parte dos relatórios e álbuns. O registro fotográfico do prédio *Lyceu Benjamin Constant*²⁸⁸ (figuras 37), primeiramente feito por Fidanza e editado em 1899, foi o primeiro liceu paraense do final do século XIX de ensino secundário, em Belém, localizado no antigo *Largo dos Quartéis* entre a *Rua de São João* com a travessa S. Francisco. Nesta fotografia, em primeiro plano, foi registrado a rua pavimentada e o poste de iluminação, destacando o processo de melhorias existentes na cidade.



Figura 48 **Felipe Fidanza**, *Lyceu Paraense* (14,0 x 18,5 cm)
Album do Pará em 1899, p 51.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Outro tipo de registro foi realizado do mesmo prédio de ensino (figura 38), publicado em 1907. Considerando que, provavelmente, o enfoque de Girard, diferente de Fidanza, era para divulgar somente a suntuosidade do prédio em uma rua pavimentada.

²⁸⁸ Atualmente é o colégio *Paes de Carvalho* localizado na Rua João Diogo com a travessa S. Francisco. Na parte da frente, a Praça da Bandeira.



Figura 49 José Girard, *Instrução Pública no Pará. Ginásio* (12 x 18 cm)
O Município de Belém – 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Detalhe A, Figura 37



Detalhe A, Figura 38

Nota-se que, embora uma das fotografias tenha sido publicada no álbum de 1899 (figura 37), ela se apresenta com elementos que aparentemente se caracterizam com aspectos mais recentes que a outra fotografia editada no relatório municipal de 1907 (figura 38). Constituído nesse termo, a imagem do prédio *Lyceu Benjamin Constant* (detalhe A, fig.38) apresenta as recentes mudas de mangueiras plantadas na calçada do lado esquerdo do prédio. É possível que, as pequenas árvores que estão na outra fotografia (detalhe A fig. 37), tenham sido trocadas pelas mangueiras a mando do intendente ou pode-se deduzir que a fotografia produzida de Girard anteceda à produção de Fidanza.

Os tipos de edificações, tanto aqueles relacionados aos estabelecimentos de ensino quanto aos de funções comerciais ou de moradias fizeram parte das imagens de *modernas construções urbanas*. Nessas imagens transparece a representação de uma cidade ordenada. O *design* dos prédios e fachadas suntuosas anuncia uma representação estética da cidade. Nesse sentido, foi selecionada somente uma das fotografias entre várias que compuseram os álbuns e relatórios municipais.

As fotografias dos estabelecimentos do Banco do Pará (figura 39) apresenta, em sua composição, um pequeno círculo entre as fotografias, com o retrato do diretor geral Bernardo Ferreira d'Oliveira. A fotomontagem é um tipo de recurso que adquire um sentido simbólico, sugerindo a estreita relação entre o estabelecimento e a pessoa responsável²⁸⁹.

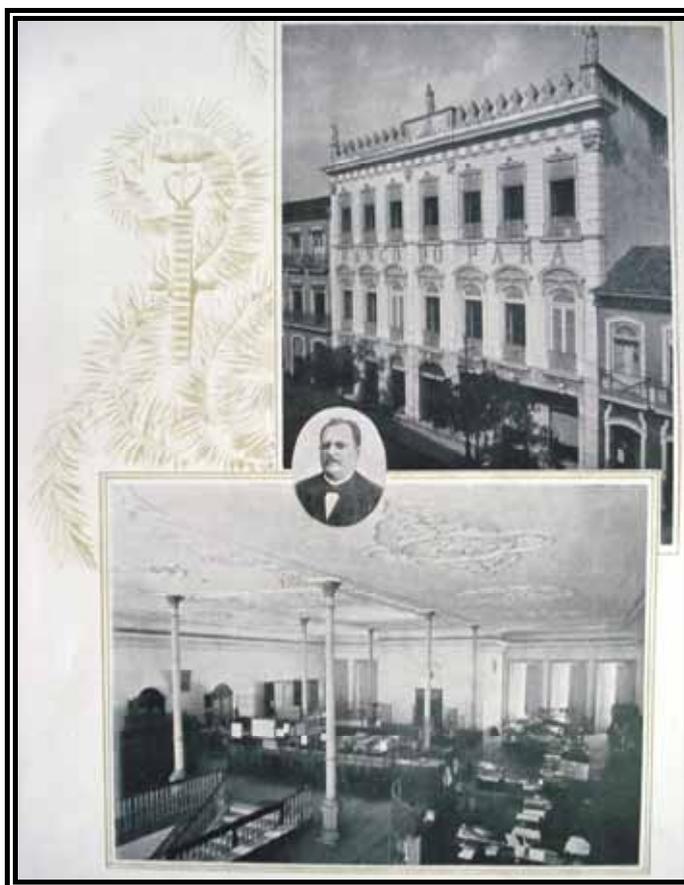


Figura 50 Felipe Fidanza, *Banco do Pará. Fachada & interior* (35 x 25 cm)
Album do Pará em 1899, p.139.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Esse modelo de apresentação (figura 39) faz parte das diversas páginas contidas no *Album do Pará em 1899*, no qual as fotografias seguem uma narrativa visual ordenada por

²⁸⁹ Esse tipo de análise relacionada a fotomontagem Cf. CHIAVARI, 2004, *passim*.

temas afins e compostas de detalhes que permitem uma melhor visualização para o leitor. A forma como as fotografias foram ordenadas permite perceber o cuidado com os aspectos visuais da composição do álbum.

Importa assinalar, em relação à temática referente à saúde, o *Asylo de Mendicidade*, por ser o terceiro objeto mais registrado pelos fotógrafos entre as fotografias sobre praças e vias públicas. A construção do *Asylo de Mendicidade* foi uma das obras realizadas durante a administração de Antonio Lemos. Esse projeto, de acordo com o intendente, representava um ato humanitário para com os mendigos, que passariam a viver num local “afastado dos bulícios do mundo”²⁹⁰, localizado na Estrada de Ferro de Bragança²⁹¹.

Desde 1902, o asilo estava sendo fotografado a pedido do Intendente, como foi registrado por Fidanza no *Álbum de Belém-1902* (figuras 40), logo em seguida publicadas em todos os relatórios municipais que contém ilustrações produzidas por Oliveira, sob diferentes aspectos tanto de ambientes internos quanto de fachadas e jardins (figura 41).

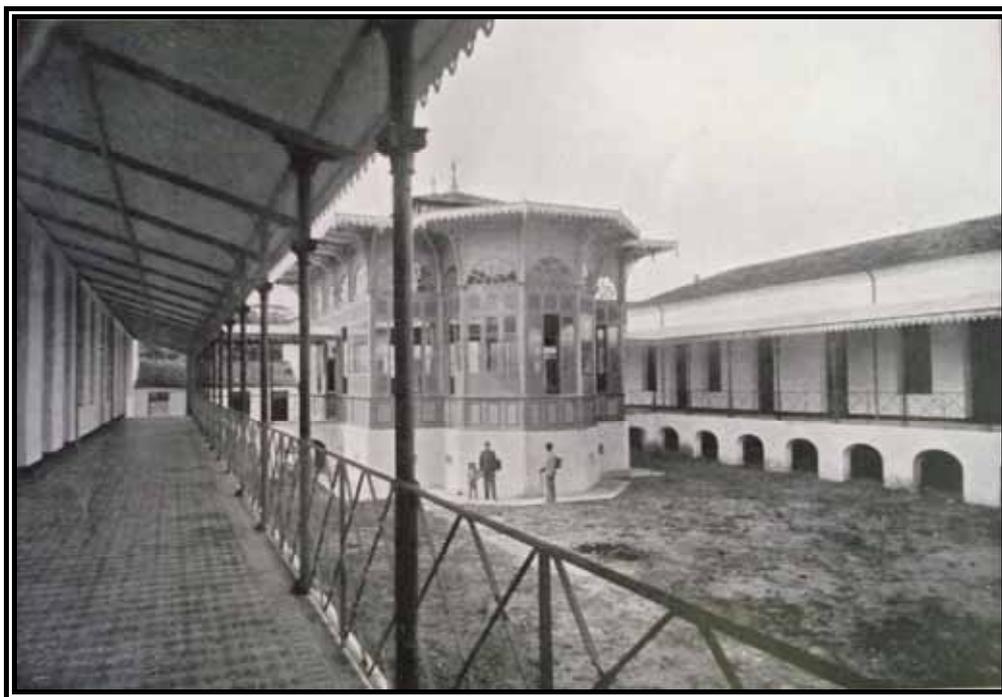


Figura 51 Felipe Fidanza, *Uma das passagens para a sala das refeições* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²⁹⁰ *Álbum de Belém- Pará 1902*, p. 47

²⁹¹ Atualmente Avenida Almirante Barroso.



Figura 52 Antonio Oliveira, *Asylo de Mendicidade* (12,0 x 17,5 cm)
O Município de Belém – 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Fidanza não deixou de registrar o momento em que aparece uma criança que está dando a mão para um dos homens próximo à construção do corredor de passagem para o refeitório (detalhe A, fig.40). Comparando essa fotografia com a que foi produzida por Oliveira (figura 41), além de estar todo ornamentado o lugar externo do *Asylo*, o tipo social que aparece tem o perfil de um médico (detalhe A, fig.41). Retrata um segmento social diferente do que foi identificado na fotografia editada em 1902 por Fidanza, ou seja, num mesmo espaço, em tempos diferentes, mudanças na forma de representar o *Asylo*. Bem verdade que se deve também considerar o autor dessas fotografias, Fidanza e Oliveira são profissionais distintos em sua forma de conceber a cidade.



Detalhe A, figura 40



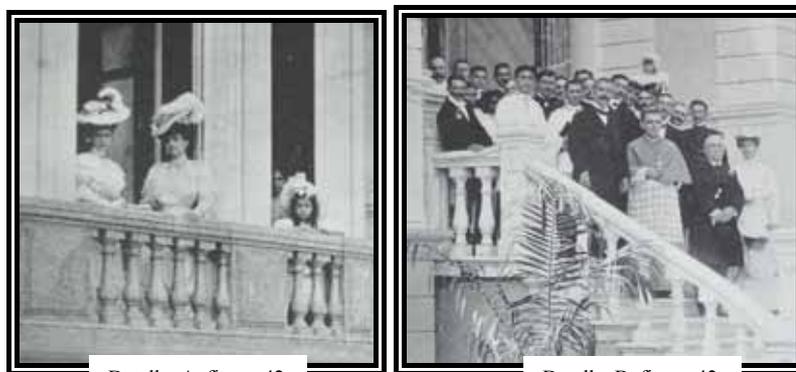
Detalhe A, figura 41

A construção do complexo do asilo passou por diversas etapas, somente em 23 de julho de 1907, que foi inaugurado o “Posto Médico” do *Asylo de Mendicidade* (figura 42)²⁹². Este momento, registrado por Antonio Oliveira, caracteriza-se pela presença das pessoas representantes do poder político local, da Igreja e da alta sociedade.



Figura 53 Antonio Oliveira, *Asylo de Mendicidade. Inauguração do Posto médicos* (12 x 18 cm)
O Município de Belém - 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Os personagens estão nesta fotografia são para serem vistos, da maneira que gostariam de ser vista. O que se pode observar com relação aos homens e às mulheres retratadas é o uso diferenciado do espaço. A maioria dos homens ficou na parte de fora, na escadaria da entrada do prédio, com exceção, provavelmente, da esposa do intendente Antonio Lemos e uma menina (detalhe B, fig.42), e somente mais duas jovens senhoras e uma outra menina com trajes finos foram retratadas na parte interna (detalhe A, fig 42).



Detalhe A, figura 42

Detalhe B, figura 42

²⁹² Também o tema sobre a inauguração do posto médico do asilo foi divulgado no jornal *17 de Dezembro* do ano de 1908. Sendo que a fotografia retratava somente o prédio do asilo.

Com relação ao local em que são fotografados, é muito comum encontrar as pessoas localizadas com muita frequência em espaço intermediário, entre o interior e o exterior da casa, principalmente as mulheres, em terraços, varandas, diante de janelas floridas ou jardins, e com mais frequência, no caso dos homens, em partes externas. É bem provável que essa localização pode ser atribuída a uma condição técnica ainda primitiva, em que os flashes de magnésio ainda não substituíam adequadamente a luz do sol. No entanto, essa condição não exclui o significado simbólico desses espaços que embora ligados à casa, têm aberturas que evocam para o espaço público – a rua. Todas as pessoas estão bem vestidas, com trajes que simboliza a importância desse momento que fora plenamente registrado a mando do intendente.

A divulgação dessas fotografias, em momentos diferentes²⁹³, determina uma política de propaganda do referido intendente. A autoria da maioria das imagens fotográficas do asilo é do profissional Oliveira, o qual se preocupou em focalizar o prédio para ser exibido como um produto que simbolizasse o ordenamento da cidade, à medida que tiraria os mendigos das ruas.

Nos relatórios municipais, outros prédios de atendimento à população foram retratados, tais como, Hospital da Santa Casa de Misericórdia, Orfanato Antonio Lemos (em construção), Hospital Dom Luiz I, Hospital dos Alienados, Hospital Variolozos, Hospital Amarementos, Orphelinato Municipal. Nesse sentido, pode se notar que o tema sobre a questão da saúde era posto como um dos mais importantes pela intendência, conforme verificado pela divulgação da imagem visual nos relatórios e no álbum de Belém.

Ainda em relação à narrativa visual dos relatórios e álbuns, além do espaço destinado aos cuidados e assistência da população, é possível traçar um outro percurso destacado pelas lentes dos fotógrafos, cujos tipos de registros eram vinculados à idéia de imagem fotográfica de “ontem” e “hoje”. De acordo com as historiadoras Solange Lima e Vânia Carvalho, as produções de álbuns entre o final do século XIX e início do XX foram identificadas como álbuns comparativos sobre a cidade de São Paulo. Percebi que isso não aconteceu com frequência em Belém, pois somente foi verificado um total de três momentos retratados tratando do tema de comparar o “ontem” e o “hoje”.

O primeiro momento refere-se ao tema *Avenida 16 de Novembro* (figura 43) de autoria de Fidanza, que fez parte da composição do *Álbum do Pará em 1899*. A Avenida foi

²⁹³ A figura 40 foi divulgada no *Álbum de Belém em 1902*, a figura 41, no Relatório Municipal de 1904 e figura 42, no Relatório Municipal de 1907.

retratada em momentos diferentes. Na primeira imagem fotográfica, o trilho e a estrada representam um dos únicos aspectos que compõem a imagem, enquanto que, na segunda, como símbolo do progresso, outros componentes foram acrescentados, tais como, casas, postes e uma movimentação de pessoas e animais pela Estrada. O trilho continuou sendo o primeiro plano do recorte fotográfico.

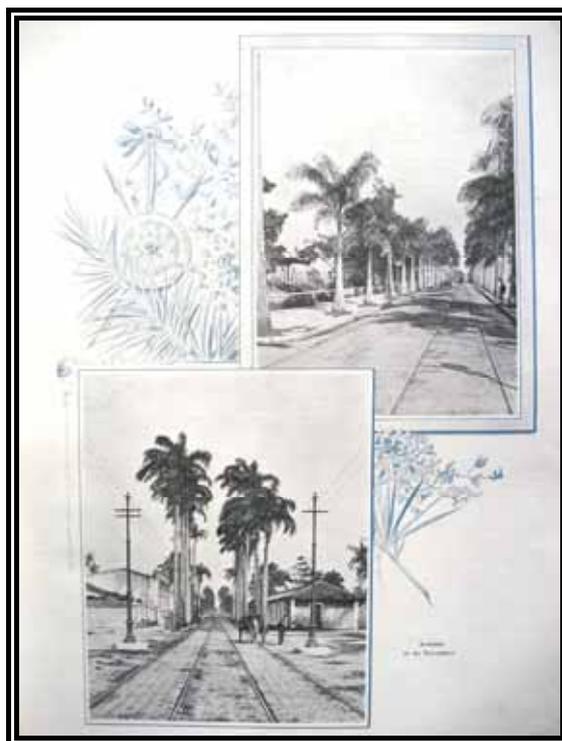


Figura 54 Felipe Fidanza, *Avenida 16 de Novembro* (35,0 x 24,0 cm)
Album do Pará em 1899, p 11.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Esses tipos de imagens fotográficas evidenciam uma narrativa visual em que os setores responsáveis pelos aspectos “modernos” passam a controlar o quê e como deve ser visualizado pelos outros. Selecionam fotografias de ruas, avenidas e praças com “a dimensão temporal introduzida pela justaposição de fotografias passadas e atuais destacando os atributos do espaço considerado aptos a servirem como índices das mudanças para as quais se quer chamar a atenção”²⁹⁴.

O segundo momento identificado foi também da fotografia mais antiga sobre a *Avenida 16 de Novembro* (Figura 44) justaposta a outra mais recente produzida pelo fotógrafo Girard (figura 45) e que foram reproduzidas no relatório municipal de 1906. Nessa

²⁹⁴ LIMA, 1993, p. 102

composição, há uma busca pelas diferenças constatadas pela ação do tempo que, para a historiadora Solange Lima²⁹⁵, significa o sentido de representação da atuação do poder público.

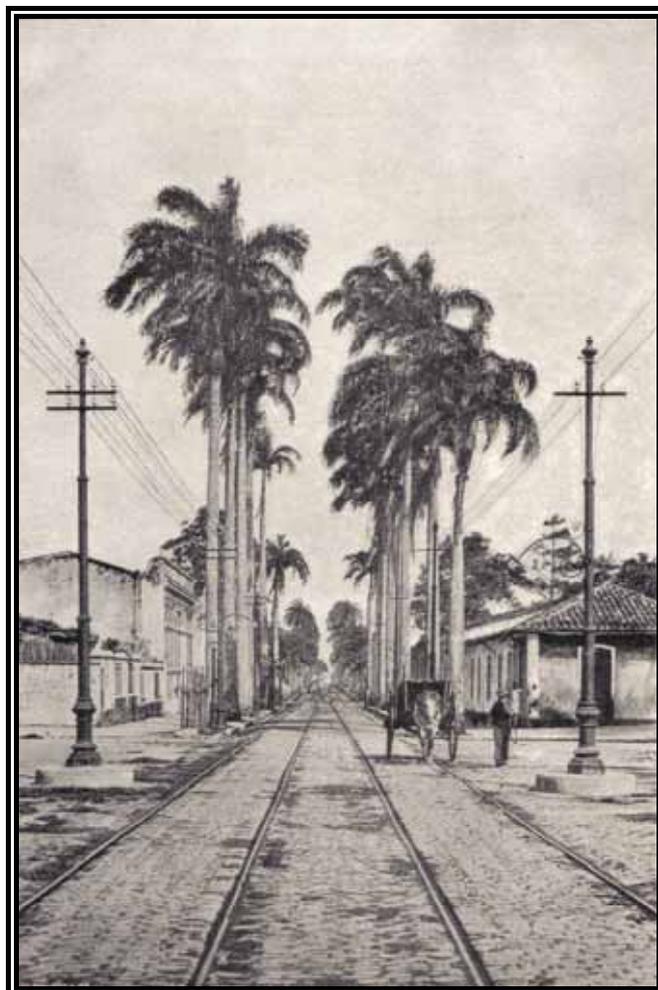


Figura 55 Felipe Fidanza, *Belém de hontem e de hoje*. (18 x 12 cm)

A Praça São José, à entrada da Avenida 16 de Novembro, há 5 annos

O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural "Tancredo Neves" CENTUR

²⁹⁵ Lima 102



Figura 56 José Girard, *Belém de ontem e de hoje*. (11,0 x 16,5 cm)

A Praça São José, à entrada da Avenida 16 de Novembro, actualmente

O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

Nesse sentido, a justaposição das imagens fotográficas da *Av. 16 de Novembro*, busca demarcar as transformações urbanas bem definidas pelo registro fotográfico de diferentes tempos. A *Av 16 de Novembro* de Fidanza (figura 44), já anteriormente publicada em 1899, havia sido editada com esse mesmo propósito, demarcar as mudanças ocorridas nesta avenida, só que antes ela representava o “hoje”, mas nesse momento significa o “passado”, um passado que foi modificado e que era preciso ser divulgado. Com relação ao último momento, o tema tratado foi a *Praça Batista Campos*, também editado pelo relatório municipal de 1906 dos mesmos fotógrafos.

No caso do uso das legendas, elas foram fundamentais para distinguir fotografias do “antes” e do “depois” do processo de urbanização por que passa a cidade de Belém. Pode-se afirmar que esses adjetivos (antes e depois) procuram classificá-la como uma capital em processo de modernização, em uma gestão que tinha a preocupação de sepultar um passado suplantado pelos ícones da modernidade.

Pode se perceber que o uso da legenda direciona o olhar do leitor. Nesta documentação fotográfica, fica evidente o objetivo de propagar os feitos realizados pela administração municipal em relação à cidade. A construção de novos prédios caracteriza o fim dos últimos vestígios do tipo de ocupação colonial. Dessa maneira, as modificações urbanas se relacionam às noções de progresso e de crescimento econômico da capital paraense.

Em relação ao conjunto de imagens fotográficas sobre as praças e parques, a cidade é retratada como um todo harmonioso, tudo encontra o seu lugar, o seu papel e as criaturas possuem sua representação nos elegantes hábitos urbanos. As raras figuras humanas aparecem de fato como silhuetas. Esse tema foi o “preferido” nos relatórios²⁹⁶, pois as imagens de praças e parques compõem um dos temas mais representados da cidade.

Com relação à representação da natureza, no final do século XIX e início do XX, pode ser notada a forma como se relaciona a fotografia com a paisagística brasileira no século XIX. Vânia Carvalho²⁹⁷, em seu artigo “*A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX*”, utiliza a natureza como objeto de análise. A autora identificou três tipos de representação da natureza: a natureza plástica, a natureza produtiva e a natureza urbanizada.

No primeiro tipo identificado tanto na pintura quanto na fotografia, os elementos naturais (água, céu, árvores, pedras) e as condições físicas do ambiente servem como catalisadores do trabalho do artista, no qual “os elementos presentes na cena não interessam pelo que podem significar, mas na medida em que são utilizados como suportes de luz, formas e cores”²⁹⁸. Se nesse primeiro tipo definido pela historiadora Vânia Carvalho, a *natureza plástica* revela a influencia e trocas entre pintura e fotografia, nos dois outros tipos, a *natureza produtiva* e a *natureza urbanizada* indicam mudanças no modo de representação da natureza.

Os motivos predominantes enfocados nas fotografias de praças e parques estão relacionados ao desenho paisagístico, sendo evitada a presença de pessoas, enfocando a vegetação e/ou elementos decorativos como chafariz e monumentos (figuras 46, 47, 48 e 49). No caso das fotografias em que aparecem os transeuntes (figuras 50, 51 e 52), deixam a impressão de que eles são apenas detalhes da imagem congelada, não sendo considerado o foco principal do olhar do fotógrafo. Esses espaços retratados sugeriam aos visitantes a existência de áreas de lazer, de praças bem arborizadas permitindo o refrigério de uma cidade tropical, como bem enfatizava o intendente Lemos em um de seus relatórios.

²⁹⁶ Com relação ao conjunto de imagem fotográfica sobre o tema Praças e Parques, esteve entre os primeiros destacados, também no *Álbum do Pará em 1899*; e no *Álbum descritivo do Pará de 1898*, e nos *Álbum de 1908* e de 1902, respectivamente, ficou em segundo e terceiro, mais representado.

²⁹⁷ CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da Natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. IN: FABRIS, Anateresa (Org.) 2º.ed. *Fotografia: Usos e funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto & Arte, 3) p 199-231 (1º edição 1991), p. 206

²⁹⁸ CARVALHO, op. cit., p. 207.

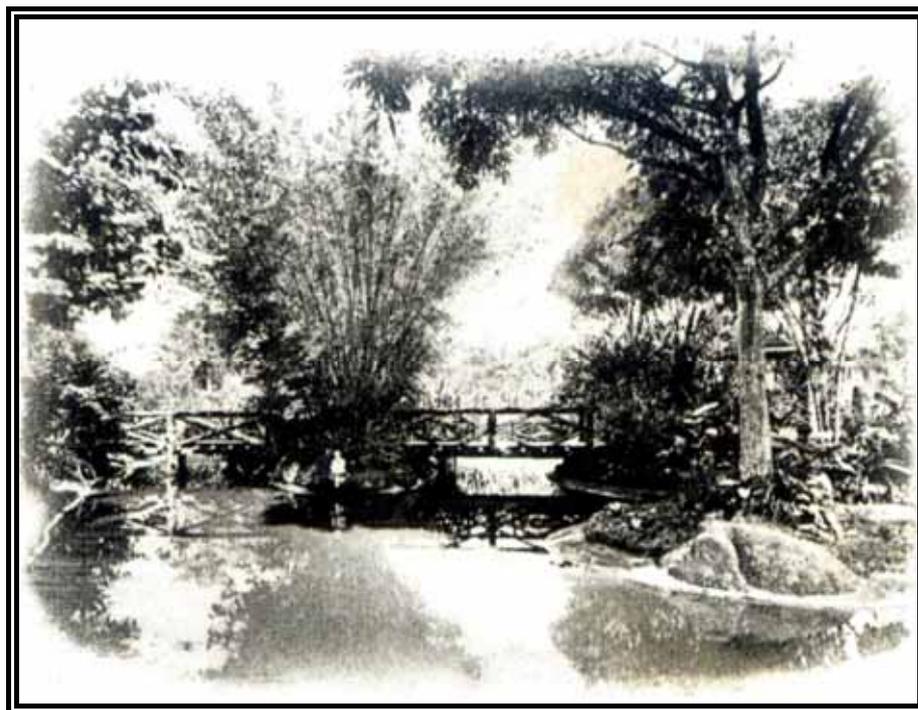


Figura 57 *Parque “Baptista Campos”* (4,5 x 6,0 cm)
Album do Estado do Pará 1908, p. 53.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 58 *Parque “Baptista Campos”* (4,5 x 6,0 cm)
Album do Estado do Pará, 1908, p. 53.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

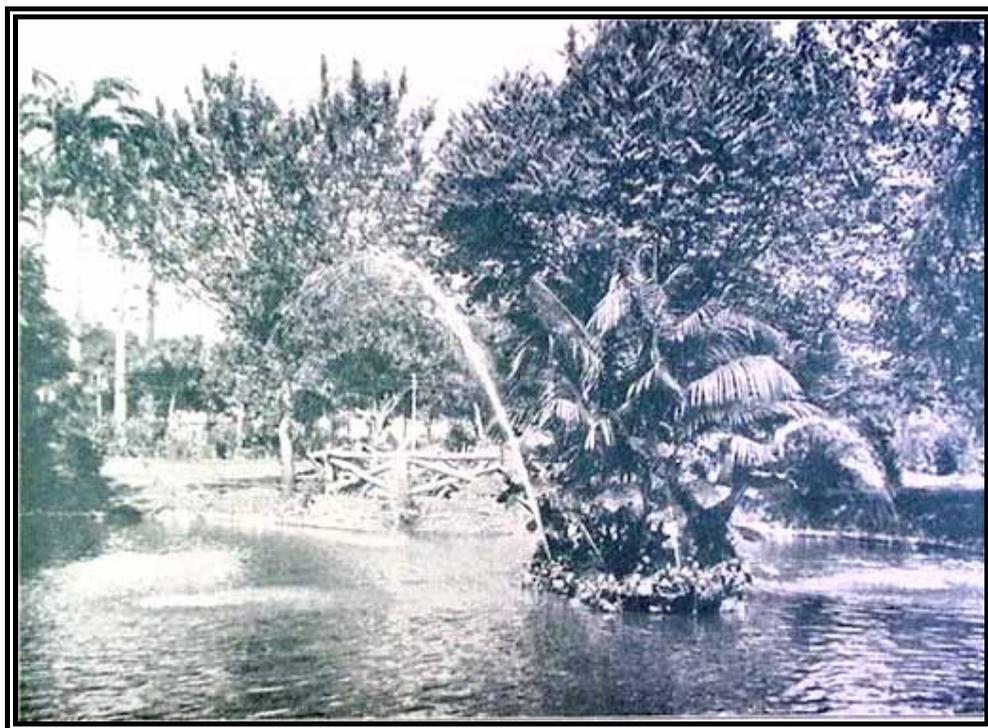


Figura 59 José Girard, *Praça Independência – Um trecho do jardim* (12,0 x 16,5 cm)
O Município de Belém - 1905. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 60 José Girard, *Os Parques e Praças de Belém Um trecho do parque Affonso Penna* (12 x 18 cm)
O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

A representação da natureza passa a ter outra conotação, a qual “cria vínculos abolindo o “exótico” e “provinciano”, transformando-a em imagem de progresso, em prova documental da prosperidade que o país poderia oferecer, em resumo, transformando a natureza em imagem-mercadoria”²⁹⁹. Desta forma, a fotografia aparece como o meio mais adequado para registrar e empreender uma mudança nas noções de natureza. Essas novas noções estariam relacionadas, a partir do novo cenário brasileiro, especialmente junto ao processo de urbanização e modernização.

Ao mesmo tempo em que sofre os efeitos das contínuas transformações técnicas que permitiram o aumento da rapidez de produção e circulação das imagens, a fotografia evidencia a representação da natureza como imagem mercadoria que circula rápida e amplamente, naquele momento, era o recurso ideal para tornar visível e anunciar as transformações dos espaços da cidade.



Figura 61 Felipe Fidanza, Trecho da Praça da Independência e monumento do General Gurjão (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

²⁹⁹ CARVALHO, op. cit., p. 217.

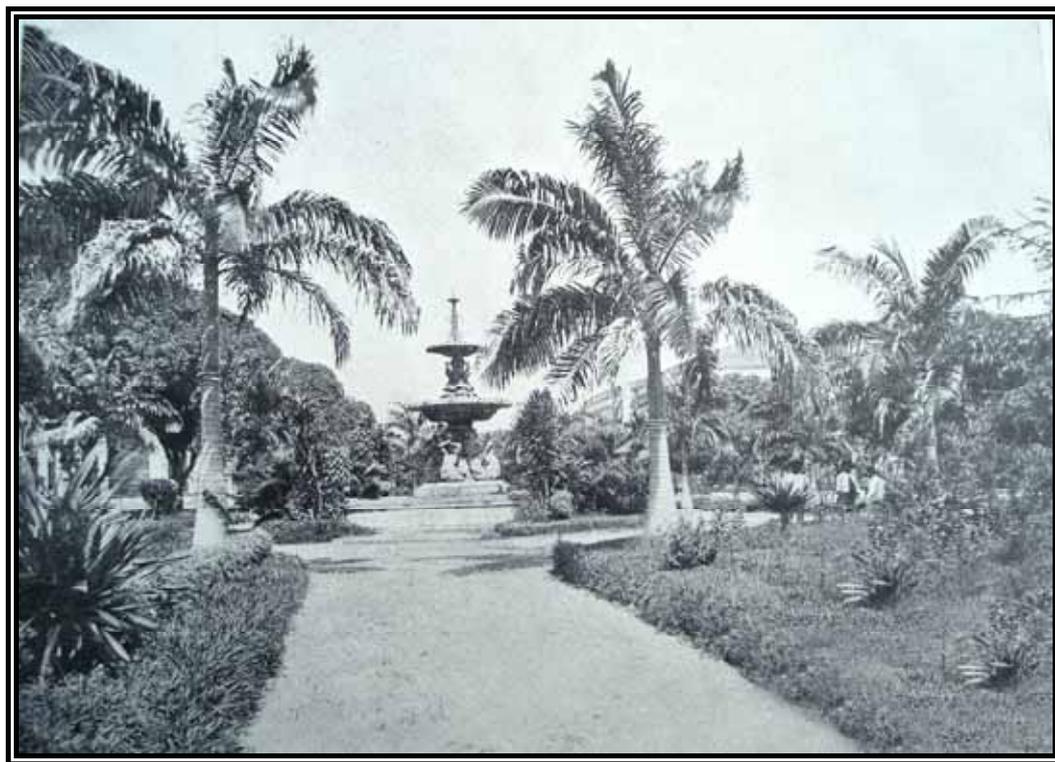


Figura 62 Felipe Fidanza, *Uma parte do jardim da Praça da República* (12,5 x 17,0 cm)
Album do Pará em 1899, p 107.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 63 *Belém – Parque “Baptista Campos”* (9,5 x 13,0 cm)
Album do Estado do Pará, 1908, p. 61.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

O conjunto fotográfico apresentado neste contexto revela uma compreensão dos aspectos valorizados pelo intendente, em que demonstra o interesse em retratar paisagens urbanas através de elementos da natureza domesticada pelo homem, servindo para embelezar a cidade. Nesse sentido, as imagens de praças, jardins, parques, ruas e avenidas arborizadas exibem uma natureza que se revela como um detalhe de decoração. As pessoas, que aparecem inseridas nas imagens fotográficas, pertencem ao grupo de pessoas humildes, mesmo que com certa dificuldade para serem visualizadas, é possível identificar os trajas “rústicos” que estão vestindo (Detalhes das figuras 50, 51 e 52).



Detalhe A. figura 50

Detalhe A, figura 51

Detalhe A, figura 52

Neste conjunto, foram apresentadas, praças da cidade sob vários enfoques, tendo vistas panorâmicas situadas na área central. Nos enquadramentos das imagens (figuras 53 e 54), predominou a natureza “domada”, com seus jardins e recantos planejados. Assim, observa-se um planejamento prévio da natureza que foi inserida no cotidiano da população local ou ainda, indiretamente, a sociedade que cultiva o “bom gosto”.

A *Praça da Trindade* (figura 53) define um desses aspectos de enquadramento da combinação da natureza domesticada pelo homem. Em primeiro plano, o fotógrafo registrou o corredor de palmeiras com os trilhos de bondes. No centro da fotografia, aparece o prédio da Academia de Direito³⁰⁰ e, nas laterais, outras casas posicionadas de forma ordenada. Essa fotografia é um exemplo de imagem paisagística urbana, pois retrata a natureza em conformidade com o espaço da cidade sem destacar seus habitantes, embora eles apareçam de forma bem sutil.

Este modelo de fotografia foi muito utilizado nos álbuns do início do século XX e pode ser inserido no que Solange Lima e Vânia Carvalho, em seu livro *Fotografia e Cidade*, classificam como *padrão paisagístico*³⁰¹:

³⁰⁰ Hoje sede da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, Seção Pará

³⁰¹ Cf. LIMA; CARVALHO, op. cit., p. 92-94

A presença da natureza artificialmente arranjada, caracterizando aspectos da paisagem urbana, é predominante. (...) Assim como no caso do conjunto relativo ao início do século, as imagens da natureza deste período, domesticada ou selvagem, estão associadas a ausência de movimento e de pessoas.(...) Entretanto essas imagens entram em sintonia com as demais do conjunto pela apresentação prioritária ou exclusiva que dão a presença da natureza, e pela aproximação formal que fazem da natureza selvagem e daquela domesticada (...).³⁰²

Assim, são consideradas como **característicos do padrão** as imagens que reúnem elementos da natureza, sejam elas com ou sem intervenções humanas (como jardins, praças e parques).



Figura 64 Felipe Fianza, *Praça da Trindade* (16,5 x 41,0 cm)³⁰³

Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

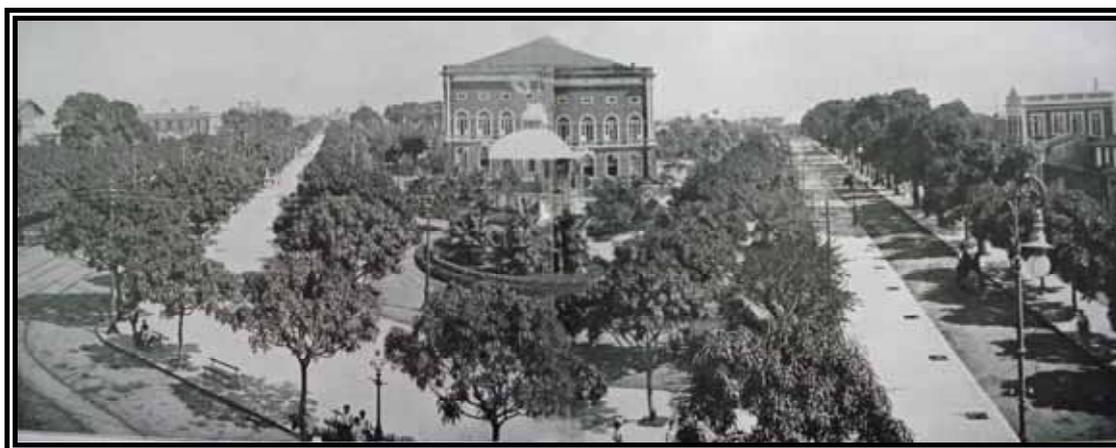


Figura 65 Felipe Fianza, *Panorama da Praça da República (Lado Posterior)* (16,5 x 39,0 cm)

Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

³⁰² Ibid.

³⁰³ Esta fotografia foi divulgada anos depois no PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro) *Album do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908, p. 61. (5 x 13 cm) Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR; e foi também editado no formato cartão postal. Cf. *Belém da Saudade*, p.147

A partir do recorte da Praça da República (figura 54), é possível citar como exemplo de fotografia panorâmica amplamente contemplada para divulgação, pois, segundo Lemos, “constitui um dos principais encantos da capital do Pará”³⁰⁴. O texto descritivo sobre essa fotografia, cita o teatro da Paz em estilo arquitetônico mourisco, com arborização feita de mangueiras e bancos, ao longo da praça, para descanso dos transeuntes. O caminho ladeado pelas mangueiras permite visualizar, mais uma vez, uma natureza moldada pelo paisagismo. Percebe-se que o fotógrafo teve o cuidado de focar o objeto a ser representado, com enquadramento que permite ao leitor “imaginar” a dimensão do espaço e mesmo a perceber que aquele enfoque é apenas um recorte espacial.

Portanto, mesmo com as imagens dos locais dedicados ao descanso e lazer, houve um enquadramento que visava representar os anseios de modernidade e civilização, que buscava seduzir a sociedade com aspectos simbólicos que representavam a prosperidade local atreladas às transformações dos usos e costumes dos agentes sociais da cidade de Belém.

Além disso, há fotografias que revelam o segmento social da baixa renda que, na maioria das vezes, aparece somente como figurante compondo o cenário de ambientes que demonstra a funcionalidade da manutenção dos espaços ordenados, limpos, principalmente nas fotografias dos relatórios municipais e do álbum do Pará de 1899 que permitem enxergar os funcionários como figurantes, ora trabalhando (figuras 55 e 56), ora somente posando (figuras 57 e 58).



Figura 66 José Girard, Parque Baptista Campos (Pavilhão harmonioso Primeiro de Dezembro) (12 x 18 cm) O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

³⁰⁴ Cf. Álbum de Belém de 1902, p. 18



Figura 67 **Felipe Fidanza, Palácio Estadual** (14 x 18 cm)

Album do Pará em 1899, p 50.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

O registro fotográfico de pessoas trabalhando em lugares públicos pode ser interpretado como desejo de informar a manutenção de um espaço ordenado e limpo, pois o tipo de atividade que as pessoas estão exercendo revela a limpeza da *Praça Baptista Campos* (detalhe A, fig. 55) enquanto que na *Praça da Independência*³⁰⁵ (detalhe A, fig. 56), os trabalhadores, provavelmente funcionários da intendência, estão fazendo o serviço de jardinagem.



Detalhe A, figura 55



Detalhe A, figura 56

³⁰⁵ Anteriormente denominado *Largo do Palácio*, depois da *Constituição*, *Praça da Independência*, *Parque Afonso Penna* e atualmente, *Praça D. Pedro II* Cf. *Belém da Saudade* p. 134

O ato de posar era bastante presente nos ambientes das praças. No caso das fotografias que retratam o *Teatro da Paz na Praça da República* (figura 57) e o *Parque “Affonso Penna”* (figura 58), os indivíduos focalizados, provavelmente, representam os funcionários em seu ambiente de trabalho, no caso, a praça.



Figura 68 Felipe Fidanza, *Theatro da Paz e parte do jardim da República* (13,5 x 17,5 cm)
Album do Pará em 1899, p 103.

Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

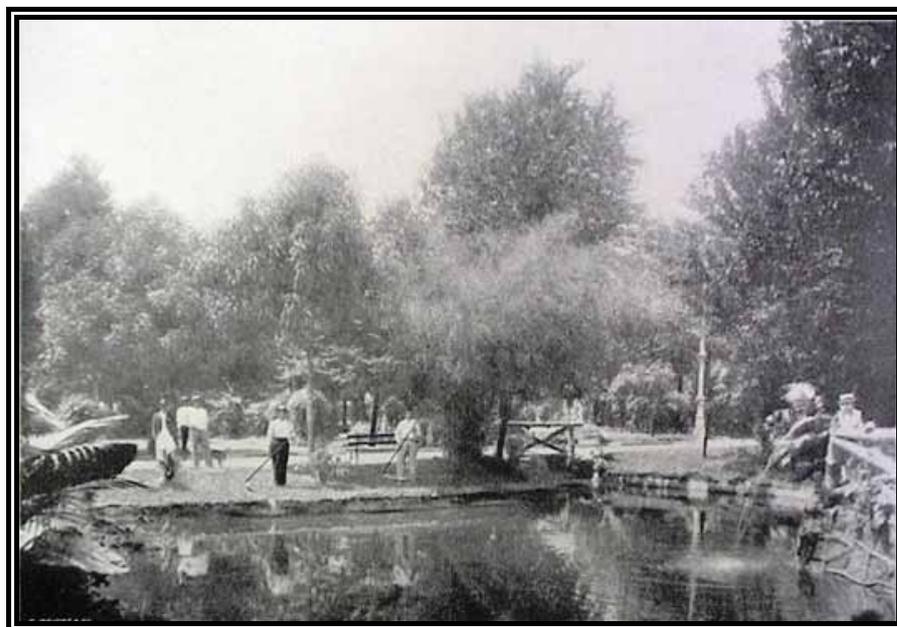


Figura 69 Parque “Affonso Penna” Outro aspecto interior (12,5 x 18,0 cm)³⁰⁶
O Município de Belém – 1908. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

³⁰⁶ Esta Praça com já foi referida anteriormente, hoje é denominada *Praça D. Pedro II*.

Além dos funcionários que foram retratados, há outros tipos de registro em que o foco principal era direcionado aos representantes das camadas médias e das elites de Belém, como verificado na fotografia de autoria de Fidanza, que tem como tema *Praça da República.- Parte do Jardim* (figura 59), conforme se verifica nos trajes dos figurantes que aparecem do lado esquerdo. Esta fotografia mostra uma imagem enfática do modo de vestir das pessoas que transitam na praça. Os figurantes deste cenário foram retratados em mais duas fotografias que fazem parte da composição do *Álbum do Pará de 1899*.



Figura 70 Felipe Fidanza, *Praça da República. Parte do Jardim* (13,0 x 17,5 cm)
Album do Pará em 1899, p. 119
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

O projeto de modernização com a remodelação dos logradouros públicos tais como praças, jardins, avenidas e ruas, certamente era um incentivo para que as pessoas passeassem por esses locais como, por exemplo, a *Avenida da República*³⁰⁷ (figuras 60 e 61), um espaço de acesso irrestrito, acaba por condicionar os corpos humanos que por ali transitavam. O movimento retratado é composto pela presença de representantes da elite, das camadas médias e pobres, ao mesmo tempo em que foram fotografados os tipos de transporte existentes na época, destacando os bondes de tração animal que trafegavam pelos trilhos, registrados sempre em primeiro plano nas fotografias de ruas. Isso também é possível de ser

³⁰⁷ Atual Av. Presidente Vargas.

visualizado em outros lugares tais como *Avenida Nazareth*, *Avenida Independência*³⁰⁸ e *Avenida São Jerônimo*.³⁰⁹



Figura 71 Felipe Fidanza, *Avenida da República (Vista do Centro)* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR



Figura 72 Felipe Fidanza, *Avenida de República. Vista do Poente* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves” CENTUR

³⁰⁸ Atual Av. Magalhães Barata

³⁰⁹ Atual Av. Governador José Malcher

Em relação à fotografia da *Avenida da República vista do poente* (figura 61), além da movimentação de pessoas, Fianza retratou o bonde que trafegava pela Avenida. No primeiro plano, a imagem do poste é que foi destaque e serve como divisor da calçada para a avenida, seguida pelas mangueiras. A impressão que passa, através desta imagem fotográfica, é um pequeno fluxo nesses espaços da cidade. Um dos locais bastante documentado pelos fotógrafos remete a certo imaginário sobre a movimentação na avenida, comum a membros da elite, das camadas médias e dos pobres. Mais adiante retomarei esta discussão.

Em detalhes, as fotografias revelam uma fisionomia da cidade, cujo foco volta-se para o cotidiano. São praças e ruas que suscitam no espectador a sensação de que os dias passam envoltos em uma atmosfera tranqüila. A imagem é marcada pelo movimento de pessoas (detalhe A, fig. 60) que estão transitando pela calçada da *Praça da República*, cujos tipos de roupas, identifica-os provavelmente como membros da elite ou das camadas médias, assim como os das camadas pobres.



Detalhe A-Figura 60

Pode-se verificar que, além dos temas mencionados (arquitetura, praças, monumentos), também serviram de inspiração aos fotógrafos as cenas cotidianas dos transeuntes nos logradouros públicos da cidade de Belém. Os recortes selecionados por eles, demonstram a circularidade dos fotógrafos pelas vias principais de fluxo de atividade comercial no centro da cidade. Trata-se, respectivamente, *Av. Boulevard da República*³¹⁰, *Rua 16 de novembro*, *Rua 15 de novembro*, *Rua Conselheiro João Alfredo*.

Por outro lado, também os fotógrafos registraram as avenidas residenciais, distantes dos distritos comerciais, como as avenidas *São Jerônimo*, *Generalissimo Deodoro* e *Nazareth*, que foram amplamente retratadas por Fianza e Oliveira, cujo momento a ser registrado é representado sempre por um momento de pouca movimentação.

³¹⁰ Atualmente Av. Boulevard Castilho França

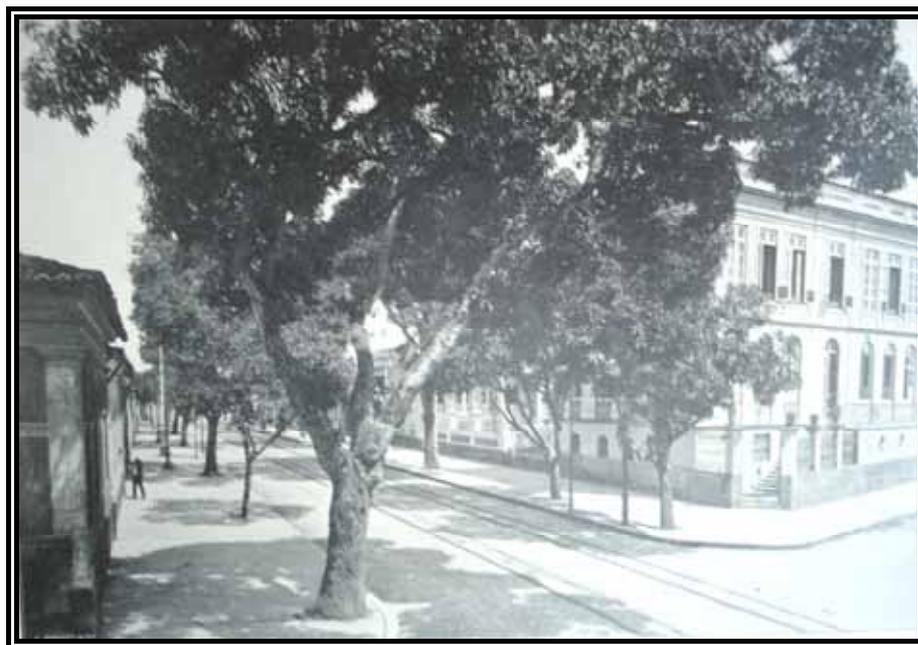


Figura 73 Antonio Oliveira, *Um trecho da Avenida São Jerônimo* (12 x 18 cm)
O Município de Belém - 1904. *Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904*
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Dependendo do olhar do fotógrafo, as pessoas aparecem nos ambientes de funcionalidade da cidade, onde se enquadram os trabalhadores, os grupos sociais de categorias mais pobres em pequeno ou em grande número. Ainda que, no mesmo período, algumas fotografias não apresentem o movimento intenso de pessoas, como é o caso da produção de Oliveira³¹¹ em relação à *Avenida São Jerônimo*, onde aparece apenas um indivíduo (detalhe A, fig. 62). Portanto, Oliveira focalizou os trilhos, no momento em que a rua está vazia. A calçada é larga, aparecendo, discretamente, apenas esse indivíduo fazendo parte de um detalhe ao lado esquerdo da fotografia.



Detalhe A-Figura 62

Entendo que as imagens são testemunhos de uma inevitável deferência do fotógrafo em relação ao objeto destacado em primeiro plano, o que identifica uma opção do fotógrafo Oliveira. Provavelmente, ele transitava pela cidade em horário de pouco movimento para fotografá-la sem seus personagens, pois, nas fotografias de sua autoria contidas no relatório analisado³¹², as pessoas estão ausentes do cenário fotografado. Em relação às

³¹¹ As fotografias sob a autoria de Oliveira foram identificadas também nos relatórios referente aos anos de 1905, 1906 e 1907, sendo que o de 1908 nenhuma fotografias veio com o nome do clichê. É importante ressaltar que no Relatório Municipal de 1905 (volume IV), Oliveira foi o que publicou um maior número de fotografias. No volumes V e VI, praticamente desapareceu, editando apenas duas com seu nome.

³¹² *Município de Belém de 1904*

fotografias dos outros relatórios, embora ainda seja predominante a ausência dos figurantes, Oliveira registrou cenas do cotidiano, com várias pessoas presentes, transitando pelos logradouros públicos.

José Girard, em suas tomadas da cidade, revelava os seus habitantes em cenas do cotidiano e, ao contrário de Oliveira, procurou retratar em suas fotografias os transeuntes em lugares que caracterizem a circulação de pessoas e os transportes disponíveis da época. Um desses locais selecionados é o *Mercado de Ferro* (figura 63), fotografia tirada no horário em que apresenta o movimento de pessoas.



Figura 74 José Girard, *Mercado de Ferro* (12 x 16 cm)

O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

A perspectiva adotada pelo fotógrafo sugere o encontro entre o comércio (*Mercado de Ferro*) e a circulação (carroças e pessoas) na *Avenida Boulevard da República*. Nessa imagem fotográfica (figura 63), Girard prefere o instantâneo sem pose. Ninguém parece notar seu trabalho, as pessoas envolvidas no ritmo do dia-a-dia não perceberam a presença do fotógrafo. O prédio do *Mercado de Ferro*, que faz parte do complexo *Ver-O-Peso*, inaugurado pelo intendente Antonio Lemos, na ocasião, representa o foco central da lente do fotógrafo, dando importância à rua, marcada pelos trilhos por onde os bondes passavam.



Figura 75 **José Girard**, *Um trecho da Praça da República* (10 x 18 cm)

O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

A familiaridade de José Girard com os espaços da cidade não parece ter sido pouca. É o que se pode deduzir pelas quantidades de fotografias em que retrata as cenas cotidianas. Na fotografia *Um trecho da Praça da República* (figura 64), Girard destaca o sombreamento proporcionado pelo corredor das mangueiras localizadas na *Praça da República*. O olhar do fotógrafo, num primeiro plano, foi para os trilhos em vias largas.

A primeira impressão que podemos ter desse espaço é uma cidade em que as pessoas transitam livremente pelas vias principais e outras estão sentadas conversando, passando a idéia de tranqüilidade. Embora, seja uma fotografia que represente um tipo de cena cotidiana, o grupo junto ao banco da praça, possivelmente estava observando o fotógrafo, um homem, com trajés mais humildes, vem no sentido oposto de duas outras pessoas que estão caminhando na linha do trilho. Do lado direito, uma outra pessoa está sozinha sentada no banco disponível na praça. Este é um cenário que representa uma parte do cotidiano da Praça da República.

Além das produções fotográficas de cenas cotidianas, José Girard, na fotografia sob a legenda *Os parque e praças* (figura 65), retrata lugares em que os personagens aparecem posando para compor a fotografia. Esses personagens podem ser utilizados como indicativo de cenas que apresentem um tipo de contraste social, com pessoas de diferentes situações econômicas transitando pela praça. Num primeiro plano, está alguém “maltrapilho”, com trajés “rústicos” observando a pose dos homens bem vestidos, mais o menos jovens, pertencentes ao grupo social de melhores condições de vida. As duas pessoas com trajés finos demonstram que têm conhecimento sobre a presença do fotógrafo, pois aparecem em pose

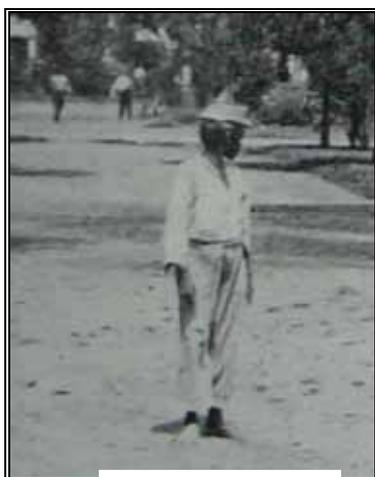
para o profissional, seus trajes caracterizam uma forma de vestir que representam os grupos de camadas médias.



Figura 76 **José Girard, *Os parques e praças*** (12 x 18 cm)³¹³

O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

O indivíduo em destaque do lado esquerdo e os dois, de terno e chapéu têm na praça um lugar de identidade. Compartilham do mesmo espaço, mas a forma que foi retratada sugere uma apropriação e um uso diferenciado. Os personagens de terno e chapéu estão parados para pose (detalhe B, fig. 65), enquanto que o outro sozinho, apenas os observa curiosamente (detalhe A, fig.65). Nesse sentido, esta imagem indica uma interlocução de diferentes grupos sociais identificados na fotografia, congelado num mesmo instante.



Detalhe A, figura 65



Detalhe B, figura 65

³¹³ Esta praça é a Independência, atualmente a Praça D. Pedro II.

É importante ressaltar que a fotografia é também produtora de uma consciência visual bem específica, na medida em que revela outros elementos que fazem parte da composição da fisionomia da cidade. Se assim posso afirmar, torna-se um espaço “democrático” no que se refere ao uso da praça. Com relação à fotografia, *Os parques e praças*, cujo registro do lugar foi determinado pela forma como foram retratados os indivíduos, independente das condições sociais, tiveram alguns espaços marcados pelas lentes do fotógrafo.

Ainda em relação à composição das fotografias, Girard não só registrou a cidade com seus prédios, praças, avenida, mas pessoas, aparentemente, de forma descontraída, envolvidas no movimento do dia-a-dia, na hora do passeio, do descanso, do lazer, ou mesmo consciente de que estão sendo fotografadas e que no final resolvem “posar” a pedido do fotógrafo ou por simplesmente desejarem ficar “bem” para ser vistos por outros.

Em especial, a fotografia que me chamou atenção foi a do prédio de um estabelecimento comercial (figura 66), onde o fotógrafo posicionou para esse momento um grupo de pessoas que, visivelmente, representam o grupo social das camadas populares. Os quatro atendentes, suponho, não perdem a oportunidade e posam de jalecos brancos na entrada da porta principal do prédio. Aproximadamente quarenta pessoas fazem parte desse cenário, incluindo crianças e adultos, homens e mulheres, calçados ou descalços. Todos foram retratados em primeiro plano por Girard, que talvez não fosse interessante registrar um estabelecimento comercial sem seus personagens principais, atendentes e consumidores.



Figura 77 José Girard, *Os mercados disctritaes particulares* (12 x 18 cm)
O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Anteriormente a Girard, que registrou temas relacionados ao cotidiano, Felipe Fidanza, também, produziu diversos tipos de fotografias, não se limitando em fotografar as modificações urbanas, mas registrar o cotidiano das pessoas. Nas fotografias selecionadas para compor os álbuns³¹⁴, várias demonstram uma realidade compatível com o movimento urbano, em que aparece uma cidade no processo de modernização dos espaços públicos, ao mesmo tempo, visualizam-se as pessoas fazendo parte deste contexto, não só os grupos sociais da oligarquia, mas principalmente as pessoas das camadas populares (Figuras 67 e 68).



Figura 78 Felipe Fidanza, Avenida Independência “tomada em frente ao mercado da V. Teta” (14,0 x 20,5 cm)
 Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Felipe Fidanza, em primeiro plano, registrou o trilho localizado na *Avenida da Independência*³¹⁵ (figura 67), ao fundo, observa-se o bonde³¹⁶ que está sendo esperado por um grupo de pessoas. Invadindo o espaço público, os bondes marcaram um novo uso e uma maior

³¹⁴ *Álbum do Pará em 1898 e Álbum de Belém de 1902.*

³¹⁵ Atualmente Avenida Magalhães Barata.

³¹⁶ A inauguração do sistema de bondes elétricos foi de responsabilidade da empresa *Pará Electric Railways and Lighting Company* que iniciou a instalação do sistema em 15 de agosto de 1906 e o inaugurou no ano seguinte, na antiga estação da Independência, com a presença do intendente Antônio Lemos, do Governador Augusto Montenegro e dezenas de outras autoridades. A partir da inauguração, outras linhas foram sendo criadas, considerando que além de representar uma das invenções da modernidade, este serviço surgiu em razão das necessidades básicas de uma cidade que se desenvolvia e se dinamizava. Cf. SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912).** Belém: Paka-Tatu, 2002. p. 107-108.

valorização para os lugares por onde passava. Permitindo as ligações mais rápidas entre lugares distantes, o transporte público proporcionou a divisão entre áreas residenciais e áreas de trabalho. O primeiro tipo inaugurado foram às linhas de bondes a vapor no ano de 1869 e no ano seguinte as primeiras linhas de bondes com atração animal. Em 1883 já existiam 30 km de linhas, entre bondes a vapor ou com tração animal.

Outro detalhe observado na mesma fotografia revela que algumas pessoas notaram a presença do fotógrafo enquanto que outras parecem “despreocupadas”. Um homem, próximo ao trilho, se abaixa para pegar algum objeto, próximo dele, um cachorro fareja o chão. Nessa fotografia, as crianças estão acompanhadas por seus responsáveis. Nota-se a atenção do fotógrafo à condição social dos indivíduos, que pelos trajés e pela posição física dos corpos denunciam sua condição de pobres.

Retomando a questão da via pública por onde passavam os bondes, o espaço era disputado por vendedores ambulantes e pedestres, a *Avenida da Independência*, durante o dia, estava envolvida de seus vendedores ambulantes não permitindo livremente o trânsito dos pedestres. Na fotografia, *Avenida da Independência* “tomada da Companhia Urbana de Viação” (figura 68) pode se perceber que as pessoas estão envolvidas em suas atividades e não se preocupam com o fotógrafo que está instantaneamente registrando esse momento.

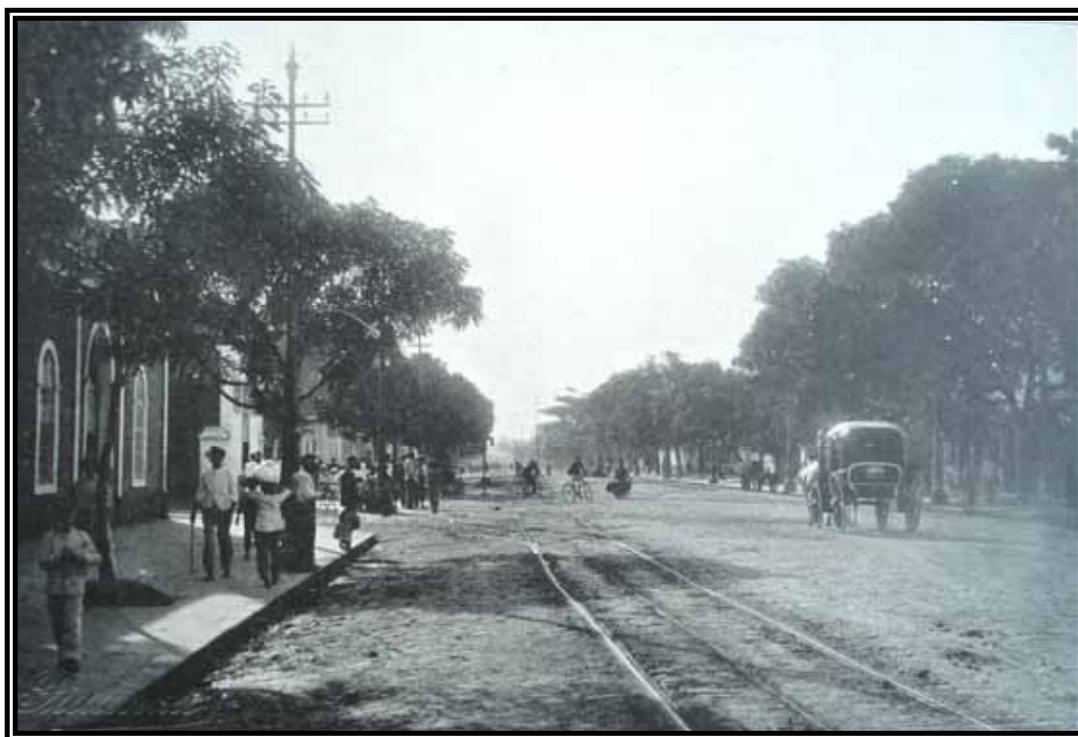


Figura 79 Felipe Fidanza, *Avenida da Independência* “tomada da Companhia Urbana de Viação” (14, x 20,5 cm) *Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902*
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Nesse trecho, a *Avenida Independência* (figura 68) foi registrada sem pavimentação. O olhar do fotógrafo continua no espaço da rua em que aparecem os trilhos. O movimento é marcado pelas pessoas caminhando pela calçada, no qual, no instante do registro uma criança fixou o olhar para o fotógrafo (detalhe A, fig. 68) e outras que possivelmente esperam o bonde (detalhe B, fig.68), dois ciclistas, uma charrete e um homem empurrando o carro de mão (detalhe C, fig.68). A condição da rua parece mal acabada, e os postes de iluminação, um pouco mais distantes.



Detalhe A, figura 68



Detalhe B, figura 68



Detalhe A, figura 68

Não estão especificadas as datas em que essas fotografias (figura 67 e 68) foram tiradas, o que se verificam nessas imagens fotográficas é a forma de Fianza retratar em conjunto os segmentos sociais dos pobres nos espaços da *Avenida Independência*. Também retratados em outras ruas, como constatada na *Rua da Indústria*³¹⁷ (figura 69), onde as pessoas aparecem caminhando representando o grupo de trabalhadores.

³¹⁷ Atual Rua Gaspar Viana, primeiramente chamada de Rua do Açogue.

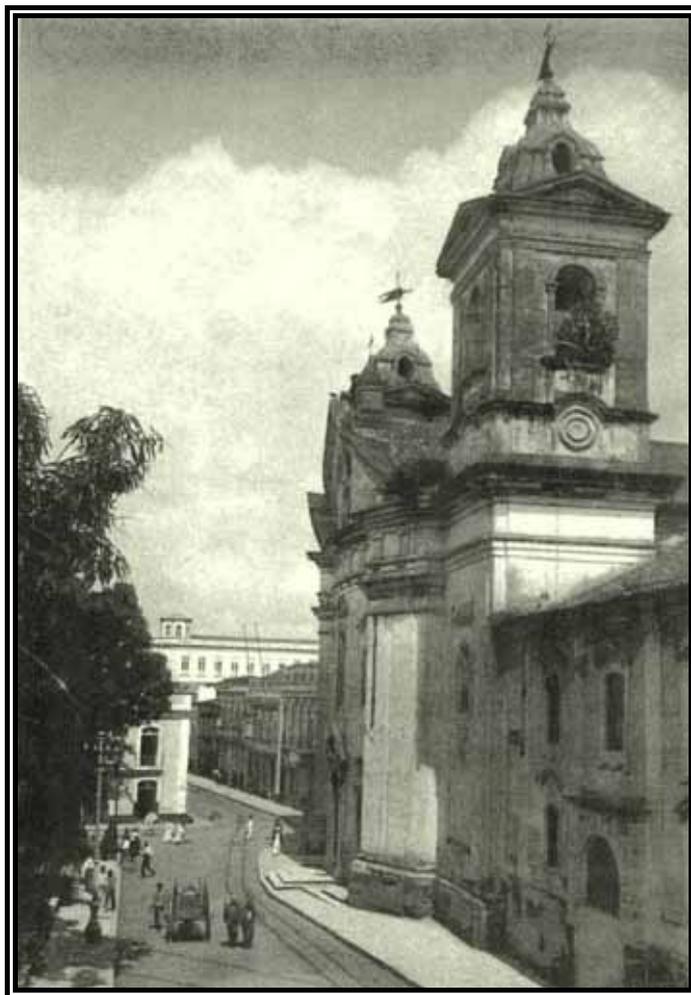


Figura 80 **Felipe Fidana, Igreja das Mercês** (20,5 x 14,0 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Fidanza também procurou mostrar uma cidade grandiosa, onde os habitantes aparecem pequenos diante das construções que marcam uma nova era da humanidade. Sua função, de um lado, sugere a medida humana como escala para exaltar a grandiosidade das construções e, do outro, seus costumes qualificam o grupo social ao qual essa parte de cidade pertence. Em primeiro plano, há o registro de uma carroça em direção à *Rua 15 de Novembro* conduzida por um homem. Os trilhos sugerem o tráfego de bondes que trafegavam pela *Rua da Industria* interligando a *Avenida 16 de Novembro*³¹⁸ com a *Avenida República*³¹⁹. Na calçada da Igreja das Mercês, apenas uma mulher, os demais aproveitam a sombra

³¹⁸ Atualmente a Avenida Portugal

³¹⁹ Hoje Avenida Presidente Vargas.

proveniente da *Praça Visconde do Rio Branco*³²⁰. Essa fotografia foi tirada pela parte da manhã, devido à luz que incide nas paredes da catedral, onde aparecem, em seu cotidiano, as pessoas que foram flagradas sem perceberem a presença do fotógrafo.

Na maioria das pranchas que fazem parte do *Álbum de Belém-1902*, chamam atenção as cenas que retratam o cotidiano. Os transeuntes nos mercados, nas praças e nas avenidas geralmente são pessoas que pertencem às camadas populares, embora haja fotografias que excluam totalmente a presença humana ou, às vezes, aparecem como detalhes no primeiro plano da fotografia. Nesse sentido, as fotografias produzidas por Fidanza permitem deduzir que o fotógrafo estava ciente da presença humana, mesmo quando aparece como detalhe do cenário (figuras 70 e 71).



Figura 81 **Felipe Fidanza, Av. Tito Franco do Marco da Légua** (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

No momento em que Fidanza fotografou o trem (figura 70), há o registro de uma pessoa supostamente pertencente às camadas populares em que, na maioria das vezes, fazem parte de um detalhe que, no início, pensei fosse acidental, por não ser o foco principal da lente do fotógrafo. Nesta fotografia, o olhar do profissional é para o trem, um dos ícones da

³²⁰ Hoje Largo das Mercês.

modernidade, que está passando pela *Avenida Tito Franco*³²¹. Dando a idéia de uma imagem em movimento, devido à fumaça que aparece registrada na fotografia. Alguém está observando esse movimento com atenção e não deu importância a presença do fotógrafo no instante congelado. A fotografia da *Cappella do Cemitério Santa Izabel* (figura 71), na qual o “detalhe” também foi registrado do lado direito, o fotografado está ciente do momento retratado, pois teve uma atitude de pose para o fotógrafo. Provavelmente era um dos funcionários que fazia a manutenção do cemitério.

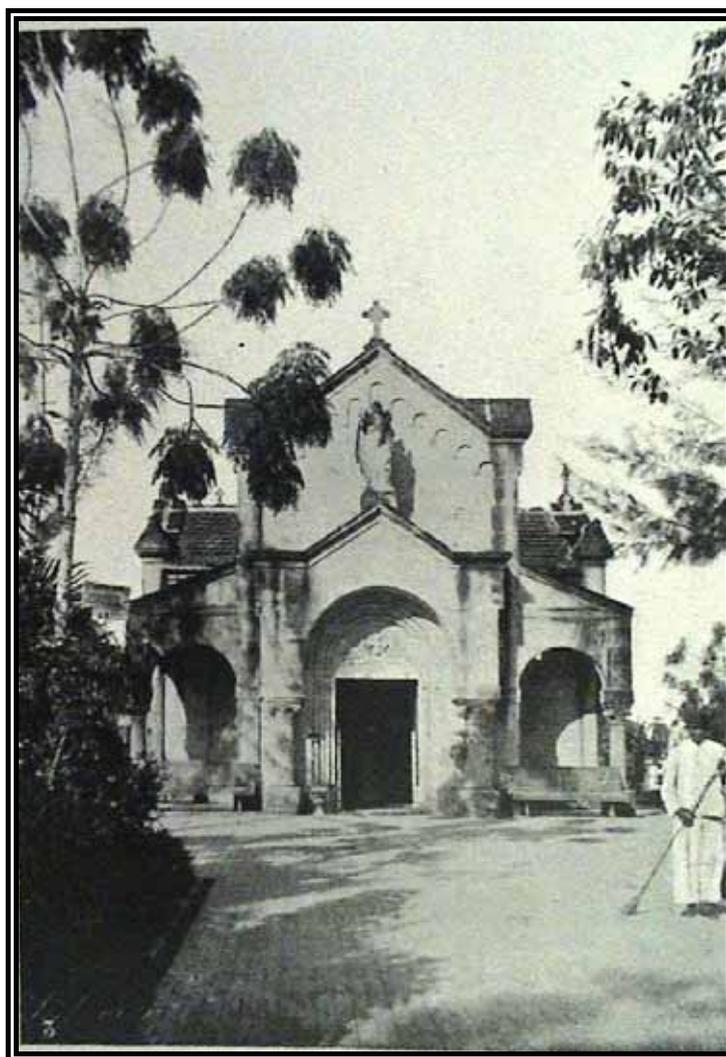


Figura 82 **Felipe Fidanza**, *Capella do Cemitério S. Izabel* (10,5 x 7,0 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

³²¹ Atualmente Av. Almirante Barroso.

Durante o período imperial, os grupos sociais só eram retratados na condição de “*typos humanos*”, tornaram-se temas, na segunda metade do século XIX, de diversos *carte de visita*³²². Fidanza foi um dos fotógrafos que comercializava os “*typos humanos*” que foram alvo de divulgação do lado pitoresco da sociedade imperial.

A República transforma esse quadro, os fotógrafos passaram a retratar os grupos sociais das camadas pobres, que circulavam pela cidade, embora não fossem os temas principais das fotografias selecionadas nos instrumentos de propagandas, não foram ocultados dos espaços urbanos. É evidente que a maioria foi retratada em ambientes referentes às principais vias de atividades comerciais ou de fluxos intensos da cidade.

Essa realidade correspondia à própria instituição da República e às estratégias empreendidas por ela sobre a redefinição de uma memória nacional, através de “instrumentos pedagógicos”, tais como as comemorações, os monumentos, as publicações, e outros. “Essa redefinição da memória passa pela própria redefinição de cidade, através da nova visualidade de seus espaços e do estabelecimento de novos pontos de referência”³²³. No caso de Belém, publicar uma imagem de cidade que demonstre os diferentes níveis sociais num espaço modernizado, poderia ser a proposta do Intendente.

As fotografias podem mostrar também o oposto dos discursos de modernidade, de progresso, de higienização, de limpeza, aparecendo imagens nas quais a vida urbana continha ruas sem pavimentação, quintais com cercas e pontes de madeiras (figura 72), entulhos ou restos de matérias utilizadas nas construções (figuras 73 e 74), lixos nas ruas (detalhe B, fig. 14) e a presença de cachorros e outros animais no espaço da cidade (figura 75). Esta espécie de descompasso indica características importantes sobre o que foi a promessa de modernidade na cidade de Belém. A fotografia sugere a existência de uma dificuldade social em aderir às metáforas da modernidade e, também, em acompanhar os comportamentos citadinos em rápido desenvolvimento.³²⁴

³²² Sobre esse assunto ver item 1.1 *A Produção e reprodução da fotografia*.

³²³ GONÇALVES, Denise; RIBEIRO, Glória e LUSTOZA, Regina. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para a São João Del Rei do início do século XIX. In CONDURU... p.161

³²⁴ SANT'ANN, Denise Bernuzzi de. Propaganda e História: Antigos problemas, novas questões. *Projeto História*. São Paulo, n. 14 Cultura e Representação Fevereiro, 1997, p. 95-96.

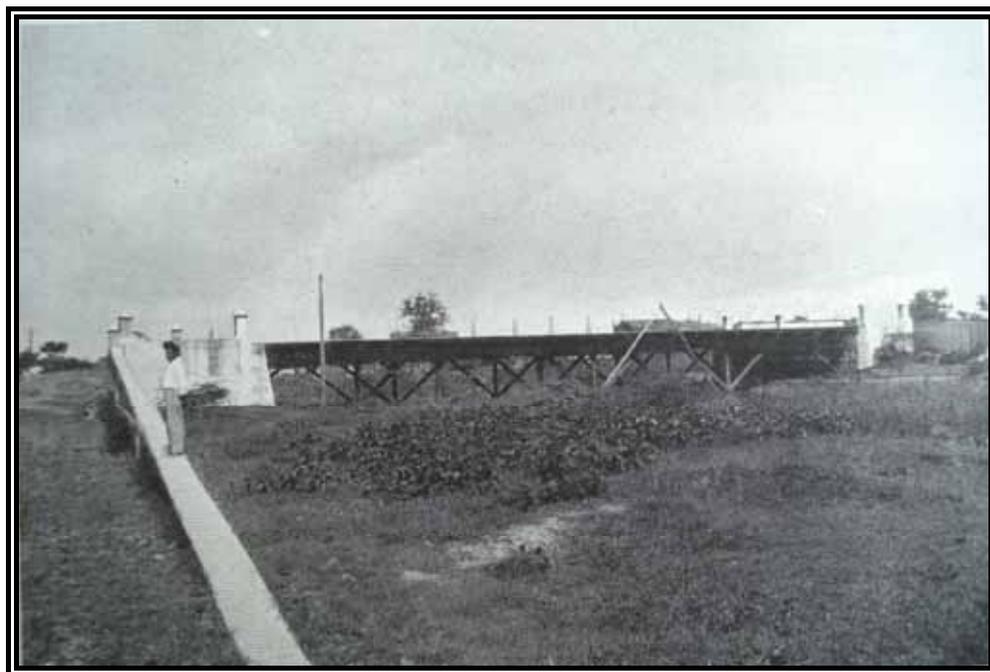


Figura 83 **Felipe Fianza**, *Ponte da Avenida Municipal Izabel* (7,0 x 10,5 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”



Figura 84 **Felipe Fianza**, *Corredor e parte anterior do refeitório do Asylo de Mendicidade* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”



Figura 85 **José Girard**, *O Instituto Gentil Bittencourt* (12 x 18 cm)
O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906
Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

Rastreando detalhes sobre a cidade de Belém, encontra-se, em outras imagens, uma cidade desorganizada, com lixo amontoado, sujeira nas ruas, remetendo à idéia de que os fotógrafos nem sempre conseguiram dar conta dos espaços fotografados. É possível que o lixo que aparece aglomerado na calçada represente um detalhe que não fosse talvez a intenção do fotógrafo.

Nesse caso, a fotografia que tem como tema o registro da casa comercial do atelier *Photographia Fidanza*, mesmo que a legenda tente direcionar o olhar do leitor para exaltar a importância do tema central, essa imagem exhibe, em primeiro plano, o contraste entre um aspecto da cidade de rua pavimentada e com trilhos e o amontoado de lixos (detalhe B, fig.14). Essa fotografia provavelmente foi tirada na década de 1890 e compôs o primeiro álbum publicado sobre a cidade de Belém.



Detalhe B, Figura 14

Essas imagens representam uma outra cidade ou um espaço polissêmico onde convivem simultaneamente desenvolvimento e atraso, miséria e riqueza, limpeza e sujeira, ordenada e desordenada. Os detalhes que aparecem nas fotografias demonstram uma cidade se ordenando, mas que ainda apresenta elementos que caracterizam aspectos depreciativos para uma cidade modernizada. Assim, verifica-se no registro fotográfico do edifício da *Intendência*

Municipal (figura 75) em que se permite visualizar, além dos trilhos e o espaçamento da *Avenida 16 de Novembro*, animais que circulavam pelos logradouros públicos.



Figura 86 **Felipe Fidanza**, *Intendência Municipal* (14,0 x 20,5 cm)
Álbum de Belém. Pará 15 de novembro de 1902.
 Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural “Tancredo Neves”

O conjunto de fotos analisado constitui-se basicamente de paisagens urbanas que demonstrando cenas do cotidiano e cenário de uma cidade registrada por diversos fotógrafos que deixaram marcada a sua forma de ver a cidade. A maioria das fotos é em preto e branco, produzidas no limiar do século XX, com várias sendo transformadas em cartão postal³²⁵.

As imagens fotográficas, em especial as paisagens urbanas, desempenham aqui um papel fundamental. A fotografia não é utilizada como a única fonte historiográfica desta pesquisa. Junto com outros documentos, essas imagens permitem tecer argumentos que possibilitem a compreensão de uma cidade que foi alvo dos registros fotográficos.

A cidade é como um ateliê para os fotógrafos, além disso, é um discurso imagético representando uma dimensão simbólica das transformações. O olhar e o próprio sentido da cidade são apresentados de formas diferenciadas para a elite, os trabalhadores, os artistas e os fotógrafos. O que pode ser desconsiderado é que as fotografias fizeram parte dos mecanismos de propaganda que atendiam aos interesses do governo e parte de um

³²⁵ Várias fotografias que foram divulgadas pelos Álbuns fazem parte de coleções de cartões postais, recentemente publicadas no livro *Belém da Saudade*.

determinado segmento da sociedade belenense, ao mesmo tempo em que elas sobreviveriam ao tempo, impressionando, também, as gerações vindouras.

Essas fotografias foram utilizadas como uma das fontes privilegiadas para construir a história do cotidiano da cidade de Belém, tendo a preocupação de observar, nesses registros fotográficos, o que está visível e o que está fora da moldura, como o detalhe acidental em uma figura que ficou registrada. Além dessa sintonia com ideário de progresso e modernização, a fotografia é ela mesma uma condição para a identificação de uma cidade moderna.

De acordo com Peter Burke³²⁶, “os retratos registram, não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais; eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação”. A fotografia permite apreciar a peculiaridade ótica com a qual a imagem da cidade se forma e é ligada ao mundo mental do autor que a produziu. Uma comparação entre as fotografias de Antonio Oliveira e José Girard demonstra como, para o último, a movimentação das ruas e a presença da população são fatores importantes ligados à própria vivência, em que as pessoas interagem com a cidade.

O conjunto de “vistas” reproduzidas pelos fotógrafos substituiu a cidade real por sua imagem fotográfica, utilizando a ilusória objetividade das novas técnicas. A Belém apresentada é o produto do processo de modernização. Nesse contexto, a fotografia desenvolve o papel de comunicação, instrumento de divulgação de idéias e, ao mesmo tempo, coloca-se como projeto de cidade que antecipa sua verdadeira construção.

As paisagens urbanas sobre Belém evidenciam os múltiplos aspectos da cidade, exaltando a monumentalidade dos prédios institucionais (Palácio do Governo, Palacete municipal, Estabelecimentos de Ensino: Instituto Lauro Sodré e Paes de Carvalho), os atuais ícones culturais (Biblioteca Pública, Teatro da Paz), os espaços do fluxo das atividades comerciais (docas e *Avenida Boulevard da República*), as avenidas recém construídas ou ainda em construção, o novo visual dos antigos logradouros e, enfim, a afabilidade dos lugares de lazer (Praça da República, Praça Batista Campos, Praça da Independência).

Devo considerar que analisar as fotografias como fonte para história, permite-nos ir além do que está visível. Enquanto documento, a fotografia visualiza o movimento cotidiano da cidade, estando imbuída de conteúdo sociocultural. Marcada pelos aspectos de

³²⁶ BURKE, p. 34-35

uma época, a fotografia mostra com minúcias o que a linguagem verbal não daria conta. Como registro histórico, a imagem revela-se uma das mais ricas, não se esgotando em si mesma, pois há sempre mais a ser compreendido.

Portanto, a fotografia é uma interpretação do passado, carregada de subjetividade. Acredito que em cada fotografia haja uma carga de informações, intenções e lembranças que nos permita construir a hipótese de que toda imagem é instigante para uma pesquisa, pois despertam as centelhas do passado e a evocação do cotidiano e das sociabilidades de diferentes grupos sociais.

As pranchas aqui referenciadas serviram para exemplificar o modo pelo qual os instrumentos de propaganda atenderam aos interesses do poder público que precisava consolidar uma imagem de progresso da cidade, e, mesmo que as fotografias não representassem o todo, as legendas direcionavam o leitor para o foco desejado, com o objetivo de favorecer as eficiências da administração local³²⁷. Portanto, foi possível, na medida em que vinculou noções que procuravam qualificar a cidade construída sob a gerência dos administradores, como sendo a ideal, moderna, planejada e com possibilidades para se compreender os espaços polissêmicos dela.

³²⁷ Verificado durante a Intendência de Lemos (1897-1911) e o governo de Augusto Montenegro (1903-1909)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A incursão nos documentos fotográficos da cidade de Belém, produzidos no final do século XIX e início do XX, ao longo deste estudo, me permitiu visitar a capital paraense de cuja memória tem se ocupado diversos historiadores, que até então, utilizaram-se das imagens iconográficas apenas como elemento ilustrativo para corroborar ou completar o texto escrito. Assim ao eleger um corpo documental fotográfico, como suporte principal deste estudo se constituiu para mim em um grande desafio, pois sabia das limitações e dos perigos que podia enfrentar ao longo da escrita desta dissertação. No entanto, foi a partir deste desafio que, busquei as demais fontes que compuseram o corpo documental que baliza este estudo. Assim sendo, a análise *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*, no período proposto na temática desta dissertação, apresentou a fotografia como elemento importante na pesquisa histórica local em um momento em que se buscam novas abordagens na história.

Nesta perspectiva, entendi que dos profissionais que retrataram a cidade, Felipe Augusto Fianza destacou-se como um dos mais importantes fotógrafos de Belém. Portanto, a sua vasta produção é de extrema importância, não apenas para a história da fotografia paraense, mas principalmente para uma reconstrução da memória sobre os grupos sociais existentes naquele contexto. Através de sua produção, foi possível analisar as vistas urbanas, revisitando e conhecendo fragmentos de Belém do século XIX e início do século XX. Estes recortes do cotidiano da cidade, deram visibilidade à capital paraense em uma dimensão plural, onde homens e mulheres, velhos e crianças compartilhavam espaços públicos, independentes de sua condição social. Estas paisagens embora seduzam os leitores a uma interpretação do urbano a partir das formas em que se dispunham os espaços e as edificações públicas, não impedem que, pela própria subjetividade do fotógrafo, se enxergue também a cidade que jazia sob o signo das modificações sociais provocadas pela própria modernidade. A cidade “em foco” é símbolo dessa modernidade, mas exala em seus meandros um cheiro que vem das camadas sociais menos privilegiadas, e que a partir das fotografias ganham a visibilidade necessária para dar corpo ao debate que aqui me propus.

O conjunto fotográfico aqui apresentado nos revela uma compreensão sobre o moderno, cujas características principais demonstram ser a construção de uma representação que buscava articular a “nova” capital ao momento vivenciado na Europa. Imagens fotográficas e textuais que justapunham o presente ao passado, mediante as transformações promovidas pelos governantes, seguindo modelos, provenientes dos principais centros

comerciais do velho mundo, em especial, da cidade de Paris. Mas ainda mantém expressões de uma cidade que precisava ser melhorada.

Os ícones da modernidade, introduzidos com o dinamismo da economia da borracha, são revelados pelas fotografias e vão ganhando destaque nos espaços da cidade, na arquitetura dos edifícios públicos e particulares, nos logradouros e nos equipamentos urbanos. Espaços, entre os quais, as praças são verdadeiros parques freqüentados pelos diversos grupos sociais. Para construir essa narrativa sobre Belém, recorri à análise de documentos fotográficos que, em grande parte, registram a existência de uma cidade arborizada com suas áreas verdes paralelas às ruas ou avenidas e que trazem embelezamento das vias públicas.

As fotografias foram tiradas e organizadas de modo que apresentem um enquadramento para guiar o leitor, visualizando todos os atributos que fazem parte da composição da cidade, favorecendo uma harmonia entre os espaços, em que estão presentes, ao mesmo tempo, as pessoas de vários tipos sociais. Percebe-se que as fotografias podem registrar elementos que compõem a modernidade, como o bonde, os trilhos e as largas avenidas. É importante observar que, embora capture os passantes, o foco central, geralmente, são os ícones da modernidade.

As cenas urbanas oferecidas por Fidanza do final do século XIX foram retratadas com poucas edificações. Fidanza gostava de fotografar esquinas e sublinhar perspectivas e amplitudes e parecia interessado tanto nos monumentos quanto no cotidiano, brindando-nos com a oportunidade de revisitar a vida social em tempos remotos. Fidanza retratou as pessoas das camadas populares, com trajes humildes, descalças, ora trabalhando, posando ou observando, tendo ocasiões em que aparece o contraste social no mesmo espaço fotografado, mas transmitindo o sentido de uso diferenciado. E mais, aquele retratista de passagem do século não estava sozinho, compartilhava seu ofício com outros fotógrafos que também registraram a cidade, tais como J. A. Veyret, Feliciano Verlangieri, Paulo Ernesto Meyer, Júlio Siza, Max Burkhardt, Antonio Oliveira e José Girard.

Sob essa perspectiva, é relevante ressaltar, em relação ao fotógrafo José Girard, que suas fotografias exibem certa semelhanças com o estilo de Fidanza, que na maioria delas revela cenas do cotidiano, retratando as pessoas de diferentes condições sociais, mesmo que em algumas fotografias burlam uma cidade vazia.

Girard, antes de se tornar pintor renomado, tinha um ateliê no estabelecimento da *Photographia Fidanza* até o ano de 1901. Durante as ausências de Fidanza, quando viajava para a Europa, o estabelecimento ficava sob a responsabilidade de Girard. É possível que nesses anos que trabalharam juntos sofreu influência no modo de ver e retratar os espaços da

cidade. Girard, assim como Fidanza focalizou pessoas que pertencem aos grupos sociais mais humildes da sociedade belenense.

O leitor percorreu, através das fotografias, um período da história da cidade que, ao mesmo tempo, foram registradas cenas de uma paisagem moderna e ordenada e cenas do cotidiano das camadas populares de diversas partes da cidade. Talvez não fosse a intenção do fotógrafo em algumas situações, mas em outras essas pessoas fizeram parte da seleção recortada para ser divulgada para os principais centros comerciais do Brasil e do continente europeu.

As fotografias dos álbuns e dos relatórios municipais não exibem apenas a elite paraense com trajes europeus, mas, também, pessoas descalças com trajes bastante humildes, passando a idéia de um espaço “democrático”, onde todos poderiam circular livremente. Neste contexto, pode se afirmar que os espaços urbanos fotografados por Girard insinuam o vai-e-vem de pessoas que embora desniveladas pela condição social, se projetam nos mesmos espaços, permitindo a leitura do tecido urbano, não somente pelas assimetrias arquitetônicas, mas, sobretudo, pela composição heterogênea dos que transitavam nas ruas, calçadas, praças e logradouros e que davam movimento ao cenário da cidade. Assim sendo, as fotografias de Girard, projetam a cidade de Belém como palco da modernidade e do progresso, como um espaço agradável e funcional, sendo um convite aos expectadores do cenário “desenhado pelo artista” e que atende ao projeto propagandista do governo. A partir desta premissa, foi possível compreender, o papel do fotógrafo e das fotografias na construção do imaginário social sobre as paisagens urbanas de Belém no período em questão.

Nestas paisagens, congeladas pela subjetividade dos fotógrafos, as crianças no mercado de trabalho, engraxates, carroceiros, vendedores ambulantes e demais grupos sociais ocupam o primeiro plano das fotos tanto quanto os endinheirados da borracha, em uma alusão à igualdade tão sonhada pela República; atributo que se perde diante da análise comparativa das condições de trabalho e dos trajes dos sujeitos em destaque no documento. O indivíduo de origem econômica humilde não foi colocado à margem dos registros fotográficos. Tais indivíduos - trabalhadores urbanos, pobres e ambulantes, são influências do romantismo e mais tarde do realismo que exerceram papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua, que passa a se constituir na vitrine de todos estes tipos de sujeitos que transitam na cidade.

No contexto estudado, uma parte da cidade foi apresentada como moderna e pronta para ser “escolhida” ou visitada, pois, os problemas de infra-estrutura foram

minimizados, passando despercebidos por quem apenas folheava as páginas dos álbuns. Porém para uma pessoa atenta, podem se perceber outras imagens que não representam o processo de modernização e higienização da cidade, mas revelam as ruas sem calçamento, os animais nos logradouros públicos, os lixos e entulhos.

Tudo isso é parte de um cenário mais amplo, que exhibe, mas também, às vezes une no mesmo espaço, ricos e pobres, homens de cartola e outros de chapéu baixo, os bem vestidos e os mal vestidos, os calçados e os descalços. A Fotografia, enquanto documento, preserva em si uma memória dos cenários, personagens e fatos da vida passada. Considerando ao mesmo tempo em que certas fotografias deixam transparecer um aspecto de ordenamento da cidade, outras revelam as pessoas que representam os grupos sociais que fazem parte da “vitrine” da cidade.

Nesse sentido Belém, no período estudado, se constituiu em um lugar privilegiado de exposição de tipos sociais que a despeito da vontade do poder público resvalaram-se na lente dos fotógrafos, que no processo de criação e seleção destes registros deixaram em cena evidências de uma Belém que se movimentava sob os “acordes” da modernização dos espaços urbanos.

Assim, a cidade que se expôs nos recortes fotográficos indicados ao longo deste estudo se evidenciou pela subjetividade dos que a projetaram, e daqueles que filtraram as imagens fluidas da modernidade, revelando diversos atores contracenando em papéis sociais distintos. Cabe, no entanto, ressaltar, que, nestas evidências imagéticas, as incursões do historiador pode ou não ratificar o discurso da cidade ordenada e organizada. Naquele contexto, a partir da lógica de progresso e de desenvolvimento que pautaram os debates políticos sobre a urbanidade; eu preferi a exposição revisitada dos álbuns e relatórios que pudessem corroborar a compreensão de uma cidade, cujos espaços se definiram não somente pelo belo e sublime da paisagem urbana, mas pelo que o indivíduo nela pode representar.

FONTES

RELATÓRIOS

BELÉM. Intendência Municipal. *O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos.* Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1905.

BELÉM. Intendência Municipal. *O Município de Belém - 1905. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos.* Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1906.

BELÉM. Intendência Municipal. *O Município de Belém - 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1906 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos.* Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1907.

BELÉM. Intendência Municipal. *O Município de Belém - 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos.* Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1908.

BELEM. Intendência Municipal. *O Município de Belém - 1908. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1908 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos.* Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1909.

ALMANAQUES

ALMANACH PARAENSE. Belém: Typ. E Encadernação do Instituto Lauro Sodré. V. 2, 1906, LXIV [68] 192p.

ALMANAK DO PARÁ, Belém: Typ. Dos Editores Proprietários Pinto Barbosa & Ca., 4º ano - Pará, 1890

ÁLBUNS

BELÉM. Intendência Municipal (1898-1911: A. J. de Lemos). *Álbum de Belém.* 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p.

CACCAVONI, Arthur. *Álbum descritivo Amazônico.* Gênova: F. Armanino, 1899.

CACCAVONI, Arthur. *Álbum descritivo del Pará- 1898.* Gênova: F. Armanino, 1898.

CACCAVONI, Arthur. *O Pará comercial na Exposição de Paris.* [S.l.:s.n.] 1900.

MOURA, Ignacio. *A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os Expositores em 1895.* Belém: Typ. Do Diário Oficial, 1895. 202 p.

PARÁ, Governador (1897-1901: J. P. de Carvalhos) *Album do Pará em 1899* [S. L. : s. n.] [1899]

PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro) *Album do Estado do Pará.* Paris: Chaponet, 1908. 350 p.

PARÁ. *Belém da Saudade: A memória da Belém do início do século em Cartões Postais.* 3 ed. Belém: Secult, 2004, 278p

JORNAIS CITADOS

Acervo Biblioteca Pública Artur Vianna. Seção de Microfilmagem da Fundação cultural “Tancredo Neves” CENTUR:

Diário de Belém, Belém, 29 ago. 1869, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém 12 set. 1863, p. 4

Diário do Gram Pará, Belém, 5 nov. 1863, p.3

Diário do Gram Pará, Belém, 2 jul. 1864, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém, 10 ago. 1864, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém, 12 out. 1864, p. 3

Diário do Gram-Pará, Belém, 1 dez. 1864, p. 1

Diário do Gram Pará, Belém, 1 jan. 1867, p. 4

Diário do Gram-Pará, Belém, 20 fev. 1867, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém, 21 mar. 1867, p. 1.

Diário do Gram Pará, Belém, 9 abr. 1867, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém, 4 jul. 1867, p. 3

Diário do Gram Pará, Belém, 12 dez. 1867, p.3

Diário do Gram Pará, Belém, 05 mar. 1868, p. 1

A Epocha, Belém, 03 dez.1859, p.3

Folha do Norte, Belém, 5 dez. 1897, p.2

Folha do Norte, Belém, 9 jan. 1898, p.1

Folha do Norte, Belém, 12 jan. 1902, p.1

Folha do Norte, Belém, 11 set. 1902, p.4

Folha do Norte, Belém, 11 jan. 1903, p.1

Folha do Norte, Belém, 30 jan. 1903, p. 1

Folha do Norte, Belém, 5 jun. 1903, p.4

Folha do Norte, Belém, 25 out. 1903, p.1

Folha do Norte, Belém, 16 ago. 1904, p. 2.

Folha do Norte, Belém, 24 ago. 1904, p.1

Folha do Norte, Belém, 27 ago. 1904, p. 1.

Folha do Norte, Belém, 27 abr. 1906, p. 2.

Folha do Norte, Belém, 08 jul. 1908 p.1

Acervo Biblioteca “*Fran Paxeco*”, do Grêmio Literário e Recreativo Português (GLRP):

O Planeta, Belém, 20 jun. 1849, p. 4

O Publicador Paraense, Belém 12 fev. 1850, p.3.

O Publicador Paraense, Belém, 28 set. 1852, p. 4

Treze de Maio, Belém, 23 jun. 1849, p.4

Treze de Maio, Belém, 9 fev. 1850, p.4

Treze de Maio, Belém, 21 dez. 1850, p.8

Treze de Maio, Belém, 23 fev. 1850, p.4

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia*. Olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade: EDUC, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARRUDA, Gilmar. *Cidade e Sertões: entre a história e a memória*. Bauru, SP: EDUSC, 2000. 276p.
- BARTHES, Roland. *A aventura Semiológica - Semiologia e Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.p. 189; 224; 229; 231.
- BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (Org). *Terra Matura* Historiografia & História Social na Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das Almas*. O imaginário da república. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COELHO, Geraldo M. *No coração do povo*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- CRUZ, Ernesto. *História de Belém*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973. V. 1 e 2. (Coleção Amazônia).
- _____. *Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações*. Belém; CEJUP, 1992.
- DANTAS, Marcos. *A lógica do capital informação, a fragmentação dos monopólios e monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto*. Manaus 1890-1920. Manaus: Editora Valer, 1999.
- ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editores, 1994.
- FERNANDES JR., Rubens; CORREA, P. do Lago. *O Século XIX na Fotografia Brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 2002.
- FERRARA, Lucrecia.D'Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. *Pioneer Photographers of Brasil (1840-1920)*. New York: Center for Inter-American Relations, 1976. 143p;
- FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. *Retrato Brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: FUNART, 1983.
- GAUTRAND, Jean-Claude; BUISINE, Alain. *Blanquart-Evrard*. Éditeur: CRP - Centre Régional de la Photographie Nord Pás-de-Calais, 1999. 178p
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980
- _____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1990

- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Fotografia & História*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro* Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002
- KOSSOY, Boris; CARNEIRO, M. Luiza Tucci. *O Olhar Europeu*. São Paulo: EDUSP, 2002
- LAVELLE, Patrícia. *O Espelho Distorcido*. Imagens do Indivíduo no Brasil Oitocentista. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- LE GOFF. *Por Amor às cidades*. São Paulo: UNESP. 1988.
- LEAL, Cláudio de La Rocque. *Retrato paraense*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1998.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família*. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2001 (Texto & Arte,9).
- LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia. *Fotografia e Cidade*. Da razão urbana à lógica de consumo Álbuns de São Paulo (1887-1954), Campinas SP: Fapesp, 1997.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Cia das Letras. 1993.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Moderna: a França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense. 1991, p. 200.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ-EBA. 1998.
- RIBEIRO, Solon. *Lambe-Lambe*. Pequena História da Fotografia Popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997
- ROCQUE, Carlos. *Antônio Lemos e sua época: história política do Pará*. Belém: Cejup, 1996.
- SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará*. Belém: CEJUP, 1992
- SANTOS, Roberto. *História Econômica da Amazônia (1800-1920)*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.
- SANTTANNA, Armando. *Propaganda, teoria, técnica, prática*. 6. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- _____. *Memórias do “Velho Intendente” Antonio Lemos*. Belém: Paka-Tatu, 2002;
- SCHOEPPF, Daniel. *George Huebner 1862-1935*. Um fotógrafo em Manaus. 2 ed. (português) São Paulo: Metalivros, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão - Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo. Brasiliense, 1999.
- SILVA, Marcos Antônio da. *O Prazer e o poder do amigo da onça: 1943 a 1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989
- THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TORAL, André. *Imagens em Desordem: A Iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas / FFLCH - USP, 2001.

VASQUEZ, Pedro. *Os Mestres da fotografia no Brasil*: Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro: Centro Cultural fianco do Brasil, 1995. 276 p.

_____. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. 296p

WEINSTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)*. São Paulo: HUCITEC:EDUSP, 1993.

TEXTOS/ARTIGOS

ARRUDA, Rogério Pereira de. “Algumas palavras antes da viagem pelo universo visual do Álbum de Bello Horizonte” In: — (org.) *Álbum de Bello Horizonte*. (Edição Fac-simile com estudos críticos). Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.4 p.211-61 jan/dez 1996. p. 211-261.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jurgen. *Textos Escolhidos*. 1º edição 1980. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.4-28.

BENJAMIM, Walter. A Pequena História da Fotografia. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Ática, 1991. p. 219-240.

BENJAMIM, Walter. A Pequena História da Fotografia. In:— *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política.*, 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRESCIANI, Maria Stela. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lucia Lippi (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. 295 p. (16-35)

_____. História e Historiografia das Cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. 5º ed. São Paulo: Contexto, 2003 (p. 237-258)

CARVALHO, Vânia et. al. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.2, jan/dez 1994, pp. 253-300.

_____. A representação da Natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. IN: FABRIS, Anateresa (Org.) 2º.ed. *Fotografia: Usos e funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto & Arte, 3) p 199-231 (1º edição 1991).

CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, (Orgs.) *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.361-369

FABRIS, Annateresa. A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia. Usos e Funções no século XIX*. 1 ed. 1991. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto & Arte, 3) (p.11-37)

FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e História Social: Historiografia e Pesquisa. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de

História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP, n.º 10, dez, 1993, p.73-90.

GONÇALVES, Denise; RIBEIRO, Glória e LUSTOZA, Regina. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para a São João Del Rei do início do século XIX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) *ANAIS do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004, p.159-167.

GRANET-ABISSET, Anne Marie. História e Fotografia. In: *Projeto História*, n.º 24. São Paulo: EDUC, 2002, p. 9-26

KOHL, Stephan. Um Olhar europeu em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografia da América do Sul. *Studium*. São Paulo, n.º 21, inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html>>. Acesso em: 27 dez. 2005

KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográfica: decifrando a realidade interior das imagens fotográficas. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro: v. 6, n.1/2, jan./dez. 1993. (13-24)

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. *Studium* n.º 9. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html>>

LEFEBVERE, Henri. Industrialização e Urbanização In: — *O Direito à cidade*. São Paulo: Ed. Documentos Ltda, 1969. (p.9-29)

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. História e Fotografia. *Cultura Vozes*. V.86, n.º 3, pp.43-52, maio-junho, 1992.

LIMA, Luiz Costa. Clio em questão: a narrativa na escrita da História. In: RIEDEL, Dirce (Org.) *Narrativa, Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 65-111.

LIMA, Solange Ferraz de. Espaços Projetados. As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro: v. 6, n.1/2, jan./dez. 1993 (100-110)

_____. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de caso-II. In: FABRIS, Anateresa. (Org.). 2.ed.. *Fotografia Uso e Funções do Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998. p.59-82

LIMONCIC, Flávio. Imagens e propaganda: o automóvel no Brasil. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org) *História e imagem, cinema cidades, música, pintura, narrativas, iconografia*. Rio de Janeiro: s.n. 1998, p. 48-64.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, nov/1998. (p. 63-201).

MAUAD, Ana Maria. Criação/Revelação, ou mera reprodução? Fotografia e fotógrafos na primeira metade do século XX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) *ANAIS do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004, p.33-48.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium* n.º15. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>

MELLO, Maria Teresa B. de. Uma pequena história da fotografia pictorialista. In: — *Arte e Fotografia*. O movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (19-41)

MOURY, Yara Aun. Documentos orais e visuais: organização e usos coletivos. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, n. 200, 1991, p. 82-106

NUNES, Benedito. Amazônia reinventada. In: *FOTONORTE II* 1998: Rio de Janeiro. Amazônia, o olhar sem fronteiras. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 496 p. (p.19-38)

OLIVEIRA, Cláudia. Fotografia e a representação do Rio de Janeiro moderno em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos... (1907-1930). Disponível em:

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/06.html?studium>>. Acesso em: 02 maio 2005.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p.3-15.

RIBEIRO, Suzana Barreto. Manual de Photographia: caminhos da Técnica e da arte ou a profissionalização possível? *Studium*, São Paulo, nº 15, verão 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/07.html>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

RIBEIROS, Joyce O. S. As imagens como fonte de Pesquisa nos Estudos Culturais. *Margens*. Dossiê Fontes de Pesquisa, v.1, nº 2 (set-2004), Abaetetuba, PA: CUBT/UFPA. Belém: Paka-Tatu, 2004, p. 71-82.

RICCI, Magda. História amotinada: memórias da Cabanagem. *Cadernos do CFCH* Revista do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA, Belém, v. 12, n. 1/2, p. 13-28, jan./dez. 1993

_____. Do sentido aos significados da Cabanagem: percursos historiográficos. *Anais do Arquivo Público de Belém*, Belém, v.3, n.2, 2001, p.241 – 274.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*. São Paulo, 1981, n. 14 Cultura e Representação Fevereiro, 1997, p. 41-81.

SANTANN, Denise Bernuzzi de. Propaganda e História: Antigos problemas, novas questões. *Projeto História*. São Paulo, n. 14 Cultura e Representação Fevereiro, 1997, p. 89-112

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. *Imagem*. Cognição, semiótica, mídia. Editora Iluminuras Ltda.

SEGALA, Lygia. O Retrato, a letra e a História: Notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. *RBCS- Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 14 nº41 out/1999. (p. 159-168)

SILVA, Marcos A. da. Pintura Histórica: do Museu à Sala de Aula. *Projeto História*. Educ, São Paulo, n. 20, abril, 2000. p.253-267.

SÔLHA, Hélio. Olhar e Documento: breves observações sobre as fotografias de Alexander Gardner. *Studium* nº5 <http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/3.htm>

VALENTIN, Andréa. A fotografia amazônica de George Huebner: um olhar entre o moderno e o selvagem. *Studium* nº 17. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/02.html>>

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. História e linguagens: o desafio da pesquisa com imagens. *Essentia Revista de Cultura e Ciência da UVA*, v. 1, n. 1, Sobral, nov./fev. de 1998/1999, p.78- 89.

VASQUEZ, Pedro. Olha o passarinho! Uma pequena história do retrato. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. *Retrato Brasileiro*: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Rio de Janeiro: FUNART, 1983.

VICENTINI, Yara. História na Amazônia brasileira: a utopia urbana de Henry Ford, 1930. A modernidade na floresta: a cidade como antecipação

DISSERTAÇÕES/TESES

ANDRADE, Ana M^a Mauad de Sousa. *Sob o signo da Imagem. A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Dissertação (mestrado) IFCH- Universidade Federal Fluminense: Niterói: Rio de Janeiro, 1990.

BATISTA, Luciana Marinho. *Muito Além dos Seringais: Elites e Hierarquias no Grão-Pará, c.1850 – c.1870*. Dissertação (Mestrado em História), UFRJ, Rio de Janeiro, 2004. 283p.

CARRIJO, Gilson Goulart. *Fotografia e a Invenção do espaço urbano: Considerações sobre relação entre estética e política*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2002.181p.

CARVALHO, Vânia. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. Tese (Doutorado). USP/FFLCH: São Paulo, 2001. 309p.

FONTES, Edilza. *Preferem-se Portugêses (as): trabalho, cultura e movimento social em Belém do Pará (1885-1914)*. Tese (Doutorado) IFCH - Universidade Estadual de Campinas: Campinas - SP, 2002.

FREHSE, Fraya. *Vir a ser transeunte. Civilidade e modernidade nas ruas da cidade de São Paulo*. Tese (doutorado). Departamento de Antropologia da Faculdades de Letras, FFLCH-USP. São Paulo, 2004.

LOBO, Maurício Nunes. *Imagens em circulação: os cartões postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX*. Dissertação (Mestrado). IFCH - Universidade Estadual de Campinas: Campinas - SP, 2004. 140p.

MASCARO, Cristiano. *O Uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. 1985. 180p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.

REIS, Etelvina Tereza Borges Vaz dos. *La Fotografia documental contemporânea em Brasil*. Tese (Doutorado). Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2003.

SANTOS, Chrislene C. dos. *Sentimentos no sertão republicano: imprensa, conflitos e morte*. Tese (Doutorado). IFCH - Universidade Estadual de Campinas: Campinas - SP, 2005.

_____. *Construção Social do Corpo Feminino*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2000

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. *Cidades em abstrato pintura de Antônio Bandeira 1950-1965*. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP. São Paulo, 1996.

MONOGRAFIAS DE CONCLUSÃO DE CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO

GUIMARÃES, Luiz Antônio. *A cidade dual: Belém da Belle Époque na era das epidemias e da morte (1850-1910)*. 1995. Monografia (Especialização em História e Cidade). NAEA, Universidade Federal do Pará. Belém, 1995.

PEREIRA, Rosa Cláudia. *Modernização e Prática de Higienização em Belém na Época de Antonio Lemos (1897-1912)*. 1995. Monografia (Especialização em História e Cidade). NAEA, C. Belém, 1995.

MONOGRAFIAS DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO

DIAS, Fátima Zenor Amorim Dias. *As representações da cidade na “Belle Époque”*. Monografia (Conclusão de Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística) CLA – DEA-Universidade Federal do Pará. Belém, 1996.

SILVA, Caroline Fernandes. *Entre o rosto e o retrato: memória e fisionomia urbana de Belém do século XIX*. Monografia (conclusão de Curso de Graduação em História). CFCH-Universidade Federal do Pará. Belém, 2006.

LITERATOS

CARVALHO, João Marques de. *Hortênciã*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/Secretaria de Estado de Cultura, 1989

DE CAMPOS RIBEIRO, José Sampaio. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém: Imprensa Universitária do Pará. s/d.

MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém: Supercoros, 2000.

MOURA, Ignacio. Provas de Excellencia da Photographia Oliveira. In: —. *A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os Expositores em 1895*. Belém: Typ. Do Diário Oficial, 1895. 202 p.(p. 141-142)

TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará: instantes e evocações da cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S/A, 1963. v. 2.

VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém: UFPA, 1970. (Coleção Amazônica).