

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO E
PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

Bruna Lopes de Andrade Martins

Entre imagens e imaginários urbanos:

Estudo iconográfico-iconológico acerca do patrimônio edificado na *Belle Époque*
Amazônica em Manaus

Belo Horizonte

2023

Bruna Lopes de Andrade Martins

Entre imagens e imaginários urbanos:

Estudo iconográfico-iconológico acerca do patrimônio edificado na *Belle Époque*
Amazônica em Manaus

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio Cultural

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Paula Tofani

Coorientadora: Prof. Dra. Lia Sipaúba Proença Brusadin

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

M379e

Martins, Bruna Lopes de Andrade.

Entre imagens e imaginários urbanos [manuscrito] : estudo iconográfico-
iconológico acerca do patrimônio edificado na Belle Époque Amazônica em
Manaus / Bruna Lopes de Andrade Martins. - 2023.

108 f.: il.

Orientador: Frederico de Paula Tofani.

Coorientadora: Lia Sipaúba Proença Brusadin.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Arquitetura.

1. Imagens - Interpretação - Teses. 2. Monumentos - Teses. 3. Centros
históricos - Teses 4. Patrimônio histórico - Manaus (AM) - Teses. 5.
Patrimônio Cultural - Manaus (AM) - Teses. 6. Manaus (AM) - Teses. I. Tofani,
Frederico de Paula. II. Brusadin, Lia Sipaúba Proença. III. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. IV. Título.

CDD 351.8098113

Ficha catalográfica elaborada por Maryne Mirydyane Medeiros - CRB 6-3776.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Entre imagens e imaginários urbanos: Estudo iconográfico-iconológico acerca do patrimônio edificado na Belle Époque Amazônica em Manaus"

BRUNA LOPES DE ANDRADE MARTINS

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia **primeiro de março de dois mil e vinte e três**, pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Altamiro Sérgio Mol Bessa

Escola de Arquitetura/UFMG

Profa. Dra. Júnia Cambraia Mortimer

Universidade da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Frederico de Paula Tofani - Orientador

PPG-ACPS/UFMG

Belo Horizonte, 01 de março de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Altamiro Sergio Mol Bessa, Professor do Magistério Superior**, em 17/05/2023, às 22:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de](#)

[2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Frederico de Paula Tofani, Professor do Magistério Superior**, em 18/05/2023, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de](#) [2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Junia Cambraia Mortimer, Usuária Externa**, em 25/05/2023, às 08:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2125324** eo código CRC **D815677F**.

O presente trabalho foi produzido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

The present work was supported by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

AGRADECIMENTO

Aos professores Frederico de Paula Tofani e Lia Sipaúba Proença Brusadin, que não só acompanharam e orientaram a pesquisa, como também proporcionaram suporte pessoal em todos os momentos.

Aos professores Angélica Adverse e Leandro Brusadin, cujas disciplinas e sugestões ofertadas contribuíram para a formação da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável e à Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que forneceram todo o suporte acadêmico para a elaboração da pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), que proporcionou o financiamento que permitiu a realização deste estudo.

Ao Museu de Imagem e do Som do Amazonas (MISAM) e Arquivo Público de Manaus que gentilmente disponibilizaram acesso a seus acervos para a pesquisa.

À Universidade Federal do Amazonas (UFAM), responsável pela minha formação em Arquitetura e Urbanismo e motivadora da experiência que me levou ao mestrado.

À família e amigos, por todo o apoio, sempre.

“Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver.”

Fernando Pessoa

RESUMO

“Inferno verde”. “Paris dos trópicos”. “Cidade vitrine”. São muitas as imagens atribuídas à Manaus, capital do estado do Amazonas, ao longo dos tempos. Entretanto, esse universo de imaginários não se restringe à dimensão intangível, mas manifesta-se continuamente na produção do espaço e reflete-se no campo do patrimônio cultural. No caso do Centro da cidade, recentemente inscrito nos Livros do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e Tombo Histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), seu processo de formação está diretamente associado à chamada *Belle Époque Amazônica*, momento de renovação urbana promovida pela ascensão da economia de extração e exportação da borracha na região, entre o fim do século XIX e início do século XX. A herança desse período para a capital amazonense, para além da arquitetura eclética, carrega transformações que impactam consideravelmente na percepção e relação com a paisagem. Nesse sentido, a pesquisa discute os modos de olhar acerca do patrimônio edificado da *Belle Époque Amazônica*, no Centro de Manaus, por meio de um estudo iconográfico e iconológico, à medida em que entendemos as imagens como mais do que registros de um determinado espaço no tempo, mas como limiar de produção e reprodução de imaginários. Para tanto, propôs-se a interpretação de fontes iconográficas que representem a Manaus da *Belle Époque* e seu legado, tendo como base coletâneas de fotografias e cartões-postais consultadas nos acervos do Museu de Imagem e do Som do Amazonas (MISAM) e Arquivo Público de Manaus. Assim, foi possível apreender os campos de disputas e ideais de modernidade presentes no processo de consolidação do espaço como bem de valor cultural, partindo do pressuposto de que mesmo em caso de imagens consideradas ilusórias ou que não correspondem à totalidade do que se entende por realidade, deve ser reconhecida a influência que se manifesta ao decorrer do tempo no imaginário sobre o centro da cidade e nos valores atribuídos aos bens edificados do sítio tombado.

Palavras-chave: Manaus. *Belle Époque*. Patrimônio edificado. Imaginários Urbanos. Imagens.

ABSTRACT

"Green Hell". "Paris of the tropics". "Showcase city". There are many images attributed to Manaus, capital of Amazonas in Brazil, over time. However, this universe of imaginaries is not restricted to intangible dimension, but is continuously manifested in production of space and is reflected in the field of cultural heritage. In the case of Historic City Centre, recently inscribed in the Books of Archaeological, Ethnographic and Landscape Tombo and Historic Tombo by National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN), its formation process is directly associated with the so-called Amazonian *Belle Époque*, a moment of urban renewal that was developed by the rise of rubber export economy in the region, between the end of 19th century and the beginning of 20th century. The legacy of that period for the capital of Amazonas, in addition to the eclectic architecture, carries a considerable impact on the perception and relationship with the landscape. In that regard, this research discusses ways of looking at the built heritage of the *Amazonian Belle Époque*, in Manaus's Center, through an iconographic and iconological study, as we understand the images as more than records of a certain space in time, but as a threshold of production and reproduction of imaginaries. Therefore, an interpretation of iconographic sources that represent Manaus of *Belle Époque* and its legacy was proposed, based on photographs and cards consulted in the collections of the Museum of Image and Sound of Amazonas (MISAM) and Public Archive of Manaus. Thus, it was possible to apprehend the fields of disputes and ideals of modernity present in the process of space's consolidation as an asset of cultural value, starting from the idea that in case of images considered illusory or that do not correspond to the totality of what is understood by reality, the influence that manifests itself over time in the imaginary about the city center and in the values attributed to the protected site must be recognized.

Keywords: Manaus. *Belle Époque*. Built Heritage. Urban Imaginary. Images.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa com localização da capital do estado do Amazonas dentro do território Amazônico.....	15
Figura 2 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com poligonal de tombamento.	16
Figura 3 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com as definições de eixos para estudo.	21
Figura 4 - Exemplo de prancha de montagem do <i>Atlas Mnemosyne</i>	37
Figura 5 - Gravura retratando sepulturas de indígenas Manaó.....	41
Figura 6 - Fotografia da Praça Dom Pedro II, publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	41
Figura 7 - Mapa da cidade de Manaus, em 1852.....	43
Figura 8 - Mapa da cidade de Manaus em 1893.....	43
Figura 9 - Fotografia do Teatro Amazonas, publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i> .	45
Figura 10 - Publicidade do ateliê <i>Photographia Allemã</i> , no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	47
Figura 11 - Fotografia do Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa), publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	52
Figura 12 - Fotografia da Rua do Tesouro (atual rua Monteiro de Souza), publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	53
Figura 13 - Fotografia da Rua Municipal (atual avenida Sete de Setembro), publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	54

Figura 14 - Fotografia da ponte metálica da Cachoeirinha (atual Ponte Benjamin Constant), publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	55
Figura 15 - Fotografia da avenida Eduardo Ribeiro, publicada no <i>Álbum do Amazonas</i>	57
Figura 16 - Fotografia da série <i>A borracha no Amazonas</i>	58
Figura 17 - Fotografia da série <i>A borracha no Amazonas</i>	58
Figura 18 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	60
Figura 19 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	61
Figura 20 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	62
Figura 21 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	63
Figura 22 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	64
Figura 23 - Fotografia publicada no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	65
Figura 24 - Fotografia do Teatro Amazonas, publicada no <i>Album Municipal de Manáos</i>	66
Figura 25 - Fotografia aérea do dentro de Manaus, publicada no <i>Album Municipal de Manáos</i>	67
Figura 26 - Cartão-postal, entre 1990 e 2000.....	68
Figura 27 - Cartão-postal com fotografia colorizada retratando embarcações em Manaus, em 1909.....	70
Figura 28 - Cartão-postal retratando o Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa), em 1909.	72

Figura 29 - Cartão-postal com fotografia colorizada retratando o Teatro Amazonas, em 1909.	73
Figura 30 - Cartões-postais retratando o Teatro Amazonas em: a) 1909; b) 1995. ..	75
Figura 31 - Cartões-postais retratado o Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa): a) em 1909; b) entre 1990 e 2000.	75
Figura 32 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com principais marcos em vermelho.	77
Figura 33 - Prancha-montagem com imagens do Teatro Amazonas e entorno.	87
Figura 34 - Prancha-montagem com imagens do Mercado Adolpho Lisboa e entorno.	88
Figura 35 - Prancha-montagem com imagens do Paço Municipal e entorno.	89
Figura 36 - Fotografias retratando pontes da cidade de Manaus, publicadas no <i>Álbum do Amazonas</i>	101
Figura 37 - Fotografias de ruas de Manaus, publicadas no <i>Álbum do Amazonas</i> ...	102
Figura 38 - Fotografias do Porto de Manaus, publicadas no <i>Álbum do Amazonas</i>	102
Figura 39 - Fotografias do Centro Histórico de Manaus, publicadas no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	103
Figura 40 - Fotografias do Centro Histórico de Manaus, publicadas no álbum <i>Vistas de Manáos</i>	103
Figura 41 - Fotografias de monumentos e praças em Manaus, publicadas no <i>Album Municipal de Manáos</i>	104
Figura 42 - Fotografias do Palácio Rio Negro e Biblioteca, publicadas no <i>Album</i>	

<i>Municipal de Manáos</i>	104
Figura 43 - Cartões-postais retratando pontes da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê <i>Photographia Allemã</i> , em 1909.....	105
Figura 44 - Cartões-postais retratando ruas da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê <i>Photographia Allemã</i> , em 1909.....	105
Figura 45 - Cartões-postais retratando o Porto de Manaus, produzidos pelo ateliê <i>Photographia Allemã</i> , em 1909.	106
Figura 46 - Cartões-postais retratando marcos arquitetônicos da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê <i>Photographia Allemã</i> , em 1909.	106
Figura 47 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.	107
Figura 48 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.	107
Figura 49 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.	108

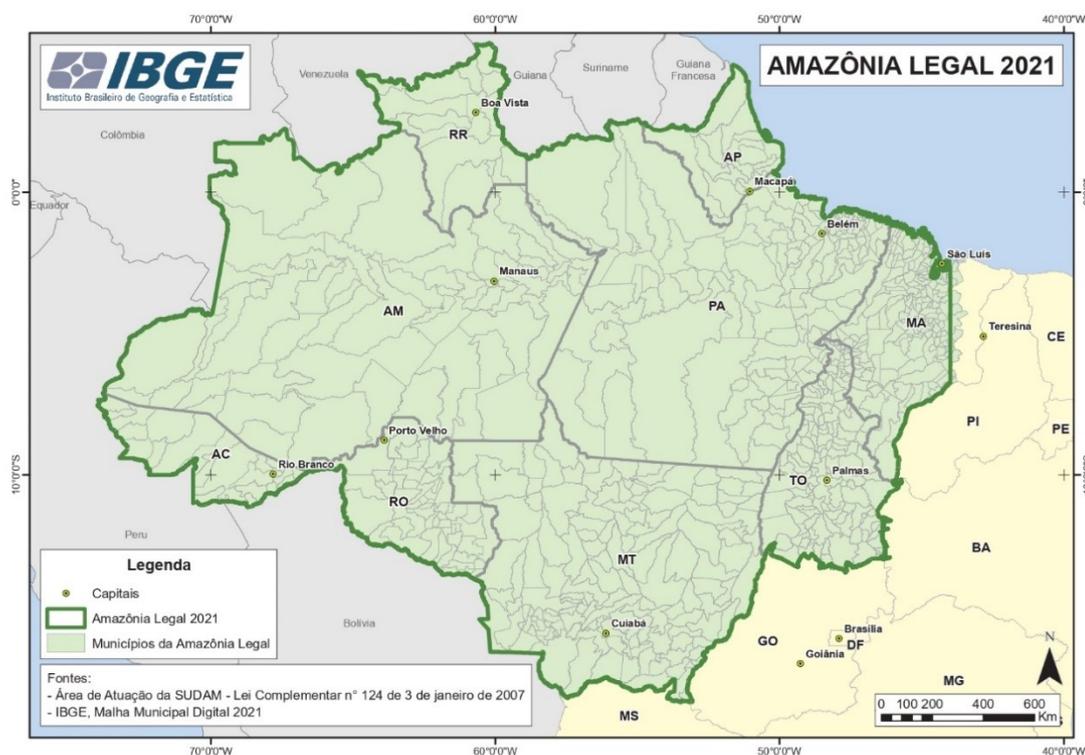
SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. CAMINHOS PARA O IMAGINÁRIO ACERCA DO CENTRO HISTÓRICO DE MANAUS.....	23
2.1. Patrimônio Cultural e Imaginários Urbanos.....	24
2.2. Imaginários e Imagens.....	31
2.3. O Centro Histórico de Manaus.....	40
3. ENTRE IMAGENS: A <i>BELLE ÉPOQUE</i> AMAZÔNICA EM MANAUS E SUA HERANÇA ECLÉTICA	50
3.1. Álbuns e fotografias	50
3.2. Cartões-postais.....	68
4. ENTRE OLHARES E IMAGINÁRIOS: O CENTRO HISTÓRICO DE MANAUS.....	74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	94
FONTES ICONOGRÁFICAS	100
ANEXO	101

1. INTRODUÇÃO

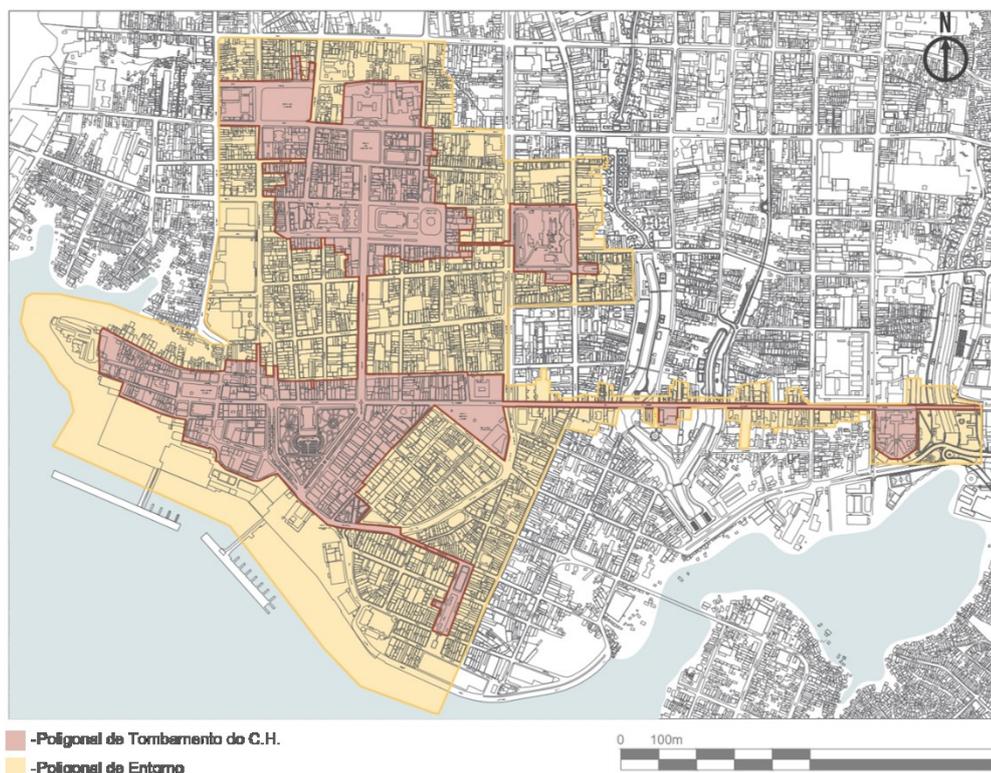
O Centro Histórico da cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas (Figura 1), é caracterizado por uma grande relevância arquitetônica, urbanística e paisagística e, recentemente, foi objeto de tombamento como patrimônio cultural federal. Apesar de seus principais monumentos serem objeto de acatamento federal desde a década de 1960, o processo de estabelecimento de uma poligonal de proteção (Figura 2) de todo esse centro teve início apenas em 2010, a partir da instauração, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do *Processo n.º 01450.012718/2010-93*. Contudo, o tombamento definitivo do Centro Histórico de Manaus se estenderia por mais de uma década, até ser homologado pelo Ministro de Estado do Turismo por meio da portaria nº 55 de 22 de julho de 2021, que promoveu a inscrição desse sítio no *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico* e no *Livro do Tombo Histórico*.

Figura 1 - Mapa com localização da capital do estado do Amazonas dentro do território Amazônico.



Fonte: IBGE (2021).

Figura 2 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com poligonal de tombamento.



Fonte: Mapeamento da autora, a partir de IPHAN (2020).

O valor histórico associado a esse tombamento, conforme o dossiê produzido pelo IPHAN (2012), tem relação direta com a chamada *Belle Époque Amazônica*, um período da última década do século XIX à primeira década do século XX, aproximadamente, e teve como dínamo econômico a extração e exportação de borracha de seringueira, crescentemente demandada no mercado internacional, abundante na região e capaz de auferir rendimentos vultosos. Sob seus auspícios, a cidade de Manaus – ou, mais ainda, a sua área central – foi objeto de um processo de renovação urbana e arquitetônica, também impulsionado pela intenção de suas elites de afastamento do passado colonial e de aproximação de uma ideia de progresso fortemente eurocentrada.

Isso se deve ao fato de que o continente europeu em geral e, específico, países como a França e a Inglaterra, são entendidos como caracterizados por padrões de desenvolvimento socioeconômico a serem alcançados por países, regiões e cidades que almejam ingressar nessa nova modernidade – cujas sutilezas e revezes muitas vezes não sabiam. A área central de Manaus – situada à margem esquerda do baixo Rio Negro, onde portugueses estabeleceram o núcleo da cidade séculos antes a partir

do local conhecido como Ilha de São Vicente – eventualmente assumiria o papel de “cidade vitrine” dessa modernidade (IPHAN, 2012).

As transformações pelas quais passa Manaus são particularmente visíveis na criação de um traçado que se expande em quadras ortogonais e de marcos arquitetônicos – como o Teatro Amazonas, inaugurado em 1896 – que redirecionam o crescimento urbano para o norte. Essa mudança enfraquece o tradicional sentido noroeste-sudeste de crescimento, mais orgânico, posto que paralelo ao curso do Rio Negro. É nesse momento que a cidade começara a evidenciar as contradições de representar, simultaneamente, a imagem de uma “Paris dos trópicos” em meio a um “Inferno Verde”, como a ela se refere Alberto Rangel (MESQUITA, 2006), ou um “Paraíso Perdido” conforme é descrita, no início do século XX, em os *Ensaio Amazônicos* de Euclides da Cunha (2000).

Tais contradições continuam a se apresentar ao longo do desenvolvimento da cidade e o resultado desses processos, e outros tantos mais recentes, é a formação de um Centro Histórico caracterizado pela heterogeneidade. Atualmente, a paisagem central é composta por expressões ecléticas, oriundas da *Belle Époque*, que dividem espaço com edifícios modernos. Em relação às políticas públicas voltadas ao Centro Histórico, destaca-se a região de envoltória do Teatro Amazonas, que recebeu intervenções voltadas à preservação do patrimônio a partir do *Programa Manaus Belle Époque*, do Governo do Estado e executado pela Secretaria de Estado de Cultura a partir de 1997, conforme Frankimar de Souza Barros e Carlossandro Carvalho Albuquerque (2010). Assim como outras intervenções da década no país, o plano privilegia o desenvolvimento para o turismo cultural e, em certos aspectos, reforça o conceito de “cidade-atração” (SANT’ANNA, 2017), que estimula o fator de atrativo turístico do bem cultural.

Em contrapartida à iniciativa do Estado, o governo municipal assumiu ações de preservação no centro através de suporte do *Programa Monumenta* com início em 2002 e, posteriormente, com o apoio do *PAC-Cidades Históricas*, que também utiliza recursos do BID-Banco Interamericano de Desenvolvimento. Com a proximidade da Copa do Mundo de 2014, pretendeu-se, inclusive, efetuar a revisão do *Plano Diretor*

de Requalificação do Centro Histórico de Manaus, o que se integrou ao *Programa de Desenvolvimento Urbano e Inclusão Socioambiental (PROURBIS)* (LIMA, 2016).

Diferentemente da iniciativa estadual do *Programa Manaus Belle Époque*, relativa às produções ecléticas do período áureo da borracha, a atuação municipal direciona-se ao núcleo originário da capital amazonense, até então percebido em segundo plano em relação aos marcantes chamarizes turísticos da região central. A retomada do olhar à antiga Ilha de São Vicente, dentre outros espaços com fortes ligações tradicionais, aproxima a cidade e seus habitantes ao passado sobreposto pela lógica da “cidade-vitrine” do ciclo gomífero (entre o fim do século XIX e início do século XX), mas também não está imune à reprodução dessa mesma lógica.

Além do atual momento de promessas de transformações e perspectivas de intervenções na região central da cidade, ocorre em paralelo o processo em andamento de Normatização do Centro Histórico promovida pelo IPHAN no Amazonas (BLACH *et al.*, 2020). Diante disso, é fundamental aprofundar o entendimento do patrimônio cultural da região central não apenas a partir da esfera material, mas também através da sua capacidade de significação vinculada a essa materialidade, a fim de contribuir para o cenário vigente de produções voltadas ao Centro Histórico.

Pensando nas possíveis intervenções nesse espaço, sentimos a necessidade de partir do princípio do pensamento referente ao patrimônio, ou seja, do seu campo de sentidos e valores atribuídos. Há diferentes formas de identificar essas percepções sobre os bens culturais, mas vale frisar que o que se busca, neste contexto, não é o estudo do objeto em si, nem dos sujeitos que conferem valor ao bem, mas da relação estabelecida entre eles.

No propósito da busca por esse limiar, encontramos na noção de imaginários urbanos um caminho possível que recorta diferentes áreas do conhecimento e se apresenta como uma linguagem por onde os sentidos podem ser apreendidos. Por mais que seja difícil mensurar os aspectos intangíveis dessa ligação entre sujeito e objeto, é possível traçar os rastros dessa relação por meio de seus vestígios. À vista disso, temos nas

imagens não somente vestígios documentais, mas também raízes do imaginário (FREIRE, 1997), estruturadas como limiar (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Uma vez que se entende o imaginário urbano como fenômeno social das imagens associadas à cidade, é possível fazer uso da iconografia a fim de apreender a composição desse universo de sentidos associados ao patrimônio edificado. Para isso, entende-se que as representações visuais, mais do que registros de um determinado espaço ou objeto, implicam na expressão de valores de quem as produziu e a quem (ou a quê) são destinadas. Logo, é possível dizer que as imagens contribuem para a produção e reprodução de imaginários, sendo esta a premissa de onde parte este estudo.

No contexto da investigação acerca do patrimônio edificado no Centro de Manaus, falar de imaginários urbanos por meio de um olhar às imagens significa buscar entender o discurso de modernidade e os campos de disputas presentes no processo de consolidação do espaço como bem de valor cultural. Visto que há constatações em torno da realidade social da *Belle Époque* em oposição ao imaginário representado do período, partimos do pressuposto de que mesmo sendo ilusória ou não exprimindo a totalidade dessa realidade, a imagem não se anula, mas gera influência na percepção desse patrimônio cultural ao longo do tempo.

Interessa-nos, portanto, apreender os resultados desses “modos de olhar” para a construção do universo de sentidos atribuído ao objeto de estudo. Diante disso, a pesquisa tem como objetivo geral contribuir para o entendimento do imaginário urbano acerca do patrimônio edificado da *Belle Époque Amazônica*, no Centro de Manaus, por meio de um estudo iconográfico e iconológico. Compreendem os objetivos específicos da pesquisa:

- Levantar documentação iconográfica (fotografias, postais, álbuns oficiais) que represente o Centro de Manaus no período de 1890 a 1910, até o momento presente.

- Realizar um estudo iconográfico acerca das representações visuais do Centro de Manaus, descrevendo as imagens identificadas com base em narrativas da historiografia da cidade e contextualizando o tema historicamente.
- Realizar um estudo iconológico acerca das representações visuais do Centro de Manaus, de modo a interpretar as imagens identificadas a partir de referencial bibliográfico da História da Arte, História Cultural e do campo do Patrimônio Cultural.
- Reconhecer quais são os valores evidenciados nos modos de olhar o Centro de Manaus, identificando como o imaginário urbano se relaciona com o patrimônio edificado herdado da *Belle Époque Amazônica*, ao longo do tempo.

Para tanto, a metodologia empregada tem como base uma abordagem de pesquisa exploratória, cujos procedimentos incluem um levantamento bibliográfico das teorias pertinentes ao tema, além de consulta a narrativas em fontes da historiografia da cidade. Essa revisão teórica serve de base interpretativa para o levantamento documental iconográfico, sobre o qual desenvolve-se a análise do imaginário acerca do Centro de Manaus.

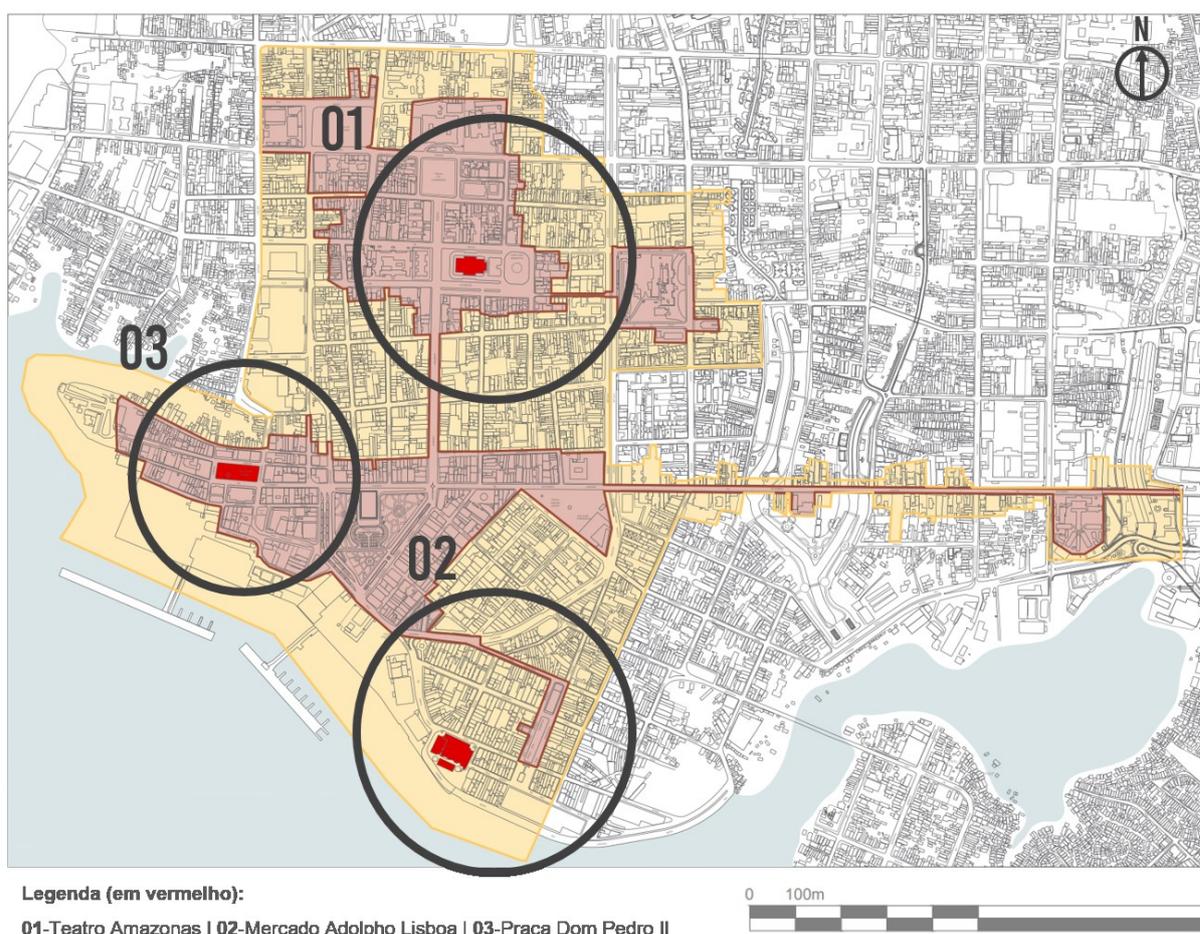
A iconografia levantada consiste em cartões-postais e fotografias que retratem o patrimônio arquitetônico remanescente do fausto da borracha na capital amazonense (entre o final do século XIX e início do século XX), cujo valor histórico está associado ao processo de tombamento da região central. A proposta da investigação não se limita a um único formato de representação visual para que seja possível explorar os diferentes olhares perante as imagens, suas diferentes destinações e motivações.

As principais fontes das imagens que servem de base para a investigação foram o Arquivo Público de Manaus (localizado na Praça Dom Pedro II) e o Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), localizado no Palácio Provincial. Tivemos acesso a fotografias, cartões-postais de diferentes períodos e álbuns oficiais. Foram consultadas também imagens do acervo digital da Biblioteca Nacional, onde encontramos excepcionais exemplares em cores. Além disso, para o caso de cartões-postais, também foi feita uma visita em campo com acesso e aquisição para acervo

pessoal de cartões comercializados atualmente em pontos turísticos como o Mercado Municipal Adolpho Lisboa. Ao todo, somam-se mais de trezentas imagens.

Do ponto de vista territorial, preconizou-se por não estabelecer recortes excessivamente delimitados para a realização da análise, uma vez que se entende as fronteiras entre diferentes paisagens como transições sutis, por vezes sobrepostas. A partir da poligonal de tombamento do sítio histórico, o estudo das imagens desenvolve-se a partir de um caminhar imaginário (no tempo e no espaço) pelo Centro da cidade, ao longo de três eixos de análise (Figura 3), começando pelo Teatro Amazonas e seu entorno, e descendo em sentido sul até a orla do Rio Negro, onde há o marco do Mercado Adolpho Lisboa. Finalmente, o terceiro eixo dirige-se à Ilha de São Vicente – ponto de origem de Manaus – em uma lógica inversa ao sentido de crescimento da cidade.

Figura 3 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com as definições de eixos para estudo. A área de tombamento está em rosa e a área de entorno está em amarelo.



Fonte: Mapeamento da autora, a partir de IPHAN (2020).

Assim, a pesquisa se divide, primeiramente, em uma análise iconográfica das imagens levantadas, especialmente as produzidas pelos fotógrafos Felipe Augusto Fidanza (1847-1903) e George Huebner (1862-1935); e em um segundo momento percorremos o território do Centro de Manaus através de suas representações em um estudo iconológico, seguindo a ordem dos eixos estabelecidos – baseados em marcos do espaço urbano e na cronologia dos fatos históricos.

Para a análise desse material, aderimos ao método associativo do *Atlas* de Aby Warburg (2012) e a noção de fragmentos e montagem de Walter Benjamin (2007). A ideia é, portanto, compor as imagens coletadas em painéis a partir de um mesmo tema ou objeto representado, de modo a realizar uma análise qualitativa com interpretação das imagens coletadas, não só a partir do que representam individualmente, mas também das correspondências históricas e visuais que se estabelecem entre elas.

Com isso, é possível reconhecer os gestos por trás dos olhares que geraram as imagens e construir repertórios de constelações (BENJAMIN, 2007) que alimentam imaginários, além de identificar o que não está sendo mostrado, o que permanece oculto. É possível também caracterizar o modo como o patrimônio edificado é apresentado visualmente, o que nos leva a compreender os valores associados ao que essas imagens buscam representar; afinal, elas são instrumentos de comunicação que, como qualquer linguagem, expressam sentidos.

2. CAMINHOS PARA O IMAGINÁRIO ACERCA DO CENTRO HISTÓRICO DE MANAUS

Conforme o desenvolver do trabalho, buscaram-se diferentes caminhos do ponto de vista da revisão teórica para compreender o tema do imaginário urbano, que nos inquietou, à princípio, por sua abrangência e possibilidades de desdobramentos interdisciplinares. Por ser uma pesquisa de metodologia exploratória, o sentido de desenvolvimento do trabalho teve início, portanto, do contato com as imagens e com a incessante busca de dados iconográficos.

Foi a partir desse contato que o tema foi sendo delimitado, bem como puderam ser definidos os recortes metodológicos apresentados aqui. Vale ressaltar que o estudo do patrimônio eclético herdado da *Belle Époque Amazônica* possui uma relevância que vai na contramão da produção nacional, que até pouco tempo concentrava-se predominantemente no barroco (arte executada no período colonial entre o século XVIII e início do século XIX) e modernismo (século XX), especialmente em territórios do sudeste brasileiro, como nos lembra Luiz Marques, Claudia Mattos, Mônica Zielinsky e Roberto Conduru (2013). Nesse contexto, percebeu-se a necessidade de trazer o olhar para o período formativo de grande parte do patrimônio edificado do norte do país, entre o final do século XIX e início do XX.

Para tanto, preconizou-se por cruzar os pensamentos relativos ao patrimônio edificado e sua atribuição de valores, juntamente aos conceitos acerca do funcionamento de imaginários sociais e autores das histórias da arte, em um conjunto de referencial bibliográfico. Assim, para esta pesquisa, determinou-se por traçar um caminho teórico a partir da dimensão cultural do patrimônio à reflexão do imaginário urbano e sua relação com a representação iconográfica, para enfim introduzir as implicações do tema ao Centro Histórico de Manaus.

2.1. Patrimônio Cultural e Imaginários Urbanos

Antes de entrarmos na questão entre o patrimônio edificado urbano e sua relação com a formação de imaginários, propriamente dita, é necessário contextualizar o tema na dimensão cultural em que se insere a discussão sobre bens patrimoniais. Tal dimensão é caracterizada, principalmente, pela atribuição de valores e significados aos aspectos tangíveis e intangíveis do que chamamos de realidade. A respeito do conceito de cultura, podemos entendê-la como “um complexo sistema de produção e reprodução de um conjunto de valores, concepções, saberes, símbolos, linguagens, práticas e obras.” (TOFANI, 2008, p.24). Esse sistema teria uma qualidade ontológica, à medida em que concerne à estruturação das formas de vida de grupos humanos.

Em sua origem etimológica, a palavra “cultura” deriva do verbo *colere*, em latim, que corresponde a “preparar”, “cultivar”, “cuidar”, “habitar”, “morar”, “praticar”, “exercer”, “proteger”, “amar”, “respeitar”, “venerar” e “honrar”. Já seu particípio passado *cultus* e o particípio futuro *culturus*, significam, respectivamente, a consolidação desse universo de elementos cultivados, cuidados e honrados, e a projeção destes para que se perpetuem futuramente. Eles representariam, portanto, o estabelecimento da memória e a perduração do processo de produção e reprodução de significados, valores e práticas aos quais entendemos por cultura. (TOFANI, 2008).

Nessa mesma ideia, podemos considerar que o domínio cultural se situa no universo dos sentidos e da mediação simbólica. Ele diz respeito à “produção, armazenamento, circulação, consumo, reciclagem, mobilização e descarte de sentidos, de significações” (MENESES, 1996b, p.89). Também pode ser levada em consideração as contribuições do campo da História Cultural para o tema, ao passo de suas possíveis interposições com o domínio do patrimônio e do imaginário.

Sandra Jatahy Pesavento (2003) define como essa área de estudo da História trata a cultura em novos moldes, abandonando concepções da cultura como parte da superestrutura, como manifestação do espírito ou até mesmo como expressão de dominação, através da oposição entre cultura erudita e popular. Em outras palavras, para os preceitos atuais, “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um

conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo.” (PESAVENTO, 2003, p.8).

Entretanto, para o presente trabalho, é importante ter em vista que as proposições antecessoras da ideia de cultura, que segundo a autora foram superadas na abordagem contemporânea com o desenvolvimento das Ciências Sociais, eram os motivos que povoavam o imaginário do período conhecido como *Belle Époque*. Afinal, entendia-se as manifestações de cultura como “o sorriso da sociedade, como produção para o deleite e a pura fruição do espírito.” (PESAVENTO, 2003, p.8). Já na atual visão da História Cultural, entende-se, de maneira geral, que a disciplina trabalha com o resgate dos sentidos atribuídos que se manifestam de diversas formas, por meio de narrativas, imagens, discursos, práticas e saberes.

A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa. (PESAVENTO, 2003, p.8)

Contudo, mais do que uma busca no sentido intangível, pretende-se abordar o imaginário refletido na paisagem, na formação das imagens urbanas. Afinal, quando falamos de sentidos e valores, isso não se restringe a um universo mental, mas se expressa continuamente na dimensão física, produzindo e sendo produzido pelas relações estabelecidas nesse processo de manifestação. Além disso, tais relações caracterizam-se pela implicação de uma escolha, como nos lembra Meneses (1996b, p.90) ao dizer que “no comportamento humano, o traço fundamental é a opção, a seleção, a possibilidade de mudanças que criam novas condições de escolha – e, por isso mesmo, a variedade e a heterogeneidade.”

Pensando nisso, e na diversidade de influências que formam um lugar, Serge Gruzinski (2003) ressalta a importância das ligações históricas no momento de traçar essas pluralidades. “Longe das visões dualistas – que costumam opor o Ocidente aos outros, os espanhóis aos índios, os vencedores aos vencidos –, as fontes nos revelam paisagens misturadas, muitas vezes surpreendentes e sempre imprevisíveis.” (GRUZINSKI, 2003, p.323).

Em seu texto, o autor aborda como a criação de um afresco no século XVI com elementos da tradição indígena mexicana dialogando com uma figura mitológica europeia é uma chamada aos “olhares cruzados” na visão histórica das produções culturais. (GRUZINSKI, 2003). Isso significa dizer que “[...] as histórias só podem ser múltiplas – em vez de falar de uma História única e unificada com ‘h’ maiúsculo.” (GRUZINSKI, 2003, p.323).

Outro tema importante para pensar a relação de bens culturais e sua construção no imaginário é a memória. Diferente da abordagem historiográfica, a memória trata de uma construção social que, segundo Cristina Freire (1997), envolve processos de representação a nível coletivo e individual e que, acima de tudo, é formada pela subjetividade dos afetos, sendo, portanto, de construção seletiva e motivada também pelos esquecimentos. “Recordar, em seu sentido etimológico, significa colocar de novo no coração, e a memória se constrói, literalmente, de maneira afetiva. [...] O caráter afetivo da memória mistura-se, desde o princípio, à fantasia.” (FREIRE, 1997, p.126)

Levando em consideração esse caráter subjetivo, podemos afirmar que a relação entre a memória coletiva e individual pode ser descrita em uma dinâmica de contínua retroalimentação. Isso significa dizer que a memória coletiva seria como um conjunto de representações que se abastecem continuamente de cada memória individual, em um contato no tempo presente, como um “fio condutor” que dá alguma coerência às sociedades (TOFANI, 2008, p.27). Por sua vez, as memórias individuais também são suscetíveis à influência de uma concepção coletiva. Essa ideia é fundamental para que, posteriormente, compreendamos o comportamento de imaginários em um âmbito social, entendido de maneira muito semelhante.

Da mesma forma, esse poder seletivo da memória é um ponto essencial ao pensar a preservação de bens culturais, afinal, sejam eles tangíveis ou intangíveis, possuem um grau de valoração diretamente conectado às memórias associadas ao bem. Perguntas como “o que escolhemos lembrar?” ou “o que deixamos esquecer?” ditam boa parte desse processo. É importante destacar também que esse processo não se dá apenas com o passado, mas “a memória, compreendemos melhor, elabora-se a

partir da ausência, e com o pé fincado no presente, volta-se para frente.” (FREIRE, 1997, p.43).

Em outras palavras, a memória, sempre em diálogo com o presente, apropria-se, interpreta e dá significação ao passado, a fim de construir bases para um pensamento que se desenvolva no presente futuro. Aqui, vale resgatar a lógica da memória enquanto “fio condutor”, uma vez que ela responde, em grande medida, às grandes perguntas de “quem somos” a nível coletivo e individual. Enquanto noções de identidade estão sempre susceptíveis a mudanças e transformações, é a perspectiva do caminhar no tempo e, paralelamente, do desdobrar da memória que dá coesão às multiplicidades. A memória seria, assim, a responsável por nosso senso de identidade, por meio do que já fomos e do que podemos ser.

Nesse momento, partimos então para os bens edificados e como o pensamento acerca dos mesmos dialoga com as questões da cultura e da memória. A respeito disso, Freire (1997, p.43) nos diz que “Os monumentos são um dos suportes mais nítidos e socialmente compartilhados da memória coletiva.” Ora, isso não é nenhuma surpresa, uma vez que estamos em constante correspondência com o mundo que nos cerca e do qual fazemos parte. Ou, nas palavras de Paulo Freire (1996, p.24) “Há uma pedagogicidade indiscutível na materialidade do espaço”. Monumentos comunicam memórias, bem como ausências.

Novamente voltando à etimologia, temos como origem do substantivo monumento o verbo latim *monere*, que quer dizer “fazer lembrar” (FREIRE, 1997, p.94). Jacques Le Goff (2003) também aponta como possíveis origens a palavra latina *monumentum*, que remete à raiz indo-europeia *men*, que alude à memória. O *monumentum* seria, portanto, aquele que conjura o passado e perpetua a memória coletiva.

Outro importante autor que contribui para a reflexão acerca dos monumentos é o historiador de arte austríaco Alois Riegl (1858-1905). Para ele, o sentido de monumento entende-se como “uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos).” (RIEGL, 2014, p.31).

Em seu livro *O culto moderno dos monumentos*, Riegl (2014) destaca, principalmente, como os monumentos não possuiriam valores artísticos absolutos, mas sim relativos. Isso significa dizer que o valor atribuído a um bem residiria não só na memória que ele carrega, mas na relação do pensamento vigente do tempo presente com essa memória. Para esse caso, o autor fala de um “valor de atualidade”, visto que é pautado, essencialmente, em valores do presente.

A denominação de "monumentos", usada para essas obras, deve ser entendida não em sentido objetivo, mas em sentido subjetivo. Seu significado e importância não provêm da sua destinação original, mas daquilo que nós sujeitos modernos atribuímos a eles. Nos dois casos, de monumentos volúveis e não volúveis, trata-se de valores de memória e por isso falamos em "monumentos". (RIEGL, 2014, p.36)

Na citação acima, percebemos ainda (além da ideia de atribuição de valores) o uso dos termos “volúveis” e “não-volúveis” para classificar monumentos. Isso diz respeito às categorias utilizadas pelo autor para entender a relação dos valores da memória com o culto dos monumentos, sendo eles: valor de antiguidade, valor histórico e valor volúvel de memória, também entendido como de atualidade, descrito anteriormente.

Para os fins desta pesquisa, são especialmente importantes os conceitos de valor histórico e volúvel de memória empregados por Riegl (2014), que poderiam ser observados no estudo de caso do Centro Histórico de Manaus. Isso porque o primeiro diz respeito ao testemunho de uma época do passado, ou seja, o bem possui qualidades que documentam um momento histórico em específico e, portanto, deve ser preservado de maneira preventiva, sem prejuízos aos componentes que lhe dão valor.

No exemplo do Centro Histórico, como veremos melhor adiante, o conjunto edificado reconhecido como patrimônio urbano está diretamente associado a um período da história da cidade conhecido como *Belle Époque Amazônica*, e sua arquitetura é majoritariamente eclética. Para Riegl (2014), esse valor histórico seria mais bem percebido por classes com maior conhecimento técnico e teórico para classificar estilos e afins. Entretanto, por mais que saibamos que a bagagem de referências é um fator importante para a atribuição de valores a um bem, esse conhecimento não

necessariamente se restringe a um grupo em específico, tal como no momento histórico em que o autor viveu.

Já o valor volível – ou volitivo – de memória, denota uma ligação com o presente, com sentido pautado na atualidade. Riegl (2014) categoriza a relação desse valor com o culto dos monumentos em dois diferentes grupos. O primeiro é voltado ao uso, ou seja, o ato de conferir significado aqui está diretamente ligado à funcionalidade dos bens. Por sua vez, o segundo remete à arte e deve ser distinguido entre valor de novidade e relativo, sendo este pautado no modo de pensar moderno, e aquele entendido como dependente de sua noção de integralidade.

Ademais, é preciso fazer uma ressalva ao valor de antiguidade, entendido como atributo que carrega assumidamente as marcas do passar do tempo visíveis em sua materialidade. Ou seja, é o visivelmente antigo, compreendido e valorizado por sua antiguidade. Um bom exemplo disso no campo do patrimônio edificado são as ruínas. Entretanto, por mais que em nosso objeto de estudo em questão haja também bens em condição de ruína, como em muitos Centros Históricos de capitais brasileiras, não necessariamente elas seriam reconhecidas pelo seu valor de desgaste no tempo. É possível que isso seja, na realidade, identificado como um sinal de abandono, visto que seu valor está associado a um momento histórico específico ou às relações de uso e significação no presente. Para esse caso seria pertinente a produção de um trabalho a parte, visto que adentra em questões de estado de conservação e identificação de valores específicos, caso a caso.

Assim, entendemos que a maior contribuição de Riegl (2014) para o campo do patrimônio e para o trabalho em questão é sua compreensão de que toda a formulação do que deve ou não ser preservado depende de um procedimento axiológico. Ou seja, trata-se de um contínuo processo de atribuição de valores, em que os atores do patrimônio assumem o protagonismo de formular e reformular, conforme o passar dos tempos, esses juízos de valores. E quem são esses atores? Todas as pessoas envolvidas diretamente ou indiretamente com o bem cultural.

Essas noções nos levam, então, ao conceito de patrimônio. A palavra, usada por grupos de idiomas neolatinos, tem origem etimológica no latim *patrimonium*, que

carrega o sentido de “herança” ou “bens de família” (TOFANI, 2008). Desse modo, alude aos valores, saberes, práticas ou bens entendidos por um coletivo como algo importante a ser conservado e passado a diante. O processo de patrimonialização tem origem em culturas europeias e se desenvolve a partir do século XVIII, com notável avanço no século XX (TOFANI, 2008).

Desde então, a ideia de patrimônio passou por um considerável avanço ao reconhecer a indissociabilidade entre bens culturais de natureza material e imaterial. Um exemplo disso, no Brasil, foram as ações do IPHAN na década de 1990, que introduziu a ideia de referências culturais como “objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade” (IPHAN, 2000, p.29).

Esse conceito abre espaço para que a relação de sentidos construída entre sujeito e objeto ganha evidência, de modo a deslocar o foco unicamente na materialidade e assumir a importância do papel social na atribuição do patrimônio. Ou seja, o bem não teria valor em si, pois este é conferido pelos sujeitos sociais. Semelhantemente, autores contemporâneos como Laurajane Smith (2006) resgatam essa ideia a fim de defender formas mais democráticas de lidar com o patrimônio, reconhecendo seus discursos implícitos e a quem eles servem. Afinal, “Patrimônio é, portanto, em última análise, uma prática cultural, envolvidos na construção e regulação de uma gama de valores e entendimentos. (SMITH, 2006, p.11).

Já no campo do patrimônio urbano, a questão patrimonial pode adquirir diferentes dimensões interrelacionadas. Segundo Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2006), a cidade manifesta-se através das esferas de artefato, campo de forças e de imaginário. O primeiro caso diz respeito à sua natureza física, tangível. É a cidade como “coisa feita, fabricada” (MENESES, 2006, p.36). O segundo é campo das tensões e conflitos de interesses que movem e produzem o espaço. Por último, a categoria do imaginário urbano, sobre o qual esta pesquisa se debruça, é entendida pelo autor como fenômeno social determinante das imagens atribuídas ao conjunto. Ou, em outras palavras, “a cidade é também representação, imagem.” (MENESES, 2006, p.37).

É preciso deixar claro, no entanto, que mesmo dados os determinados enfoques de análise, tais dimensões não se separam. À exemplo disso, tem-se que “o artefato, em

última instância, é o produto deste campo de forças, mas também é seu vetor e permite sua reprodução.” (MENESES, 2006, p.36). Do mesmo modo, a produção de sentidos surge das práticas formais, como também as alimentam.

Acerca do imaginário, Freire (1997) levanta a dificuldade de uma conceituação precisa, uma vez que o tema está inserido em uma perspectiva interdisciplinar. Porém, a autora destaca a relevância das projeções do imaginário coletivo no espaço urbano, por meio da arquitetura e monumentos. De modo semelhante, Bronislaw Baczko (1985) demonstra como a organização espacial pode comunicar mensagens de poder e exclusão, ou como a linguagem arquitetônica pode evidenciar prestígio e domínio. Sobre isso, o autor conclui: “todas as cidades são, entre outras coisas, uma projeção dos imaginários sociais no espaço” (BACZKO 1985, p.313).

Na mesma linha dessa conclusão de Baczko (1985), Giulio Carlo Argan (2005) traz o conceito de cidade ideal, em contraponto à cidade real. Para o autor, a hipótese da cidade ideal implica que “[...] a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana.” (ARGAN, 2005, p.74).

Por sua vez, o universo que compõe esses imaginários sociais depende de referências individuais e coletivas, como ideias, memórias ou fantasias socialmente fabricadas. “O imaginário constitui-se, portanto, em parte, por essa reconstrução singular do mundo, realizada através dos processos de representação.” (FREIRE, 1997, p.117). Logo, dentro do campo das representações, as visualidades que compõem esse repertório coletivo a que chamamos de imaginário são continuamente influenciadas por ele, ao mesmo tempo que o influenciam. Estabelece-se, assim, uma íntima correlação entre imagens e imaginários.

2.2. Imaginários e Imagens

A fim de melhor descrever a relação entre imaginários e imagens, voltamos à etimologia, que nos mostra a origem da palavra imagem no latim *imaginari*, equivalente a “formar uma imagem mental de algo”. Esta, por sua vez, deriva de *imago*, que significa “imagem, representação” (FARIA, 1994). Conforme Cristina

Freire (1996), o termo imagem vem sendo usado há muito tempo associado à ideia de ilusionismo, ou ilusão, como no pensamento filosófico da Antiguidade Clássica. Gilbert Durand (1964) reitera essa mesma noção ao declarar a desvalorização sofrida pela imaginação nesse período, entendida como *phantasia* e colocada em uma posição à margem do real, como menos importante que este.

Na segunda metade do século XIX, afirmaram-se correntes de pensamento dentro do campo da história que apontavam para uma tendência que Baczko (1985) chamou de mais “realística”, que desprezava e separava tudo aquilo que era “quimérico” e “fantasioso” do que se considerava verdade científica. A ciência, nesse momento, assumia uma postura com intenções de desvendar os fatos da sociedade. A respeito disso, o autor observa:

É certo que só há ciência daquilo que está escondido e, neste sentido, toda a ciência é “desvendante”. Todavia, na óptica cientista, a parte “escondida” do imaginário social não se encontrava nas estruturas que o organizam, nem nos seus modos de funcionamento específicos. Por detrás dos imaginários, procuravam-se os agentes sociais, por assim dizer, no seu estado de nudez, despojados das suas máscaras, [...]. Ora, a abordagem cientista não observava realmente esses agentes sociais “desnudados”; era ela que os construía. (BACZKO, 1985, p.297)

Tal concepção reforça a falsa dicotomia entre real e imaginário que se fez presente durante muito tempo. Esse cenário mudou, finalmente, com as noções trazidas pelo surgimento da psicanálise e pelo desenvolvimento das outras disciplinas que estudam o comportamento humano e a sociedade (MENESES, 1996a). Sabemos hoje que não há por que separar a noção de imagem do real, enquanto elementos opostos e de sentido antagônico, já que a primeira é também integrante do segundo. Afinal, as esferas tangível e intangível do que entendemos por realidade são indissociáveis.

Similarmente, o campo do imaginário social é cada vez menos considerado coadjuvante em detrimento à uma dita “realidade material”, assumindo protagonismos em estudos nas ciências humanas, como no âmbito da História Cultural, por exemplo, mencionado anteriormente. Assim, “as ciências humanas tendem cada vez mais a considerar que os sistemas de imaginários sociais só são ‘irreais’ quando, precisamente, colocados entre aspas.” (BACZKO, 1985, p.298).

Além da História Cultural, outra área que tem muito a contribuir acerca dos imaginários são os estudos de Histórias da Arte. Estes adentram não só na esfera imaginativa do pensamento e criação humana, mas também na capacidade de expressão dessas imagens que se formam no campo mental em algo que possa ser compartilhado, em um olhar que possa ser dividido com o outro. Conforme Freire (1997), as imagens, raízes do imaginário, surgem no intervalo entre o objeto e sua representação, articulando conteúdos individuais e de nível coletivo.

Em adição a essa ideia, Durand (1964) afirma que a consciência representa o mundo de duas formas: uma direta e outra indireta. Na direta, “a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação” (DURAND, 1964, p.7), enquanto na indireta o objeto não se apresenta na dimensão sensível, mas em recordação ou imaginação. Nesse caso, pode-se dizer que o objeto é representado na consciência através de uma imagem.

Assim, a intenção de compreender a formação e composição do imaginário urbano de um determinado espaço a partir de sua iconografia correspondente advém da possibilidade de interpretação dessa mesma iconografia. De maneira similar, Le Goff (2003) apresenta a discussão a respeito dos documentos, ao apontar como estes carregam o caráter de monumento por terem o objetivo de rememorar um passado e por demandarem uma interpretação. Contudo, para além de vestígio, os documentos implicam uma escolha, ou seja, uma seleção do que se deve rememorar.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 2003, p.462)

Dessa forma, podemos dizer que para a presente pesquisa são relevantes os entendimentos da imagem tanto como processo mental, quanto como representação documental. O primeiro está relacionado ao imaginário e, para o tema em questão, associado à memória, aos sentimentos conectados às paisagens, às percepções do patrimônio cultural, ao gesto de olhar, enfim, que se forma dentro da gente. Já o segundo é a ferramenta material que servirá de suporte para o desenvolvimento da

pesquisa. Trata-se da imagem na condição de vestígio, por meio do qual podemos devolver esse olhar. Dentro desse tema, Georges Didi-Huberman (2013) explora a possibilidade da imagem para além de um “simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.201), mas como um vestígio e arte da memória, de grande capacidade comunicadora.

Para o trabalho que se pretende desenvolver, definiu-se o uso da imagem não só como objeto de estudo de um imaginário formado (e em contínua formação), mas também como instrumento base de análise. Assim, é preciso esclarecer os termos que nomeiam a metodologia aqui proposta. A respeito da iconografia, segundo Erwin Panofsky (2007), o sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, que significa “escrever”, ou seja, trata-se de um método descritivo, com classificação das imagens. Em outras palavras, “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, p.47, 2007). Já a iconologia carrega o sufixo “logia”, derivado de *logos*, referente à “pensamento”, o que nos leva à conclusão de que o termo concerne a um método interpretativo.

Em relação à imagem, Benjamin (1987) destaca sua origem à serviço da magia, em um contexto oculto. As figuras pintadas pelo homem paleolítico nas paredes do tempo passado não tinham como objetivo serem cultuadas por serem vistas, mas por não serem. “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas.” (BENJAMIN, 1987, p.173). O propósito artístico era ritualístico, não necessariamente visível ao mundo e, à medida em que a obra se desprende disso, nasce um novo conceito de culto moldado por sua exposição.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. [...] Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1987, p.174)

Quanto a essa posição defendida por Benjamin (1987), podemos nos questionar se é realmente possível o ser humano se retirar da fotografia, uma vez que ele é autor de um gesto implícito do olhar que ela sugere. Nesse sentido, esta pesquisa visa, dentre outras coisas, discutir como essa exposição às imagens pode alimentar imaginários no campo da memória e, da mesma forma, como esses imaginários podem alimentar a produção e leitura das imagens.

Para tanto, é preciso dar início à reflexão a partir da noção das imagens no tempo. À vista disso, recorreremos ao pensamento de Benjamin (1987) em suas teses sobre o conceito de história. Nelas, o autor aborda que articular o passado não é conhecê-lo de fato como foi, mas sim apropriar-se de seus vestígios, uma vez que ele “relampeja”. Se entendemos, para o fim deste estudo, as reminiscências do passado de que nos fala Benjamin (1987) como imagens, temos um limiar interpretativo em que estar diante da imagem é como estar entre um diante e um dentro simultâneo, como propõe o historiador da arte Didi-Huberman (1998). Ou seja, o passado que nos alcança através das imagens, mesmo que distante e paradoxalmente inalcançável, se abre diante de nossos olhos e dentro do nosso imaginário.

As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.247)

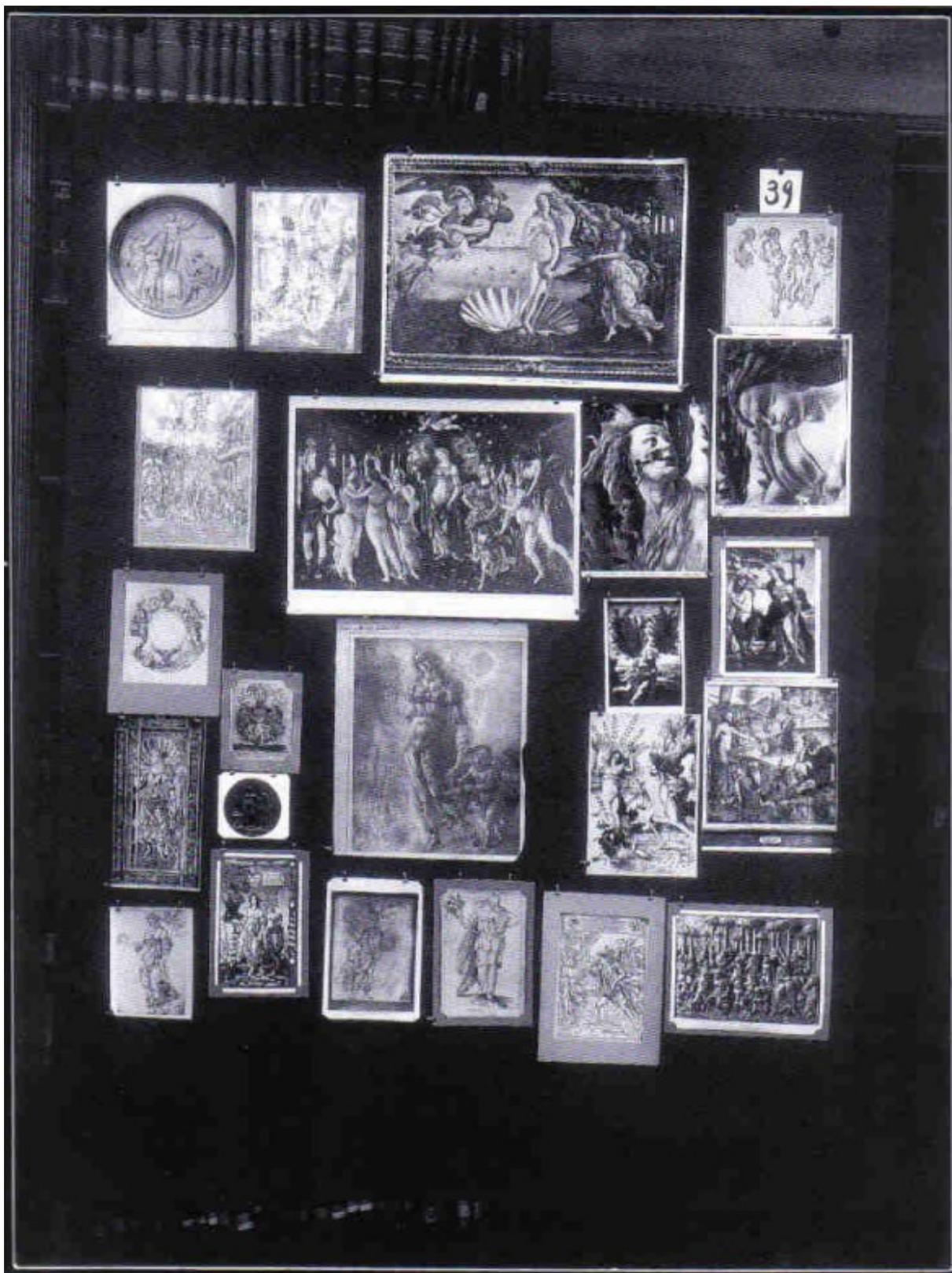
Dessa concepção, temos que “a imagem é estruturada como um limiar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.243), ou seja, estar diante de uma imagem comporta as possibilidades interpretativas que nos atravessam e atravessam o tempo. Como explica Didi-Huberman (1998), é como estar em frente a uma porta da qual não se pode passar, mas que se abre em nós e modifica nossa percepção, somando experiências que nos levam a novas portas, infinitamente.

Assim, as imagens não são e nem devem ser lidas como uma reprodução fiel da realidade, uma vez que carregam visões próprias de seu tempo e de seus autores, situados dentro de um momento histórico. “A imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, [...]” (PAIVA, 2002, p.19). Esta mesma ideia retoma as teses de

Benjamin (1987) citadas anteriormente, à medida em que se entende que não podemos alcançar o passado em sua totalidade, mas apropriar-se do que ele nos deixou, permitindo que a “porta” se abra dentro de nós.

Com isso, é possível entender, de certo modo, as relações entre sujeitos e as imagens ao longo do tempo. Mas e quanto ao campo mental do imaginário? É preciso ressaltar que, mesmo nesse caso, as imagens não existiriam fora do tempo e da história, como veremos adiante. Desse modo, a fim de explorar as interposições entre as imagens e a formação de imaginários, voltamo-nos a outro historiador da arte: Aby Warburg (1866-1929) e ao seu *Atlas* imagético. Nessa obra, o autor sugere um método de montagem em rede de imagens (Figura 4) a partir de associações – vinculadas a seus respectivos contextos históricos, vale frisar. O *Atlas Mnemosyne* tem, portanto, forte relação com a ideia de produção e reprodução de imaginários.

Conforme comenta Daniela Queiroz Campos (2015), Warburg foi um historiador da arte que propôs uma inovadora composição de imagens a partir de relações associativas, em um sistema sempre em movimento. Esse caráter dinâmico do método abre margem para a infinitude do procedimento de montagem e permite estruturações históricas em contextos fortemente visuais ou, como nos relata Carlo Ginzburg (1989), propicia a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas. Já Didi-Huberman, mencionado anteriormente e discípulo de Warburg, vê o *Atlas* como “forma visual de conhecimento” (CAMPOS, 2015, p.99), ou seja, como maneira de propor um novo modo de pensar e estar diante da problemática das imagens. O método consistia, portanto, na disposição de figuras agrupadas por associação visual através do entendimento do *páthos* transmitido pelos gestos representados, não desvinculados de seus respectivos momentos históricos. Warburg (2012) realizava tal montagem em grandes placas de tecido negro, onde as figuras não eram coladas, de maneira fixa, mas sim passíveis de mudanças e transposições (CAMPOS, 2015).

Figura 4 - Exemplo de prancha de montagem do *Atlas Mnemosyne*

Fonte: WARBURG (2012, p.69).

Da mesma forma, é possível relacionar a abordagem de Warburg (2012) com o método de montagem de Walter Benjamin (2007), mais bem percebido em seu *Livro das Passagens*, onde a fragmentação faz-se evidente e permite discutir um cenário de “constelações de pensamento”. Benjamin (2007), com seus fragmentos, propunha estabelecer a construção de narrativas históricas por meio de redes de sentido, mapeando universos de vestígios de maneira sensível.

A forma que melhor serve um retrato de Walter Benjamin é a *montagem*. Montagem, não de factos, mas de *constelações de pensamento*. A partir de uma aglomeração caótica de textos, fragmentos, cartas, experiências, relações, sem limites nem sistema aparente, estrutura-se descontínua e contraditoriamente uma figura de pensador múltiplo e multímido, um perfil flutuante que se desdobra *ad infinitum* pelos mais surpreendentes *territórios da Ideia*. (BARRENTO, 2013, p.12-13)

Entretanto, enquanto Warburg (2012) em seu *Atlas* relaciona imagens através dos gestos que estas carregam ao longo do tempo, discute-se nesta pesquisa as representações visuais de cidades e suas correspondências com o imaginário urbano. Nesse caso, não necessariamente há gestos humanos visíveis no objeto figurativo, no que se olha, mas não haveria, afinal, um gesto por trás de toda imagem? Uma vez que são produtos humanos, feitos para olhos humanos?

Aqui talvez seja possível emprestar a concepção de que as imagens carregariam muito mais do que evidentemente nos mostram ou, em outras palavras, “abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). Consequentemente, se levamos em conta o caráter de escolha inserido na existência de repertórios iconográficos, admitimos que a reconstrução interpretativa dessas imagens é realizada não somente pelo que se vê, mas também pelo que não está apresentado.

Além do fator de ausências, é importante questionar o que buscamos, afinal, encontrar por trás das imagens. Para isso, Meneses (1996a) traz o exemplo de representações de espaços de cidades capturadas por viajantes, afirmando que “em última instância, não é a cidade aquilo que pode ser conhecido profundamente por esse tipo de

documentação. Não é a cidade em si, mas o olhar do viajante [...]” (MENESES, 1996a, p.153). Isso significa dizer que a partir das imagens procura-se não um olhar objetivo da realidade, mas uma aproximação à pluralidade de visões construídas acerca da mesma que, por sua vez, alimentam um imaginário.

Sobre a iconografia associada a espaços urbanos, tem-se que reproduções visuais de cidades remontam ao princípio da distinção entre assentamentos humanos. Porém, é no Renascimento que as cidades se tornam, de fato, temas centrais de ilustrações. Para tanto, a cartografia teve um importante papel, evidenciando a função e interesse político por trás do uso das figuras que, para além de uma natureza meramente descritiva, serviam a um exercício de domínio. (MENESES, 1996a)

Segundo Meneses (1996a), a partir do século XIX, com o surgimento de novas modalidades de representações e com o desenvolvimento dos contextos urbanos e sociais, as relações entre cidade e imagem se tornaram cada vez mais complexas. Nessa circunstância, evidenciam-se novas nuances interpretativas que acompanham sempre as mudanças dos tempos. Ou, nas palavras de Meneses (1996a, p.152) “a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes.” Não caberia aqui tratar tais representações meramente como registros de uma materialidade, tendo em consideração seu grau de menor ou maior fidelidade ao que é apresentado.

Na categoria de diferentes tipos de representações, é preciso mencionar também a importância dos cartões-postais como veículo comunicador de fortes relações com a ilustração do espaço urbano. O cartão-postal tem sua origem no ano de 1869, por invenção do professor austríaco Emmanuel Hermann (DALTOZO, 2006). Poucos anos depois, a imagem foi adotada nos cartões, com gravuras e, posteriormente, com fotografias, sendo este um dos fatores decisivos para sua difusão ao redor do mundo.

No Brasil, o bilhete postal foi adotado em 1880, onze anos depois de seu surgimento na Áustria (DALTOZO, 2006). Com isso, no final do século XIX e início do século XX a Amazônia brasileira aproveitou o ápice da circulação dos cartões-postais para divulgar e promover o processo de desenvolvimento por qual passava no contexto de

apogeu econômico do período áureo da borracha. (ZOUEN, 2016). A respeito de como as imagens da época refletiram e construíram o imaginário sobre a cidade de Manaus, é preciso, antes de tudo, contextualizar o tema historicamente.

2.3. O Centro Histórico de Manaus

O surgimento da cidade de Manaus, dentro do contexto de seu Centro Histórico, parte da ocupação de um território originalmente indígena. A respeito disso, Otoni Mesquita (2020) evidencia o caráter contraditório da capital do estado do Amazonas ter em seu nome uma referência ao grupo indígena Manaó, que tinha grande relevância na região no período de colonização. Foram ainda os Manaó, sob o comando do líder Ajuricaba, os responsáveis pela resistência à invasão portuguesa na região.

Apesar disso, ao longo do desenvolvimento de Manaus e, especialmente no período a ser estudado nesta pesquisa (entre final do século XIX e início do século XX) houve um processo de sobreposição de influências indígenas, em detrimento a valores estrangeiros nos modos de pensar a arte, a arquitetura e a constituição do espaço urbano. Mesquita (2020) ressalta também a importância da influência cultural e da formação étnica que tais povos tiveram para a construção das sociedades amazônicas e questiona o papel dessas figuras na historiografia da cidade.

Uma história bastante esgarçada, interpretada preferencialmente por limitadas tradições, que praticamente subestimara a relevância da presença dos povos originários da região. Ainda que o nome da cidade tenha sido originado da denominação de uma das etnias mais destacadas durante o período da colonização da região, que em determinado período teria sido liderada pelo cacique Ajuricaba. Um personagem, ainda pouco investigado, que ao ser aprisionado e transportado numa embarcação para julgamento em Lisboa, acusado de traição ao reino, preferiu jogar-se nas águas do rio Negro que ser mantido como cativo. (MESQUITA, 2020, p.13)

Um exemplo dessa sobreposição na formação do território que hoje conhecemos como Centro Histórico de Manaus é a Praça Dom Pedro II, erguida exatamente acima de um cemitério indígena (Figura 5), hoje salvaguardado como sítio arqueológico. Atualmente, é possível observar os artefatos encontrados nesse sítio no Museu da Cidade de Manaus, localizado no Paço da Liberdade, onde reside a praça.

Figura 5 - Gravura retratando sepulturas de indígenas Manaó.



Fonte: MARCOY (1869, p.420).

Entretanto, esse mesmo lugar tinha um significado completamente diferente no começo do século XX e final do século XIX. Inserida na chamada “Ilha de São Vicente”, a praça Dom Pedro II (Figura 6 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) fazia parte do núcleo originário onde a cidade se instaura. Os primeiros logradouros, o edifício sede do Governo e outros marcos importantes para a sociedade da época concentravam-se ali.

Figura 6 - Fotografia da Praça Dom Pedro II, publicada no *Álbum do Amazonas*.



Jardim do Palacio do Governo (Lado poente)

Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.33).

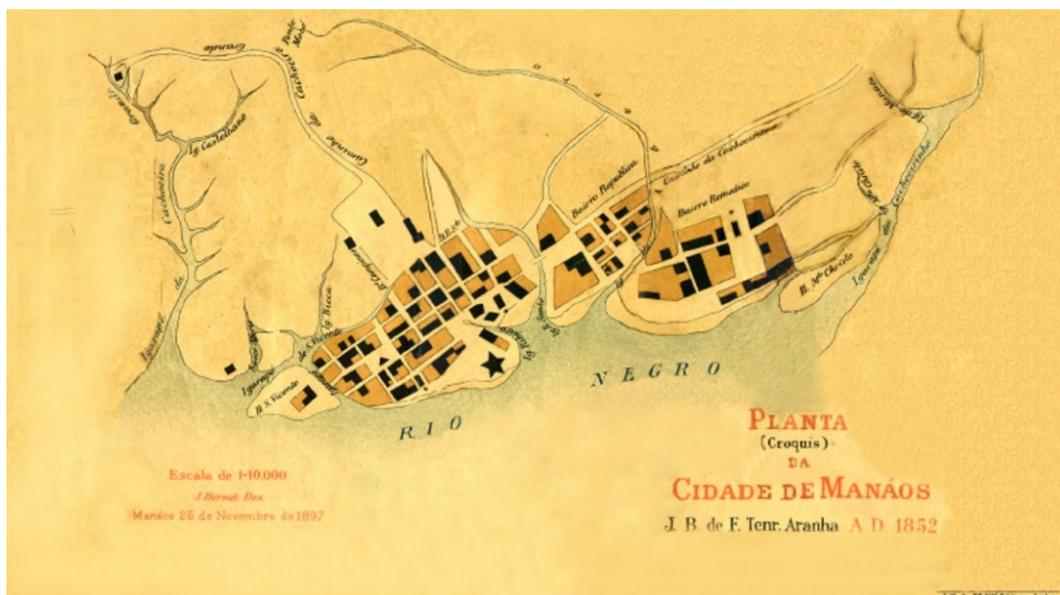
Otoni Mesquita (2006) destaca os anos de 1892 a 1900 como a fase de instalação das crescentes mudanças na paisagem de Manaus na conjuntura de seu sucesso econômico. Assim, a primeira década do século 20 é entendida como a *Belle Époque* propriamente dita, “quando se tornou possível usufruir os melhoramentos introduzidos no período anterior” (MESQUITA, 2006, p.141).

À medida em que a cidade passa pelos processos de transformação ocasionados pelo êxito da economia de extração da borracha amazônica, seu território se expande para além desse núcleo originário (Figura 7) e o centro ganha um aspecto bastante semelhante ao que conhecemos hoje, com quadras ortogonais (Figura 8) e exemplares da arquitetura eclética. Além disso, o sentido de crescimento de Manaus passa a se voltar para o norte, quebrando o habitual acompanhar da orla do Rio Negro, em um traçado muito menos orgânico. Isso se deve à influência do que estava sendo desenvolvido em termos de arquitetura e urbanismo, no século XIX, em países do continente europeu como a Inglaterra e, especialmente, a França.

No entanto, é preciso voltar alguns passos e contextualizar que nesse momento, a exploração comercial do látex trouxe grandes impactos e transformações para o modo de vida e desenvolvimento urbano nas cidades da região norte do país, não somente para o estado do Amazonas. Segundo Jussara Derenji (2012), as possibilidades de uso do material gomífero começaram a ser consideradas no século XVIII, mas foi no período da segunda metade do século XIX ao começo do século XX que o interesse pelo látex foi realmente significativo, o que elevou a quantidade de extração do mesmo em território amazônico.

Esse cenário de expansão econômica não traz melhorias nas condições de trabalho de seringueiros, responsáveis pela coleta da borracha, mas acarreta o aumento da condição financeira dos habitantes das capitais. Afinal, “o rápido enriquecimento dos proprietários, e também da vasta gama de intermediários, os situa nas cidades, em especial nas capitais Belém e Manaus, que se modernizam a partir de 1870.” (DERENJI, 2012, p.95).

Figura 7 - Mapa da cidade de Manaus, em 1852.



Fonte: IPHAN (2012).

Figura 8 - Mapa da cidade de Manaus em 1893.



Fonte: IPHAN (2012).

Esse período de modernização da região Norte do país inicia o seu fim a partir de 1911, quando sucede o declínio dos preços da borracha amazônica no mercado internacional. Isso aconteceu por conta da competição trazida pela borracha asiática, que supera a produção regional com uma lógica sistemática de plantio da seringueira e com preços mais baixos, proporcionados por diferentes condições de extração. (DERENJI, 2012). Quanto a isso, João de Jesus Paes Loureiro (2012) afirma como grande parte da narrativa dominante sobre a história da produção cultural amazônica é pautada por uma queda, “assim como no mito de Prometeu Acorrentado, castigado pelos deuses por ter trazido luz aos mortais! Roubando o fogo da cultura europeia, sob as graças de uma atividade econômica de ressecamento extrativista” (LOUREIRO, 2012, p.67)

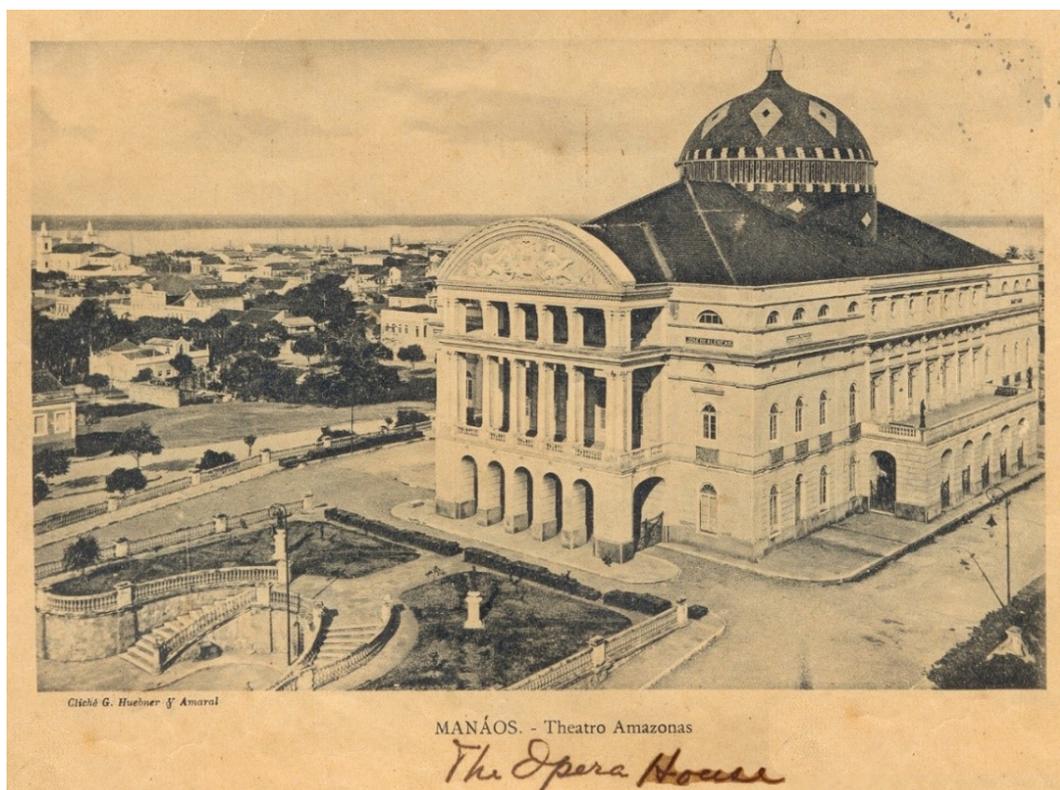
Com o fim desse período, permanece como principal vestígio a arquitetura, por onde é possível captar a dimensão do que foi a *Belle Époque Amazônica* para as diferentes escalas da sociedade. Do abrigo do seringueiro, chamado de “tapiri” (DERENJI, 2012, p.96), resta a memória do que se pode apreender de registros fotográficos, por conta do caráter peregrino de suas construções feitas de materiais como palha e esteiras trançadas. Porém, é na capital do estado onde a arquitetura representa o maior reflexo das riquezas obtidas com a borracha.

No meio urbano, os nomes de mercados espelhavam as nomenclaturas de lojas francesas, como “*Au Palais Royal, Paris n’Amérique, Louvre, Bon Marché, Maison Française*” (DERENJI, 2012, p.97), em contrapartida acontecia o contraste das influências de outros modos de vida na história da formação desses espaços. Como já dito, a relação dos locais em questão com os povos originários, que tiveram forte presença na constituição dos povoamentos que deram origem à cidade, é um exemplo desse contraste cultural.

Pelas condições de sua origem, a cidade desde muito cedo manifestou forte tendência ao Ecletismo: a convivência de diferentes culturas no mesmo espaço propiciava este tipo de manifestação. Na segunda metade do século 19, o viajante alemão Avé-Lallemant fez uma das primeiras observações neste sentido. Ao descrever a aparência do lugar destacou, principalmente, os contrastes entre uma cultura índia e outra europeia. (MESQUITA, 2006, p.321)

São exemplos de construções da época equipamentos de grande porte, como reservatórios de água, transporte urbano com bondes, reestruturação de portos e serviços de água e esgoto. Como destaca Derenji (2012, p.97), “É marcante a ruptura com os padrões de arquitetura coloniais, com o abandono de modelos, materiais e formas construtivas da herança portuguesa como os sobrados azulejados, as casas geminadas e sem jardins.” Alguns marcos arquitetônicos significativos do período sejam monumentos são o Teatro da Paz, em Belém, e o Teatro Amazonas, em Manaus (Figura 9). A arquitetura de ferro também tem forte presença nas duas cidades (SILVA, 1986) e o Ecletismo é o estilo que melhor traduz a linguagem da *Belle Époque*.

Figura 9 - Fotografia do Teatro Amazonas, publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Nesse mesmo período entre os séculos XIX e XX, foram produzidos uma série de álbuns oficiais com o fim de documentar, especialmente em fotografias, o desenvolvimento e modos de viver na Amazônia. Os fotógrafos responsáveis por registrar os lugares, pessoas e acontecimentos eram, em sua maioria, estrangeiros e tinham seus trabalhos encomendados para divulgar elementos específicos da vida urbana. Um exemplo é o fotógrafo português Felipe Augusto Fianza (1847-1903),

que produziu, dentre outras obras, o *Álbum do Amazonas: 1901-1902*, encomendado pelo governador do Amazonas Silvério Nery (1858-1934) durante seu mandato de 1900 a 1904. (ZOUEN, 2016)

As imagens desse álbum revelam uma Manaus moderna com um porto bem estruturado, bondes transitando por ruas largas e iluminadas por lâmpadas elétricas, o palácio da justiça e seu interior luxuoso, casas comerciais, bombas elétricas das águas que abastecem a cidade e os jardins do palácio do governo. (ZOUEN, 2016, p.97)

Outro importante fotógrafo do período foi o alemão George Huebner (1862-1935), proprietário do ateliê *Photographia Allemã* juntamente com o desenhista e professor da Academia de Belas Artes de Manaus Libânio do Amaral (?-1920). O ateliê produziu inúmeros postais com temática amazônica, além de muitas contribuições para álbuns oficiais. Tais imagens carregavam o impacto não só de uma representação urbana, mas de uma propaganda política de progresso. Em outras palavras, “A sua construção em plena selva já seria suficiente para demonstrar os efeitos da ‘civilização’, mas era necessário muito mais para demonstrar os efeitos das novas ideias e a ação de uma nova era.” (MESQUITA, 2020, p.19)

Apesar dos esforços para propagação de uma imagem de progresso da cidade, isso não constituía a totalidade da realidade da época e é possível perceber as contradições trazidas com as diferenças econômicas e sociais da *Belle Époque Amazônica*. O discurso de desenvolvimento e riquezas do período é reflexo de apenas uma face de sua história, enquanto, nas palavras de Derenji (2012, p.97), “a população pobre é afastada dos centros e continua a erguer casas precárias em madeira, adobe e palha nas zonas baixas, alagadas e insalubres.”

Ainda a respeito dos paradoxos na formação da imagem do Centro Histórico, Edinea Mascarenhas Dias (1999) destaca a Manaus que não se vê na *Belle Époque Amazônica*, o que configura a chamada “Ilusão do Fausto”, que dá nome ao livro da autora. Na apresentação do livro, o escritor amazonense Milton Hatoum realça como esse processo ilusório de modernização à luz de um modelo externo se repete na segunda metade do século XX com a implantação da Zona Franca: “A ilusão de

outrora, fruto do fausto do extrativismo, retorna, com nova roupagem, à Manaus da era industrial.” (DIAS, 1999, p.14).

Figura 10 - Publicidade do ateliê *Photographia Allemã*, no álbum *Vistas de Manaus*.

G. HUEBNER & AMARAL
Photographia Allemã

Avenida Eduardo Ribeiro Nº 19, Sobrado

Caixa Postal 147

MANAÓS - BRAZIL

Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

O que Edinea Mascarenhas Dias (1999) chama de ilusão se deve à toda miséria que acompanhou o progresso da capital amazonense e que permaneceu oculto das representações do período. A imagem das potencialidades da região oferecida ao mundo atrai pessoas de diferentes lugares do país e de diferentes países, que não necessariamente teriam as mesmas condições de vida dos que usufruem do “fausto da borracha” (DIAS, 1999). O aumento populacional acarreta também inúmeras mazelas sociais e problemas de infraestrutura a serem resolvidos. Sobre isso, a autora afirma:

Este é o outro lado do “fausto”, é o aspecto que o imaginário da elite extrativista não registra, nem a historiografia produzida sobre a época, mas não é por isso que não tenham existido e exigido dos setores dominantes, políticas que dessem conta dos marginalizados da opulência, dos desassistidos da fortuna, política rigorosa de controle sobre a vida, hábitos, costumes, trabalho e lazer. (DIAS, 1999, p.132)

As consequências disso são exclusão social e estratégias de controle da imagem urbana na região central, onde desenvolviam-se os grandes negócios relacionados aos trâmites de exportação da borracha amazônica (DIAS, 1999). Por conta disso, haviam exigências estéticas específicas, especialmente voltadas às fachadas das habitações e edificações no geral localizadas no Centro da cidade. Tais demandas afastavam, evidentemente, o trabalhador comum desse lugar. Isso culmina, enfim, no que Mesquita (2006) chama de “cidade vitrine”.

Assim, mais do que uma contraposição meramente dual entre o imaginário da exuberância amazônica e de uma Manaus do progresso, esta pesquisa parte do princípio que a cidade se expressava em multiplicidade desde o início. Seria correto, portanto, falar de imagens do Centro Histórico, afirmando sua pluralidade. Um exemplo disso é o próprio Ecletismo, estilo que marca o processo de tombamento do Centro e que tem, em seu âmago, a manifestação da diversidade de referências arquitetônicas.

No caso dos valores associados ao patrimônio edificado do Centro Histórico de Manaus, foi realizado um levantamento prévio de referências culturais na região. A pesquisa, encontrada em Blach *et al.* (2020) e IPHAN (2020), aborda a percepção

social e identificação de referências culturais através de “mapas de percepção”, “observação participante” e “entrevistas temáticas” entre os anos de 2019 e 2020 e faz parte da ação de Normatização do Centro Histórico de Manaus promovida pela Superintendência do IPHAN no Amazonas. (BLACH *et al.*, 2020). Esse levantamento também serve de apoio para o entendimento do imaginário urbano relativo ao Centro Histórico e contribui para a apreensão das diversas imagens atribuídas a esse espaço.

Nesse contexto, pode-se entender a manifestação do imaginário amazônico coexistindo com o ideal da “Paris dos trópicos” (MESQUITA, 2006) no período do ciclo da borracha, ao mesmo tempo em que a Manaus cabocla resiste, a despeito da chamada “Ilusão do fausto” (DIAS, 1999). Talvez seja possível dizer que o Centro são muitos, mas há de se estabelecer os “olhares cruzados” (GRUZINSKI, 2003) a fim de compreender a formação dessas imagens nas paisagens e suas representações, especialmente relacionadas ao patrimônio edificado.

3. ENTRE IMAGENS: A *BELLE ÉPOQUE AMAZÔNICA* EM MANAUS E SUA HERANÇA ECLÉTICA

3.1. Álbuns e fotografias

A fim de nos aprofundarmos nos imaginários possíveis acerca do que hoje entendemos como Centro Histórico de Manaus, mergulharemos, inicialmente, nas representações provenientes do momento conhecido como *Belle Époque Amazônica*. Partimos da dimensão de artefato – a imagem como documento e com sua historicidade – em um estudo iconográfico, ou seja, uma análise descritiva para, em seguida, explorar os sentidos associados às imagens levantadas. Assim, a primeira categoria de registros a ser investigada são as fotografias provenientes de álbuns oficiais encomendados por governadores e administradores municipais.

Com o objetivo de divulgar e documentar em meios oficiais os processos de modernização do período, governantes do Amazonas encomendavam séries de fotografias de ateliês instalados na capital do estado. Acerca dos ateliês influentes da época, é preciso ter em mente, antes de tudo, como a autoria das imagens impacta nos modos de ver a paisagem a ser registrada. Em outras palavras, “[...] a visão específica do fazedor de imagens era reconhecida como parte do registro. Uma imagem tornou-se um registro de como X tinha visto Y.” (BERGER, 1999, p.12).

Assim, dentre os fotógrafos consultados, está Felipe Augusto Fidanza, nascido em Lisboa em 1844 e radicado em Belém do Pará – aproximadamente antes de 1867. Em 1900, Fidanza assina um contrato com o governo do Amazonas – durante o governo de Silvério Nery – para a produção de seis mil álbuns fotográficos destinados à propaganda nacional e internacional do estado, com o nome “Álbum do Amazonas: 1901-1902”. A publicação totalizava 206 páginas, sendo quatro de introdução, 73 páginas com textos e 129 páginas contendo mapas e fotografias de Manaus (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2023).

No texto que acompanha as imagens no álbum, vemos uma descrição geral da geografia do estado, com seus rios, municípios de maior importância e clima. Sobre

este último, destaca-se a preocupação em desmistificar a agressividade do calor amazônico, muito provavelmente com a intenção de atrair imigrantes e investidores estrangeiros interessados na região por conta da prosperidade econômica que ela apresentava. A propósito, vale ressaltar que tal texto é finalizado como uma fala do Barão de Sant'anna Nery, filho do governador Silvério Nery, na qual destaca que:

Podem os estrangeiros que trabalham vir para o Estado do Amazonas, pois, desde 1884, não há aqui um único escravo. Não encontrarão homens cujo corpo seja objecto de venda, mas trabalhadores como elles, a quem se retribue os serviços.

Que venham, pois, em massa, à conquista da independência e da fortuna por meio do trabalho honrado. Que se associem, moirejem isolados, ou se agrupem em redor de qualquer colona rico, pouco importa; podem estar seguros de que encontrarão em nós, cidadãos livres, amigos, irmãos. (FIDANZA, ca.1902)

Fica evidente, portanto, que a intenção motivadora da produção dessa coletânea de imagens se deve, em grande parte, ao desejo de promoção de Manaus como uma cidade promissora e boa para se viver. É importante lembrar que nesse contexto, a partir de 1900, a capital começa a fase da *Belle Époque* em si, uma vez que colhe os frutos das transformações urbanas e sociais produzidas na última década.

Nesse momento, o Estado passa a gerir projetos de modernização, impulsionados pela instituição da República no país, por meio da contratação de profissionais estrangeiros. Assim, as capitais brasileiras passam por grandes reformas urbanas, aos moldes de referências europeias, como a remodelação de Paris pelo Barão Eugène Haussmann (administrador de 1853 a 1869). A arquitetura que acompanha esse período de transformações em todo o Brasil é marcada pelo ecletismo, estilo que surge na França por volta da segunda metade do século XIX e é definido por uma mescla de diferentes linguagens arquitetônicas históricas em um só objeto, conforme destaca Sonia Gomes Pereira (2008).

Apesar das referências formais a estilos do passado, o ecletismo também traz em si um destaque para as inovações tecnológicas no campo estrutural e construtivo. Um exemplo disso é a arquitetura de ferro, presente em Manaus em pontes, coretos,

estruturas, adornos e em elementos internos, como em escadarias. São inúmeros os exemplares desse tipo na cidade, sendo o Mercado Municipal Adolpho Lisboa (1883) um dos mais notáveis (Figura 11).

O edifício, parcialmente de alvenaria, possuía a estrutura da cobertura dos pavilhões em ferro fundido. Na fotografia de Fidanza (Figura 11), o objeto arquitetônico é apresentado em contraste com o movimento do porto e com os barcos de pescadores – apresentados em primeiro plano na composição – que, por sua vez, venderiam seus produtos no Mercado. Na época em que o registro foi feito, a fachada principal da edificação volta-se ao Rio Negro e, anos depois, seria construída a fachada para a Rua dos Barés, com adição de mais um pavilhão.

Figura 11 - Fotografia do Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa), publicada no *Álbum do Amazonas*.



Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.46).

O ecletismo, portanto, refletia perfeitamente o pensamento de seu tempo, à medida em que olhava para o passado de modo a absorver saberes estéticos e inovava estruturalmente. Além disso, abriu margem para uma preocupação com a higiene,

conforto, circulação de ar e acústica dos ambientes internos, como nos lembra Pereira (2008). No caso de Manaus, isso repercute em um código de posturas com ordens específicas de como as edificações deveriam ser construídas, estando dentro do perímetro urbano. Na fotografia da Rua do Tesouro (Figura 12), ainda no *Álbum do Amazonas*, temos exemplos de um conjunto edificado que segue tais normativas:

Para as novas avenidas como a Eduardo Ribeiro, as praças da República, Constituição, 15 de novembro e as ruas Governador Vitório, Tenreiro Aranha, Tesouro e Municipal, exige-se a obrigatoriedade da construção de sobrados. Ainda em relação a construções, nenhum edifício poderia ser levantado sem que antes fosse procedido o levantamento do terreno. No perímetro urbano fica proibido edificar casas cobertas de palha, sótãos, postigos ou águas-furtadas, ficando o infrator sujeito a uma multa de 200\$000 réis ou a demolição. (DIAS, 1999, p.137)

Figura 12 - Fotografia da Rua do Tesouro (atual rua Monteiro de Souza), publicada no *Álbum do Amazonas*.



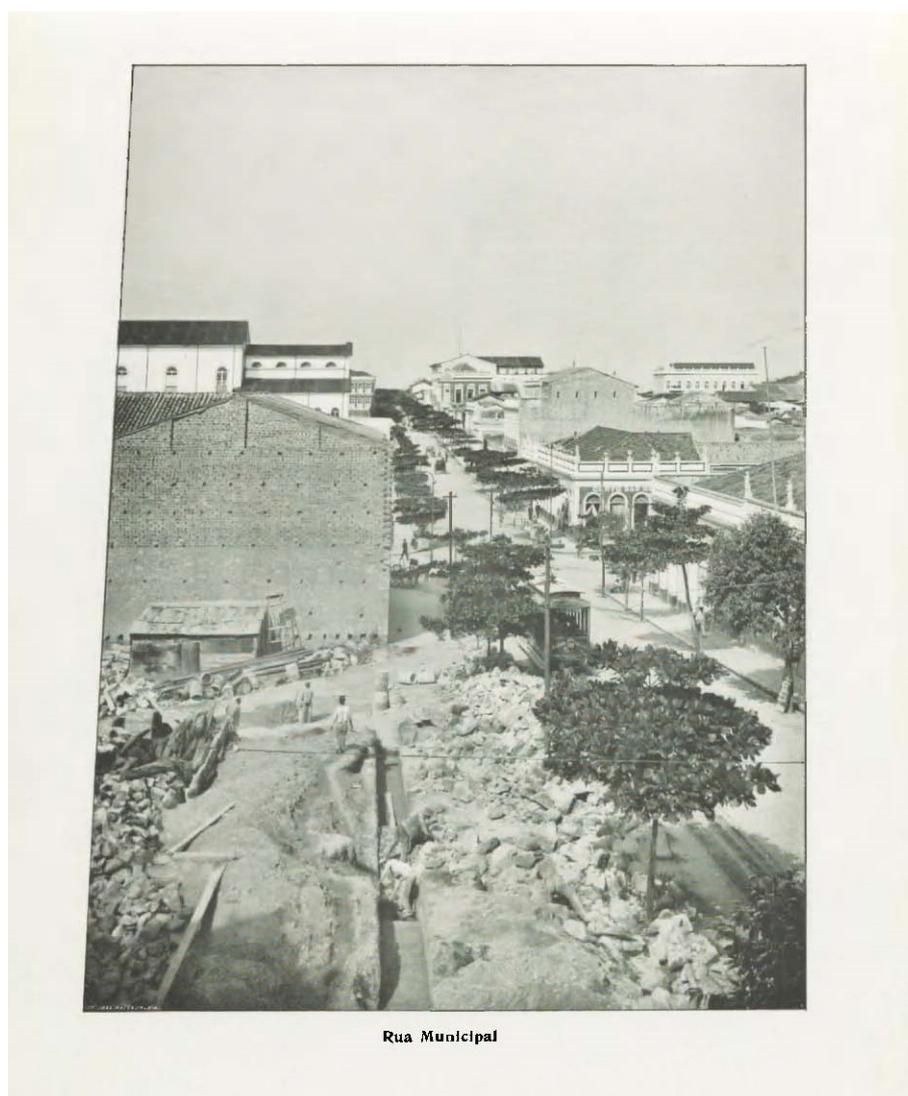
Rua do Tesouro

Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.76).

Entretanto, as fotografias de Fidanza também capturavam as transformações urbanas acontecendo em tempo real. Ou seja, apesar de entender-se o período de 1900 a

1910 como a *Belle Époque* já materializada, conforme Mesquita (2006), o período também retratava uma Manaus em reformas. Um exemplo disso é a imagem que apresenta a Rua Municipal (Figura 13) já pavimentada, arborizada e com casarios ecléticos, porém com a realização de obras em um de seus lotes. Isso é perceptível uma vez que o fotógrafo opta por realizar composições abertas a partir da visão de um observador ou de um plano mais elevado – como a figura a seguir (Figura 13) que parece ter sido capturada a partir de uma edificação um pouco mais alta – mas sempre de modo a apresentar a perspectiva das ruas, ou da cidade a partir do Rio Negro ou seus igarapés, o que viabiliza uma percepção mais abrangente da paisagem manauara do início do século.

Figura 13 - Fotografia da Rua Municipal (atual avenida Sete de Setembro), publicada no *Álbum do Amazonas*.



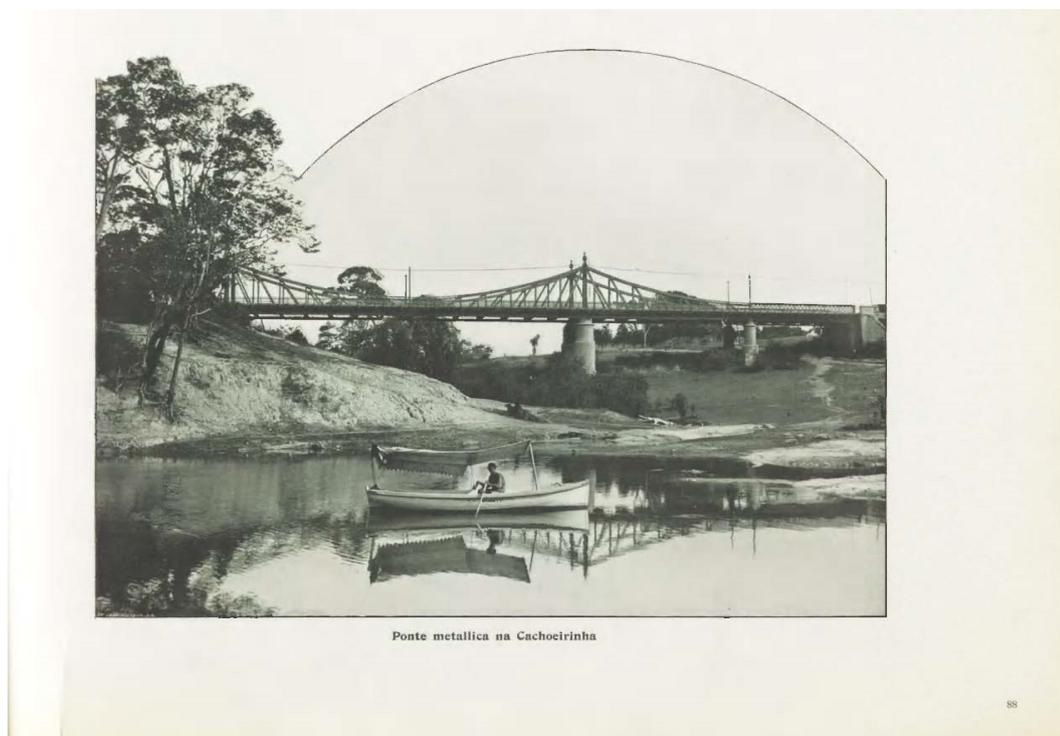
Rua Municipal

Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.75).

Outro elemento a ser observado nessas imagens são as formas de representação do “fausto da borracha”, que contrastam muitas vezes com cenários não totalmente urbanizados. É possível notar tais diferenças apresentadas em uma fotografia onde um homem passeia em um pequeno barco ao longo do Igarapé do Mestre Chico (Figura 14). Em primeiro plano, retrata-se a bucólica embarcação a remo em meio ao igarapé, na qual quem a conduz parece direcionar o olhar ao fotógrafo, ao passo que no plano de fundo tem-se uma moderna ponte de estrutura metálica que se estende paralelamente e extrapola os limites da imagem, em um embate entre velho e novo.

Tal contraste entre elementos bucólicos e signos de modernidade remete-nos, inevitavelmente, à grande parte da produção pictórica sobre paisagens produzida durante o movimento artístico do Romantismo no Reino Unido, além de outros países que padeciam do que Françoise Choay (2001) denominou como “uma ruptura traumática do tempo” (p.135).

Figura 14 - Fotografia da ponte metálica da Cachoeirinha (atual Ponte Benjamin Constant), publicada no *Álbum do Amazonas*.



Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.88).

No caso de Manaus, Dias (1999) esclarece que no processo de expansão da cidade, o centro foi ocupado por investidores estrangeiros e pessoas de maior poder

aquisitivo, enquanto proletários foram direcionados a áreas mais distantes, separadas por igarapés que precisavam ser cruzados a barco. Eventualmente, pontes eram construídas para diminuir a distância com o centro, porém o projeto de isolamento dessa população permanece estratégico com a instituição de Códigos de Posturas, especialmente a partir do decreto nº 5, de 10 de janeiro de 1890, em que são instituídas normas para maior “aformoseamento” da cidade, como por exemplo:

Art. 12- Os edifícios de alvenaria ou taipa existentes dentro do perímetro urbano sem reboco e os que para o futuro se fizerem devem ser rebocados e caiados ou pintados, os primeiros dentro de seis meses contados da publicação deste Código e os outros no fim de três meses depois de terminados, sob pena de trinta mil réis de multa ou quatro dias de prisão. (MANAÓS, 1890, p.30)

Isso não significa, entretanto, que o Código garanta inteiramente a salubridade da região central, como era normalmente a preocupação da época. Dias (1999) nos alerta acerca do caráter fachadista das legislações, que priorizavam a percepção sob a ótica do passeio público e que abriam margem para a construção de prédios de boa aparência, mas sem cuidados com iluminação, ventilação e higiene:

Seguramente os cortiços surgem no momento em que as antigas barracas ou palhoças são destruídas, dando oportunidade a que os especuladores construam, em pleno centro, prédios de fachada, (...) que são alugados por elevados preços. (DIAS, 1999, p. 138)

Por fim, temos mais uma imagem do trabalho de Fidanza, que evidencia sua prioridade em apresentar o contexto paisagístico da cidade de Manaus no início do século XX, sem, no entanto, proporcionar destaque individual aos monumentos. A melhor forma de exemplificar essa escolha artística (ou talvez apontada no momento de encomenda das fotografias) é o registro em que o Teatro Amazonas, maior símbolo da exuberância e riqueza do período, aparece ao fundo da composição (Figura 15), por entre árvores e palmeiras do entorno, que muito em breve seria completamente ocupado. Ao longe, é possível ver também a torre da Igreja de São Sebastião e do lado esquerdo da foto tem-se o conjunto de casarios ecléticos da Avenida Eduardo Ribeiro.

Figura 15 - Fotografia da avenida Eduardo Ribeiro, publicada no *Álbum do Amazonas*.



Avenida Eduardo Ribeiro

Fonte: FIDANZA (ca.1902, p.60).

Conforme mencionado anteriormente, outro grande nome da fotografia que retratou as nuances culturais e naturais do Norte do Brasil durante o período da *Belle Époque Amazônica* foi o alemão George Huebner. Nascido Georg Hübner em Dresden, no ano de 1862, ele participou de diversas expedições científicas na América do Sul a partir de 1885. Tendo colaborado com Fidanza em 1897, Huebner abriu em Manaus, no mesmo ano, o ateliê *Photographia Allemã*. Cinco anos depois, ele se associa ao professor da Academia Amazonense de Belas Artes Libânio do Amaral e, em 1906, eles adquirem como sócios, em Belém, o ateliê fotográfico de Fidanza, falecido três anos antes (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2023b).

O ateliê *Photographia Allemã* produziu inúmeros trabalhos tendo a Amazônia como tema, além de diversas contribuições para publicações oficiais. Dentre eles, está a série *A borracha no Amazonas: 1904-1905*. Diferentemente de outros projetos, a série enfatizava não os resultados da nova economia na região, com a crescente urbanização em Manaus, mas o produtor de todas essas transformações: o processo de extração do látex da seringueira. As imagens acompanham os seringueiros exercendo seu trabalho em diferentes fases, em meio à floresta, seja realizando os

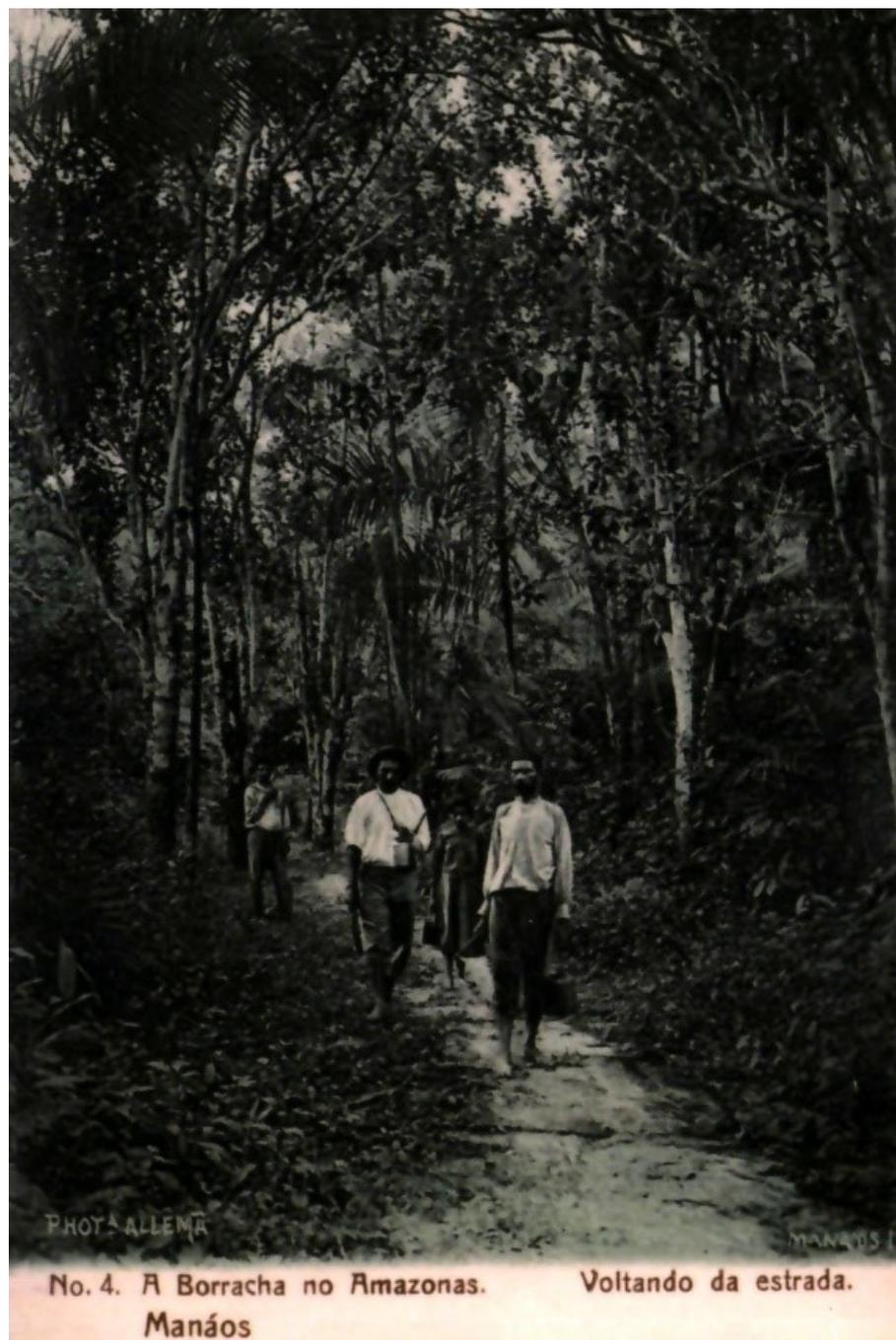
cortes na árvore na atividade de retirada do látex (Figura 16) e até mesmo no momento de retorno após um dia de trabalho (Figura 17).

Figura 16 - Fotografia da série *A borracha no Amazonas*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1905).

Figura 17 - Fotografia da série *A borracha no Amazonas*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1905).

Outro importante trabalho de Huebner foi a produção do álbum *Vistas de Manaós: Amazonas - Brazil*, referente aos anos de 1908 a 1913, durante o mandato do governador Antônio Clemente Ribeiro Bittencourt (1908-1913) e do prefeito Domingos José de Andrade (1908-1909). Nessa coletânea com 36 fotografias, o fotógrafo enaltece a arquitetura do período e prioriza registros individuais das edificações. Além da arquitetura, outro tema de destaque é o porto da cidade e suas embarcações

(Figura 18), com o intuito do enaltecimento do trabalho de empresas específicas da área.

Figura 18 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Além disso, e de monumentos que representam instituições socialmente importantes (ver ANEXO), o álbum também traz uma série de fotografias a fim de divulgar empreendimentos da cidade. Tais edificações são apresentadas em suas fachadas ecléticas e a partir de perspectivas internas, em que se distinguem os atores sociais da *Belle Époque Amazônica*, em suas diferentes classes e papéis na sociedade (Figura 19), além dos produtos ou serviços oferecidos nos espaços em questão.

Os ateliers contratados para a produção dos álbuns oficiais se preocuparam com as características perceptivas das fotografias. Uma preocupação evidenciada nos detalhes expostos: As casas de comércio são mostradas em seus interiores com as prateleiras e mercadorias, vendedores e seus uniformes, compradores e seus trajes revelando a classe social daqueles que

ali compram, os exteriores mostram as fachadas e transeuntes indicando efervescência do comércio local; [...] (ZOUËIN, 2016, p.74)

Figura 19 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Diferentemente do *Álbum do Amazonas: 1901-1902*, produzido por Fidanza, o trabalho da *Photographia Allemã*, nesse caso, tem como proposta priorizar o olhar particular às edificações, sem dar destaque ao contexto das ruas ou do entorno do conjunto. Dessa forma, os textos que acompanham as imagens consistem no nome do estabelecimento, seu proprietário e endereço onde está localizado, em uma espécie de catalogação dos locais relevantes para a cidade.

A partir desse olhar que prioriza o específico e não uma perspectiva aberta da paisagem urbana, a presença da figura humana nas imagens se faz mais presente e evidente, como em situações cotidianas ou em um momento de descontração, bebendo cerveja no botequim (Figura 20). É interessante observar como, em alguns casos, essas pessoas chegam a posar para o registro fotográfico, e realmente compõem a cena.

No exemplo abaixo (Figura 20), percebe-se uma presença majoritariamente masculina – o que se repete na grande maioria das imagens, exceto na ocasião de tratar-se de ateliês de costuras e semelhantes – e mais uma vez é possível identificar uma clara distinção entre os senhores da “alta classe” da sociedade e os trabalhadores. Os primeiros estão sentados à mesa, trajados de terno e chapéu, enquanto os últimos estão à margem do enquadramento, como o senhor de chapéu escuro no canto direito da foto, ou um outro senhor, sem chapéu, em um plano mais à frente. Na fachada, a pintura artística com letras extravagantes avisa a função do local, seu nome e os produtos oferecidos.

Figura 20 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Em outra imagem (Figura 21), tem-se novamente a presença masculina, mas dessa vez o grupo não se divide em pessoas de, aparentemente, maior poder aquisitivo e os demais com menores condições. Tratam-se de trabalhadores da borracha, comissionistas e aviadores, estes que tinham como papel alistar seringueiros com a

oferta de dinheiro ou itens de subsistência. Os homens fazem pose para o retrato com o produto das extrações nos seringais em frente ao estabelecimento *Mendonça & C^a*, que denota uma arquitetura eclética mais simples, se comparada a outros exemplares da Manaus do início do século XX. A sequência de portas em arcos, típica de casas comerciais em um período colonial, contrasta com a platibanda em balaustrada (própria de um estilo historicista), por onde o telhado ainda pode ser visível.

Figura 21 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Em relação à arquitetura do conjunto urbano em geral, notam-se, principalmente, influências francesas e inglesas, tanto na composição do objeto arquitetônico como na própria denominação do estabelecimento. Um exemplo é o *Bazar Torre Eiffel* (Figura 22), cuja estética tem como referência as construções parisienses do século XIX, com embasamento em bossagem, platibanda com frontão e detalhes que remetem muito mais ao neoclássico do que a um período colonial, como apresentado na imagem anterior.

Acerca dessa diferença, entende-se que a arquitetura portadora de heranças coloniais em sua fachada provém da região de origem mais antiga na cidade, a chamada “Ilha de São Vicente”, que por sua vez acompanha sutilmente as modificações de estilo conforme o crescimento econômico, mas que guarda muito das suas formas originais (especialmente no traçado urbano orgânico, como visto anteriormente) e que não é exatamente o lugar onde os holofotes para o fausto da borracha estão posicionados.

Figura 22 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Um exemplar cujas linhas têm visível influência inglês é o banco junto ao encontro da avenida Eduardo Ribeiro e rua Marechal Deodoro (Figura 23). Esse edifício contribui para demonstrar que o centro de Manaus consistia em um conjunto eclético bastante diverso, ao passo que o nome de seu proprietário, a empresa *Levy & C^a*, contribui para demonstrar uma forte presença de empreendedores estrangeiros nesse espaço.

Figura 23 - Fotografia publicada no álbum *Vistas de Manaus*.



Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Por fim, outra coletânea que vale ter em consideração é o *Album Municipal de Manaus* (1929), realizado na administração do Prefeito Araújo Lima e do Presidente de Estado Ephigenio de Salles. Nas imagens são exaltados monumentos artísticos e arquitetônicos, em retratos emoldurados (Figura 24), além de recortes da paisagem que enalteçam as qualidades do lugar, conforme os valores de “hygiene” e “estyllo” assumidos na época e exemplificados no texto de introdução ao álbum:

Manaus é uma cidade dotada de todo o conforto moderno, com ruas largas e calçadas, praças ajardinadas e logradouros públicos encantadores, iluminada a luz electrica, com viação electrica e de automóveis, dispondo de um modelar serviço de águas e de bom serviço de exgottos. As habitações são bem construídas e higienicas, de estylo elegante e moderno, havendo belas construções particulares e públicas. O Theatro Amazonas é uma famosa obra de arte. (MANAUS, 1929, p.1)

Figura 24 - Fotografia do Teatro Amazonas, publicada no *Album Municipal de Manaus*.

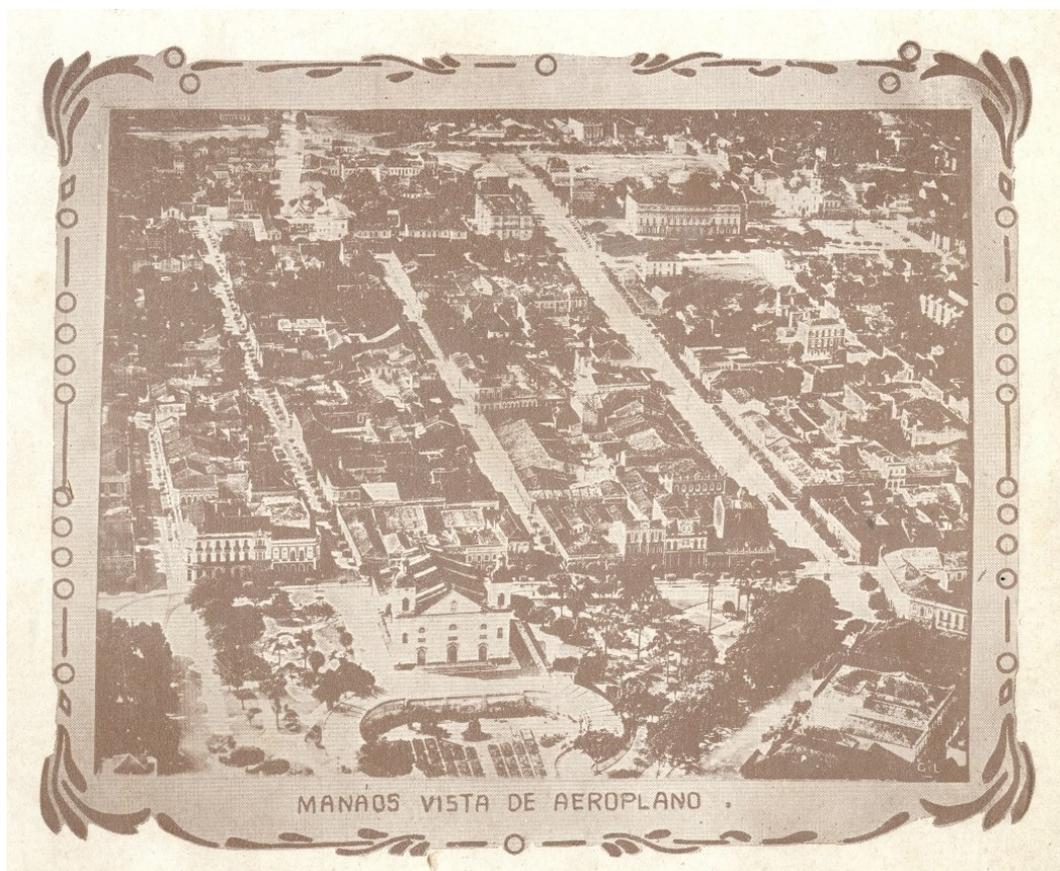


Fonte: MANAUS (1929, p.17).

Outra forma de representação da paisagem, nesse caso, é por meio de vistas aéreas que são feitas na porção do Centro de quadras ortogonais, provenientes da iniciativa

de reforma urbana no final do século XIX, onde pode ser vista a Igreja da Matriz em um plano de destaque à frente e o Teatro Amazonas ao fundo (Figura 25).

Figura 25 - Fotografia aérea do dentro de Manaus, publicada no *Album Municipal de Manáos*.



Fonte: MANAUS (1929, p.37).

Na data de criação dessa coletânea fotográfica, a economia proveniente da extração e exportação da borracha já havia entrado em declínio e percebe-se que o intento em enfatizar as características “modernas” e “salubres” da cidade, tanto nas fotografias quanto no texto que as introduz, pode estar relacionado ao desejo de impulsionar um novo modelo econômico, baseado no turismo.

A cidade é servida por magnificas estradas de automóveis que proporcionam excelentes passeios, **pic-nics**, diversões varias [...]. Todos esses predicados dão à Manaós os característicos de uma cidade **tourismo**. Manaós é uma cidade salubre, de clima tolerável como toda região amazônica, sensivelmente amenizada pelos ventos geraes que sopram regularmente e pela modificadora influencia das florestas, saturadas sempre de humidade salutar. (MANAUS, 1929, p.2)

3.2. Cartões-postais

Toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, como se presume frequentemente, um registro mecânico. Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. (BERGER, 1999, p.12)

Em continuidade ao estudo iconográfico e tendo em mente diferentes categorias de imagens, outra modalidade muito difundida na capital do Amazonas do início do século XX são os cartões-postais. Como lembra John Berger (1999), toda representação visual assume um modo de olhar e é produto de escolhas, conscientes ou não. O postal não é diferente, sendo um importante veículo de comunicação da paisagem. No exemplo abaixo (Figura 26), vemos uma fotografia que estampou uma coleção de postais dos anos 90 em Manaus, representando o mesmo edifício de estilo com influência inglesa (Figura 23) onde funcionava um banco.

Figura 26 - Cartão-postal, entre 1990 e 2000.



Fonte: acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.

No caso da *Belle Époque*, o surgimento dos bilhetes postais e o crescimento de sua popularidade na época estão relacionados não somente às novas técnicas de reprodução de imagens, mas também à revolução dos meios de transportes e

comunicação, com o aumento do número de ferrovias e linhas de navios a vapor que cruzavam territórios internacionais. Esse contexto permitia não só a realização de viagens a negócios ou a lazer, mas também propiciava processos imigratórios. O conjunto dessas mudanças e as novas distâncias que separavam familiares e amigos criaram o cenário para que os cartões-postais ganhassem destaque.

Diante das precárias condições experimentadas nos seus diferentes locais de nascimento e das possibilidades virtuais de “enriquecimento” no Novo Mundo, muitos trabalhadores europeus acompanhados de suas famílias partiram em busca de novas oportunidades. É nesse fluxo e contrafluxo que os postais vão se firmar, tanto pelas suas qualidades intrínsecas ligadas à comunicação verbal quanto pelo consumo de souvenirs associado à difusão do turismo popular. (SCHAPOCHINIK , 1998, p.343)

Tal realidade foi sentida em todo o país e no caso de Manaus, como já enunciado, a ascensão do ciclo econômico da borracha amazônica foi o que motivou esse novo fluxo de pessoas. Logo, o uso dos postais foi muito difundido no período da *Belle Époque* (ver ANEXO), seja com a função de estabelecer uma comunicação com entes queridos, tranquilizá-los a respeito das novas condições de vida, além de ser uma importante ferramenta de propaganda das vantagens e qualidades de se morar na “nova Paris” da Amazônia – como a cidade era referenciada em um desses cartões, segundo Schapochinik (1998).

Em consonância com o intuito propagandista, os temas recorrentes das imagens exibidas nos cartões expunham símbolos do progresso instaurado na região, especialmente elementos que enfatizavam as transformações socioespaciais e passavam uma mensagem de urbanização, de modo a contrapor imagens pré-concebidas das cidades na região Amazônica em que o impacto e grandiosidade da floresta eram predominantes. Um exemplo disso é o constante retrato de bondes, vias e passeios pavimentados, edificações em estilo eclético de grande porte e estruturas de ferro, como pontes.

Tais elementos sugerem a progressiva realização do desejo positivista de domínio do mundo natural, além de refletir o afastamento de um passado colonial para uma aproximação de ideais em voga no continente europeu, que era entendido como o

padrão cultural a ser alcançado. Ou seja, buscava-se “atingir um estágio de progresso compatível com a noção de modernidade” (MESQUITA, 2006, p. 142) e era principalmente essa face da época que os cartões-postais retratando paisagens manauaras buscavam exibir.

Como exemplo de algumas dessas imagens, tem-se as fotografias produzidas e colorizadas pelo ateliê *Photographia Allemã* (ver ANEXO), de propriedade dos já mencionados George Huebner e Libânio do Amaral, que produziu cartões-postais com notável qualidade e em grande quantidade. Um dos temas abordados frequentemente é o porto da cidade (Figura 27), com ênfase nas embarcações ali ancoradas, o que realça a capacidade de Manaus de receber visitantes, além de evidenciar seus fluxos de exportação.

Figura 27 - Cartão-postal com fotografia colorizada retratando embarcações em Manaus, em 1909.



Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Outro tema recorrente eram monumentos com significativa importância para o contexto socioespacial, como o Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa), cuja construção teve início em 2 de agosto de 1882 e sua inauguração se deu em 15 de julho de 1883. O mercado em ferro e alvenaria de pedra e tijolo (MESQUITA, 2006) foi concebido sob uma grande demanda da cidade, que sofria com mercados provisórios incapazes de suprir sua real necessidade.

Contudo, em 1902, foram solicitadas alterações na obra que, segundo o intendente municipal João C. de Miranda Leão (MESQUITA, 2006), já não servia à população por seu tamanho e aspecto que não condizia com a estética implantada na Manaus do início do século XX. À época, a fachada principal do mercado voltava-se para o Rio Negro (Figura 11) e posteriormente foi erguida uma entrada em alvenaria para a Rua dos Barés, além da adição de mais um pavilhão e reforma dos existentes, que ganharam decorações *art nouveau* em ferro e vitrais.

A fachada da Rua dos Barés foi contratada em 1902 e concluída provavelmente em 1906 pelo empreiteiro Afonso Camponara, de acordo com as inscrições nos frontões laterais, conforme informa Mesquita (2006). A entrada possui revestimento em duas cores contrastantes e, a respeito de suas configurações formais e estilísticas, o autor descreve:

A alvenaria sulcada imitava o revestimento com tijolinhos na cor terracota, enquanto que os detalhamentos e frisos eram coloridos na cor ocre, resultando uma aparência bastante movimentada, valorizada por um jogo de linhas verticais e horizontais que dividiam a fachada em diversas e pequenas seções. (MESQUITA, 2006, p.87)

Ademais, sobre a bandeira do portão principal há uma placa gravada com o nome de Adolpho Lisboa, que era prefeito da cidade no momento da reforma e que, seguidamente, nomeou o Mercado. No cartão que retrata o edifício (Figura 28), é importante destacar a escolha em registrar o Mercado não pela fachada que se direciona para o rio, mas sim a fachada voltada à Rua dos Barés, recém erigida.

A diferença aqui é evidente, uma vez que a imagem escolhida para estampar o cartão-postal exibe uma rua com trilhos de bonde, movimento de pessoas e uma fachada eclética com platibanda em frontão e muitas cores em seus ornatos, enquanto na fotografia de Fidanza (Figura 11) o prédio, mesmo que exibisse uma avançada arquitetura em ferro, tinha como cenário o Rio Negro e barcos de pescadores com o intuito de vender seus produtos, e não grande embarcações internacionais.

Figura 28 - Cartão-postal retratando o Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa), em 1909.



Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Em relação às mensagens trazidas nos versos dos cartões, Schapochinik (1998) aponta que elas costumavam denotar um maravilhamento diante da opulência presente nas obras locais. O melhor exemplar disso é o Teatro Amazonas (Figura 29), que representa o ápice da ostentação do período, e que está inserido em um contexto de surgimento de grandes teatros nas capitais brasileiras. No caso de Manaus, a proposta para criação da casa de espetáculos foi apresentada em 1881, com o início das obras em 1884 e inauguração apenas em 1896 (ZOUÉIN, 2016).

Segundo os anais da Assembleia do Amazonas dos anos de 1880-1881, a justificativa para criação de uma obra desse porte e importância era de que sem edifício próprio, não haveria apresentações teatrais, consideradas assunto de utilidade pública. Também foi alegado que a província tinha condições financeiras para suportar tal empreendimento e que ele contribuiria para a civilização e embelezamento da cidade (MESQUITA, 2006).

Na imagem que estampa o cartão (Figura 29), é possível perceber os moldes da arquitetura eclética adaptados à uma base neoclássica tardia, como destaca Zanini (1983). Para a construção, foram articulados escultores, arquitetos e pintores da

Europa, além de muitos dos materiais utilizados terem sido importados: “Da Inglaterra, o ferro. Da Itália, o mármore. Da França, as telhas.” (ZOUZEIN, 2016, p.176).

Figura 29 - Cartão-postal com fotografia colorizada retratando o Teatro Amazonas, em 1909.



Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Diante disso, é compreensível que as alusões ao Teatro Amazonas nas mensagens que acompanhavam os cartões tenham sido normalmente cercadas de adjetivos como “suntuoso”, “magnífico”, “grandioso”. Em geral, os postais eram dotados de um grande otimismo, tanto nos textos encaminhados à famílias e amigos distantes, com o objetivo de transmitir elementos positivos em relação à vida na cidade, quanto nas próprias imagens que ilustravam os cartões, que reforçavam o ideal de que Manaus seria um bom destino a ser visitado e conhecido (SCHAPOCHNIK, 1998).

4. ENTRE OLHARES E IMAGINÁRIOS: O CENTRO HISTÓRICO DE MANAUS

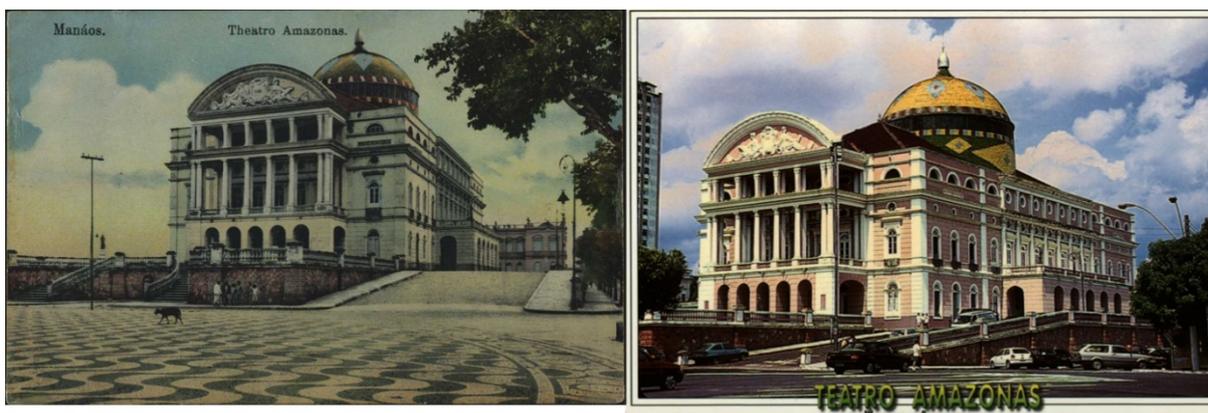
Concluída a análise iconográfica acerca das representações visuais que retratam o que hoje entendemos como Centro Histórico de Manaus, partimos a uma investigação iconológica em busca dos sentidos que se expressam nos modos de olhar, percebendo-os como construção cultural. Um exemplo dessa construção, observada no recorte levantado para estudo, diz respeito aos valores de imagens provenientes de cartões-postais e fotografias oficiais no imaginário social. Quanto a isso, é comum que haja uma certa reprodução de ângulos e elementos de perspectivas consagradas. Ou, como reforça Schapochinik (1998, p.339): “Como guias que à distância podem comunicar os espaços, os monumentos e a arquitetura a serem visitados e admirados, os postais acabam por fundar, na repetição de suas imagens, o hábito.”

No caso das imagens aqui trazidas para estudo iconográfico, é importante destacar que seus autores – alguns dos principais fotógrafos da época – tratavam-se de estrangeiros. Ou seja, os registros observados, sejam cartões-postais ou fotografias de álbuns oficiais que se constituíam em imagens relevantes para a época, partiram de olhares externos, que tiveram de se inserir à sociedade amazonense, para entendê-la e registrá-la. A partir disso, vale questionar o quanto esse olhar do outro influencia na concepção que fazemos de nós mesmos, ou mesmo o quanto do nosso sentido de identidade é formado a partir da diferenciação ou reconhecimento em relação ao que nos é externo. Um exemplo que demonstraria a influência desse “modo de ver” estabelecido na *Belle Époque Amazônica* são os cartões-postais originários da década de 90, do século XX, que reproduzem as mesmas escolhas consagradas por Huebner e Amaral no início do século.

Tanto nas imagens que estampam os cartões do Teatro Amazonas (Figura 30), quanto do Mercado Municipal Adolpho Lisboa (Figura 31) é possível notar semelhanças de ângulos que favorecem a monumentalidade, além de preferências de fachadas a destacar, como no caso do Mercado que é comumente representado a partir da Rua dos Barés e não de sua relação com o Rio Negro e os barcos de pescadores. Da mesma forma, o cartão mais recente que retrata o Teatro Amazonas prioriza um

enquadramento do objeto arquitetônico em contraste com o céu azul em nuvens, mesmo que em seu entorno a paisagem já não seja como antes, e o edifício de elevado gabarito ao lado esquerdo precise ser cortado para não competir com o protagonismo do monumento.

Figura 30 - Cartões-postais retratando o Teatro Amazonas em: a) 1909; b) 1995.



Fonte: a) acervo da Fundação Biblioteca Nacional; b) acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.

Figura 31 - Cartões-postais retratado o Mercado Público de Manaus (atual Mercado Municipal Adolpho Lisboa): a) em 1909; b) entre 1990 e 2000.



Fonte: a) acervo da Fundação Biblioteca Nacional; b) acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.

Assim, pode-se dizer que os modos de olhar os bens culturais, quando capturados e difundidos em imagens, repercutem décadas depois na percepção que se faz desses mesmos bens. Esses seriam, portanto, efeitos do “valor de exposição” atribuído a essa modalidade de divulgação de imagens. Acerca disso, Schapochinik (1998) afirma que foi durante o período da *Belle Époque* que os cartões-postais assumiram um importante papel nos “ajustamentos no cotidiano e na autoimagem das cidades”

(SCHAPOCHINIK, 1998, p. 344), o que culminou em um “valor de exposição”, em adição à prévia função meramente comunicativa exercida entre pessoas de diferentes localidades.

Schapochinik (1998) acrescenta, inclusive, que se cartões-postais são dotados de “valor de exposição” ou “exibição”, incentivando o destinatário a reconhecer a paisagem pelos olhos do remetente e pelo uso de sua imaginação, as fotografias de álbuns de família estariam “revestidas de uma aura em que ainda prepondera um ‘valor de culto’” (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 369), com protagonismo da memória afetiva, ainda que fragmentária.

A respeito desse tema, é pertinente retomar o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), que declara haver um recuo do “valor de culto”, nas imagens, frente ao crescimento do “valor de exposição” trazido pela propagação da fotografia. Segundo o autor, a presença do rosto humano em retratos seria o último abrigo do “valor de culto”, ou, em suas palavras, “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade.” (BENJAMIN, 1987, p.174); ideia que permanece atual frente ao surgimento de novas mídias de divulgação de imagens, que intensificam seu “valor de exibição”, mas que também se renova à medida em que o olhar ao cartão-postal se torna também um olhar ao passado dotado de sentimentos saudosos, mesmo com a ausência, em imagem, da figura humana.

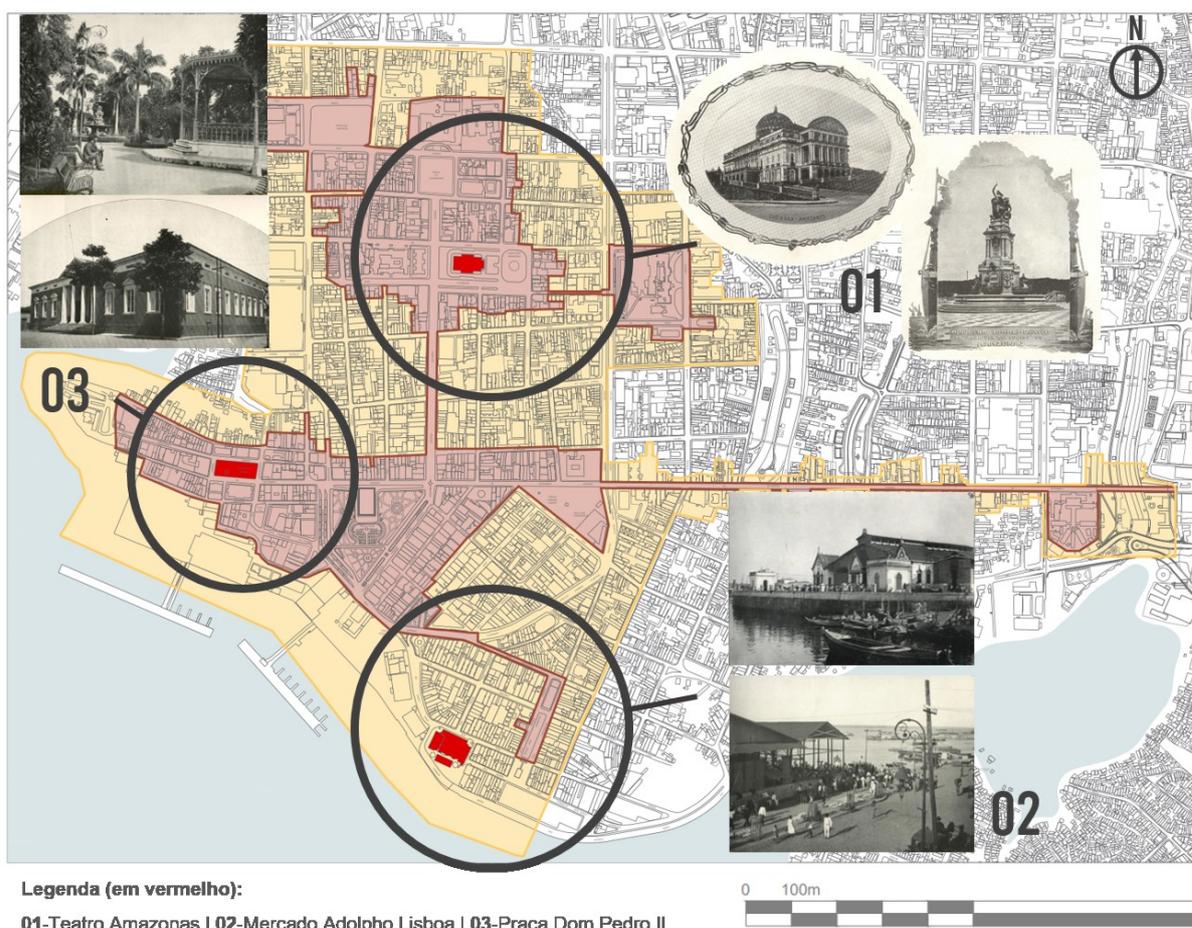
Um exemplo dessa abordagem saudosista é o fato de ainda hoje, no Mercado Municipal Adolpho Lisboa – importante centro turístico da cidade – ainda serem comercializados cartões-postais estampados com imagens antigas, que remetem à Manaus da *Belle Époque*, evocando certa nostalgia ao retratar o Centro Histórico. Tais postais foram consultados *in loco* para a pesquisa e também constituem o acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

Assim, a fim de discutir uma análise iconológica acerca das imagens apresentadas, no contexto do sítio tombado, faremos uso do conceito de *flâneur*, ou o caminhante observador de Benjamin (1892-1940): “Como se, aquém e além da observação atenta (que é mais a do ‘detetive’), fosse a própria cidade a tornar-se sujeito ativo da

experiência e a agir sobre o *flâneur* distraído e atento, absorto e disponível.” (BARRENTO, 2013, p. 99).

A partir disso, e das observações desenvolvidas até então por meio da iconografia levantada, podemos refazer o gesto de um caminhar imaginário pelo Centro Histórico de Manaus, por entre três marcos históricos e paisagísticos (Figura 32), definidos com base no sentido inverso de crescimento da cidade, sendo o primeiro deles o Teatro Amazonas e seu entorno. Para tanto, evoca-se o método de Aby Warburg, cuja montagem de rede de imagens permite associações visuais em um contexto por vezes diverso e fragmentário. Ou seja, para cada marco escolhido (Figura 32), uma prancha-montagem foi elaborada, a fim de estabelecer embates e conexões entre a iconografia apresentada.

Figura 32 - Mapa do Centro Histórico de Manaus, com principais marcos em vermelho.
A área de tombamento está em rosa e a área de entorno está em amarelo.



Fonte: Mapeamento da autora, a partir de IPHAN (2020).

No caso da coletânea de imagens que compõem a prancha-montagem referente ao Teatro Amazonas e entorno (Figura 33), algumas já apresentadas previamente, prevalece a ausência da figura humana e a predominância de enquadramentos frontais a partir da perspectiva do passeio público, em que a monumentalidade é exaltada frente à sensação de pequenez do observador. Mesmo em registros internos, alguns mais recentes, outros nem tanto, essa sensação se repete.

Outras fotografias, no entanto, quebram esse padrão e trazem o Teatro ao fundo do recorte da paisagem, ou registram a paisagem urbana a partir do ponto de vista do Teatro, como as duas primeiras imagens na prancha-montagem, provenientes do álbum produzido por Fidanza (1901-1902). Sabe-se que para esse trabalho, o foco no contexto do panorama urbano era maior, e provavelmente o motivo por trás de ângulos diferentes do comum.

Para além disso, um ponto a ser destacado é a presença do Monumento à Abertura dos Portos (1899-1900) – localizado no centro do Largo São Sebastião e que simboliza a liberação dos portos de Manaus às nações estrangeiras, em 1866 – que ora acompanha o Teatro na composição das fotografias, ora aparece sozinho, como na imagem emoldurada proveniente do *Álbum Municipal de Manaós* (1929). De toda forma, o gesto da escultura que coroa o monumento aponta para o céu e, quando combinado com a cúpula do Teatro Amazonas, parece enfatizar esse movimento de direcionar o olhar da imagem para cima, como em uma tentativa de se estender à amplidão celeste.

Por mais que tais representações visuais denotem a opulência da época, fazendo menção, inclusive, à Paris com a reprodução da *Torre Eiffel* (Figura 33) na via entre o Teatro Amazonas e o Palácio da Justiça, elas aparentam entrar em conflito com o que Dias (1999) alerta como “Ilusão do Fausto”. Ou seja, o enaltecimento das potências e abundâncias da região, simbolizadas nesse caso na arquitetura do Teatro, acaba por atrair pessoas que não necessariamente estariam inseridas nesses meios, ou teriam essas mesmas condições de vida, como tantos habitantes à margem na Manaus da *Belle Époque Amazônica*.

Mesmo assim, a imagem que prevalece ao tempo e que está fortemente associada à arquitetura do Centro é a do fausto da borracha, com toda prosperidade que o período trouxe, conforme transmitem os documentos visuais da época – ainda que pesquisas mais aprofundadas provem haver muito além disso. Logo, se para esta pesquisa interessa-nos o imaginário urbano acerca desse espaço, tal percepção atribuída ao patrimônio edificado proveniente da *Belle Époque* merece atenção, independentemente de ser entendida, por vezes, como ilusória.

De maneira semelhante, Neide Gondim (1994) traz em seu livro “A invenção da Amazônia” o relato de um processo inventivo do olhar europeu ao se deparar com as terras que, até então, eram desconhecidas para eles. Nesse encontro, foram atribuídos uma série de significados e misticismos influenciados por outras visões, ao que a autora destaca:

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes. (GONDIM, 1994, p.9)

Ou seja, se à Amazônia foi conferido um imaginário construído, em um primeiro momento, para a Índia, entende-se que todo olhar, mesmo que à frente do novo, vai carregar referências e influências. Somado a isso, Gondim (1994) também aponta as percepções consolidadas pelo dualismo de inferno e paraíso ao se referir à região, presentes em narrativas de viajantes, o que também contribui para o entendimento da maneira pela qual a Amazônia é inventada pelo ponto de vista europeu.

Seguindo esse pensamento, podemos fazer uma analogia com o conceito de “tradições inventadas” de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997), que reconhece como certos rituais e tradições em contextos sociais podem ter sido “fabricados”, como por exemplo a performance cerimonial da monarquia britânica, que se consolida em um modo de consagrar um poder simbólico, visto que o poder político havia sido perdido. Sobre as “tradições inventadas”, os autores enumeram três possíveis categorias em que podem ser classificadas:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.17)

Portanto, no caso do objeto de estudo desta pesquisa, pode-se entender que o discurso de modernidade empregado por meio da alegoria de uma “Paris dos trópicos” encaixa-se no padrão de legitimação de um *status* para a sociedade manauara da época, incluindo suas instituições e autoridades. Embora essa visão atribuída não represente a totalidade do que esse espaço viveu, de fato, tal constatação não anula a imagem marcada para a posteridade de uma cidade afortunada no campo do imaginário.

Dando sequência ao caminhar (Figura 32), partimos para o segundo marco descendo pela Avenida Eduardo Ribeiro em sentido sul, onde se encontra o Porto de Manaus (Figura 34), momento onde a relação com o Rio Negro, que contorna a orla da cidade, se faz mais direta e visível, porém nem sempre representada em fotografia. Nas imagens provenientes do trabalho de Fidanza, no entanto, a relação com as águas contextualiza o panorama e se coloca, inclusive, em primeiro plano em relação à produção arquitetônica.

Isso nos leva a questionar o papel dos produtores de tais imagens e o quanto eles estariam, ao mesmo tempo que servindo ao interesse de quem os contrata, – representantes do poder público com ideais formados sobre a aparência que a cidade deveria transmitir – mas também na categoria de artistas, atentos às questões do período, que colocavam o progresso urbano em oposição à uma relação controlada e domada com a natureza. Ou seja, os contrastes evidenciavam a presença visivelmente próxima dos elementos naturais ao local, mas que também se distanciavam dos novos modos de vida da sociedade amazonense na *Belle Époque Amazônica*. Sem se desviar de um imaginário da modernidade, os autores de tais imagens fazem parte desse ideal, o reproduzem e são influenciados por ele.

Sobre os registros do Porto da cidade (Figura 34) e os gestos que as imagens abarcam, é pertinente notar como a noção de uma grande estrutura parece ser realçada por meio dos ângulos abertos e, em cartões-postais mais recentes, vistas aéreas. Mais à esquerda, estabelecendo uma relação dupla com a orla e a paisagem urbana, há o Mercado Municipal Adolpho Lisboa (Figura 34). Enquanto as imagens do Porto trazem perspectivas abertas, valorizando o panorama, no Mercado o foco é mais individualizado no objeto arquitetônico e o que o cerca. Além disso, diferentemente do caso do Teatro Amazonas, a presença de figuras humanas nas representações visuais do Mercado é mais perceptível. Isso não é por acaso, uma vez que, para além de um ponto turístico, o local é um ponto de intensa atividade para os moradores locais.

Nesse ponto, podemos retomar o pensamento de Alois Riegl, que traz em seu livro “O culto moderno dos monumentos” ideias sobre os valores associados aos bens patrimoniais. Conforme já mencionado, é possível pensar em um valor histórico atribuído ao conjunto edificado do Centro Histórico de Manaus, uma vez que ele está diretamente relacionado a uma época e estilo específicos. Porém, se observarmos as imagens que compõem a prancha-montagem referente ao Mercado e arredores, elas comunicam mais do que isso.

Poderíamos incluir também o sentido de valor de atualidade, de Riegl (2014), especialmente relacionado ao uso, ou seja, o ato de conferir significado ao bem cultural estaria fortemente ligado à sua funcionalidade e importância no presente, visto que permanece como um centro bastante frequentado. Certamente, a região do Mercado não é a única a garantir essa característica, mas enquanto as imagens referentes ao Teatro Amazonas (Figura 33) parecem enfatizar a monumentalidade da arquitetura e o que ela representa, as fotografias da região do Mercado e Porto da cidade (Figura 34) destacam, propositalmente ou não, o movimento de barcos, pessoas, turistas ou moradores que dão vida ao local.

De forma semelhante, o estudo realizado entre os anos de 2019 e 2020 acerca das referências culturais identificadas no Centro Histórico – disponível em Blach *et al.* (2020) e IPHAN (2020) – demonstra um resultado complementar ao observado na coletânea de imagens (Figura 34). Na pesquisa, realizada pela Superintendência do

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Amazonas, foram realizadas entrevistas temáticas, observações participantes e mapas de percepção com diferentes grupos dentro do contexto social referente ao centro da cidade.

De todos os bens culturais identificados, somente dois aparecem em todos os mapas produzidos: o Mercado Adolpho Lisboa e o Porto de Manaus. Esses dois marcos também são os que possuem maior quantidade de menções nos levantamentos das atividades executadas, o que reforça a ideia de que, de fato, a relação da população manauara com esses lugares ultrapassa os limites de um significado pretérito. A pesquisa em questão também requisitou que fossem descritos atributos aos bens e, nesse caso, o local com maior quantidade de atributos concedidos foi o Largo de São Sebastião, que cerca o Teatro Amazonas, com seis atributos identificados. Na sequência, o Mercado e o Porto aparecem novamente, com cinco atributos (IPHAN, 2020).

Um aspecto importante a ser observado sobre os atributos apontados foi a ênfase dada às qualidades relacionadas à apreciação estética e influência internacional na arquitetura, bem como à atratividade turística, que aparece em muitas das falas dos participantes. Por esse lado, é compreensível a razão do Largo São Sebastião ter recebido a maior quantidade de menções a atributos e qualidades, já que possui forte visibilidade para o turismo. Seria possível, portanto, relacionar esse resultado com a constatação feita nesta pesquisa ao analisar as imagens provenientes da *Belle Époque*, em que as paisagens exibidas nos cartões-postais eram direcionadas ao olhar estrangeiro, a fim de gerar interesse e maravilhamento.

Os atributos que pareceram mais marcantes para os grupos foram as qualidades ligadas à atratividade desses lugares junto aos turistas que chegam à Manaus. Em determinados momentos foram feitas sugestões de uso das edificações e logradouros (Teatro Amazonas, Porto de Manaus e Palácio da Justiça, por exemplo, que são considerados, pelos grupos, 'simbólicos e belíssimos') para incrementar a atividade turística na cidade. (IPHAN, 2020, p.261)

Por fim, vale ressaltar que na pesquisa realizada pelo IPHAN/AM (2020), alguns bens culturais foram representados nos mapas de percepção, mas não foram mencionados

nas falas dos participantes, sendo eles: “Praça Dom Pedro II, o Relógio Municipal, o Palácio Rio Branco, o Hotel Cassina, o Paço Municipal/ Museu da Cidade de Manaus, a antiga Câmara dos Vereadores, a sede do Banco da Amazônia, o Les Artistes Café Teatro e a Praça 15 de Novembro (da Matriz).” (IPHAN, 2020, p.262)

De todos os lugares citados, grande parte localiza-se na chamada Ilha de São Vicente, o que nos leva ao último marco estabelecido para análise, localizada na porção do Centro de onde toda a cidade teve sua origem. Seu nome se deve ao antigo Igarapé de São Vicente que se encontrava na região, hoje já inexistente. No local situam-se, dentre outros marcos históricos e paisagísticos, a Praça Dom Pedro II e em frente dela o antigo Palácio do Governo, que hoje abriga o Museu da Cidade, também conhecido como Paço da Liberdade.

Sobre o edifício do Paço, as informações quanto a sua construção divergem pela falta de registros. Alguns historiadores afirmam que a obra foi projetada em 1865 e efetivada em 1871, outros que a pedra fundamental do prédio foi lançada em primeiro de janeiro de 1874. De todo modo, ele continuou servindo como Palácio do Governo até 1917, quando o Estado obteve um palacete de propriedade particular e instalou no local o Palácio Rio Negro, que atualmente funciona como Centro Cultural. (MESQUITA, 2006)

Nas imagens que compõem as referências sobre essa região (Figura 35), destacam-se representações tanto do *Álbum Municipal de Manaós: 1929*, quanto do *Álbum do Amazonas: 1901-1902* em que são apresentados o Palácio do Governo e a Praça Dom Pedro II. No primeiro, enfatiza-se o porte neoclássico do monumento; na segunda, exibem-se a extensa arborização dos jardins, além do coreto e fonte de ferro, ambos símbolos da presença eclética nos equipamentos urbanísticos nas capitais ao longo do país.

No entanto, o conjunto edificado da região não estampou muitos cartões da época, sendo mais comumente retratado em álbuns fotográficos oficiais. Essa ausência possivelmente denota como o lugar estava associado a um período colonial, de formação da cidade, enquanto a imagem que se buscava retratar nos cartões da *Belle*

Époque era de um outro momento, relacionado à instituição da república e internacionalização da capital amazonense.

Um exemplo disso são os cartões colorizados produzidos Huebner e Amaral (ver ANEXO), que trazem representações de pontes metálicas (Figura 43), ruas importantes da cidade (Figura 44), a estrutura do porto (Figura 45) e marcos arquitetônicos de valor institucional (Figura 46), todos localizados entre os marcos do Teatro Amazonas e o Mercado Municipal. Em relação a essa escolha, Zouein (2016) destaca:

Enquanto o Brasil se esforçava por mostrar às outras nações que se livrará do molde colonial exibindo uma arquitetura moderna, empresas comerciais luxuosas, hotéis suntuosos, jornais liberais entre outras conquistas republicanas; o Amazonas e o Pará encontraram nos álbuns oficiais, fotografias e cartões-postais os suportes materiais eficazes para expor seus projetos civilizadores à nação brasileira. (ZOU EIN, 2016, p. 115)

Percebe-se, portanto, que a intenção progressista afasta o olhar que poderia ser direcionado à região da Ilha de São Vicente, priorizando outros recortes paisagísticos a fim de representarem a fachada de uma Manaus da *Belle Époque*. Contudo, esses não são os únicos elementos que alimentam a história do lugar. Como já mencionado anteriormente, abaixo do solo da Praça, está salvaguardado um sítio arqueológico com remanescentes de uma ocupação indígena, exibidos no próprio Museu do Paço da Liberdade.

No campo das imagens, pessoas indígenas do Rio Negro e do Alto Rio Branco chegaram a estampar postais que compunha o álbum “O valle do Rio Branco” (1906), produzido por George Huebner (1862-1935) e encomendado em 1904 por Antônio Constantino Nery (1859-1924), então governador do Amazonas. (ZOU EIN, 2016) Esse era o tipo de registro etnográfico, no entanto, que retratava povos indígenas como figuras exóticas que ficavam de fora do cenário de progresso em ascensão, mesmo que contribuíssem para esse mesmo progresso:

No Amazonas e Pará, a segunda metade do século XIX foi marcada pelo contato entre índios e exploradores. Eles se apoderaram de terras indígenas em busca do caucho do látex e criaram seringais. Casas destruídas, famílias

desfeitas. Homens, mulheres e crianças foram separados e caçados para servirem em várias áreas de cultivo da seringueira. A partir de meados da década de 1850, com a utilização de novas técnicas, a demanda por mão de obra cresceu. Nesse período, o produto de exportação da Amazônia com maior lucratividade foi a borracha. (ZOUÉIN, 2016, p. 102)

Ainda que houvesse a possibilidade de transitar no meio social da Manaus da *Belle Époque*, essa condição não denotava pertencimento, como reforça Zouéin (2016). Enquanto isso, as imagens divulgadas da região estampavam os monumentos e símbolos arquitetônicos ou paisagísticos que faziam menção às heranças culturais de origens europeias, ao passo que a presença indígena foi sobreposta e visualmente ocultada das fotografias. Existe, portanto, uma disputa no campo imaginário acerca do local.

Sobre isso, é necessário lembrar as escolhas que se formam por trás da construção de uma imagem. Se, para Berger (1999, p.10), “olhar é um ato de escolha”, o contrário também é verdadeiro e as ausências comunicam tanto quanto o que é mostrado. Ademais, tais ausências educam o olhar, que se acostuma a um cenário incompleto, uma vez que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos.” (BERGER, 1999, p.10)

Atualmente, a Ilha de São Vicente passa por um momento de revisão de memórias e referências culturais. Um exemplo disso é a criação da “Aldeia da Memória Indígena de Manaus” no território da Praça Dom Pedro II, em 19 de abril de 2021. Na placa que marca o memorial, é possível ler em nheengatu, português e inglês:

Aqui estão enterrados nossos antepassados: os fundadores de nossa cidade. Lembrá-los é uma forma de reverenciar a memória e reparar o longo silêncio que pairou sobre esta história. Que reconheçamos, respeitemos e acolhamos esse passado que é nosso também e a ele pertencemos. (MANAUS, 2021)

Na prancha-montagem (Figura 35) é possível ver uma fotografia da placa (autora, 2021) ao lado de um registro do prédio do Paço (Prefeitura de Manaus, 2016) iluminado na ocasião de um festival cultural que acontece anualmente nos arredores do local e vem trazendo nova vida ao núcleo originário da cidade. Na porção superior da prancha (Figura 35), a ilustração proveniente do livro “*Voyage a travers l’Amérique*

du Sud, de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique” (MARCOY, 1869) retrata sepulturas indígenas, provavelmente no território que viria a ser a Praça Dom Pedro II, segundo o historiador Mário Ypiranga Monteiro (2006), o que nos recorda as camadas históricas pertencentes ao lugar, antes mesmo de ser “Ilha de São Vicente”, e os consequentes esquecimentos que sofreu no processo.

Logo, enquanto algumas imagens de marcos históricos e paisagísticos dentro do perímetro tombado do Centro Histórico de Manaus parecem ter sido mantidas com o passar do tempo, ainda que representem o sonho de uma época que não foi exatamente vivido por todos os seus habitantes, outras imagens estão sendo questionadas e enfrentam disputas no campo dos sentidos. Este seria o caso representado pelo núcleo originário de São Vicente, enquanto o primeiro retrata a relação com o Teatro Amazonas e o local onde está inserido.

À vista disso, podemos mais uma vez retomar a contribuição de Riegl (2014) e entender que, de fato, os modos de olhar direcionados à paisagem do Centro Histórico de Manaus, resultado de inúmeras transformações e relações socioespaciais, depende de um processo axiológico. Ou seja, os bens culturais passam por uma contínua atribuição de valores, que se reformula à medida em que a própria sociedade amazonense se renova. E nesse contexto de contínua renovação de sentidos, as imagens são, simultaneamente, combustível da instituição de novos olhares e produto de um imaginário vigente.

Figura 33 - Prancha-montagem com imagens do Teatro Amazonas e entorno.



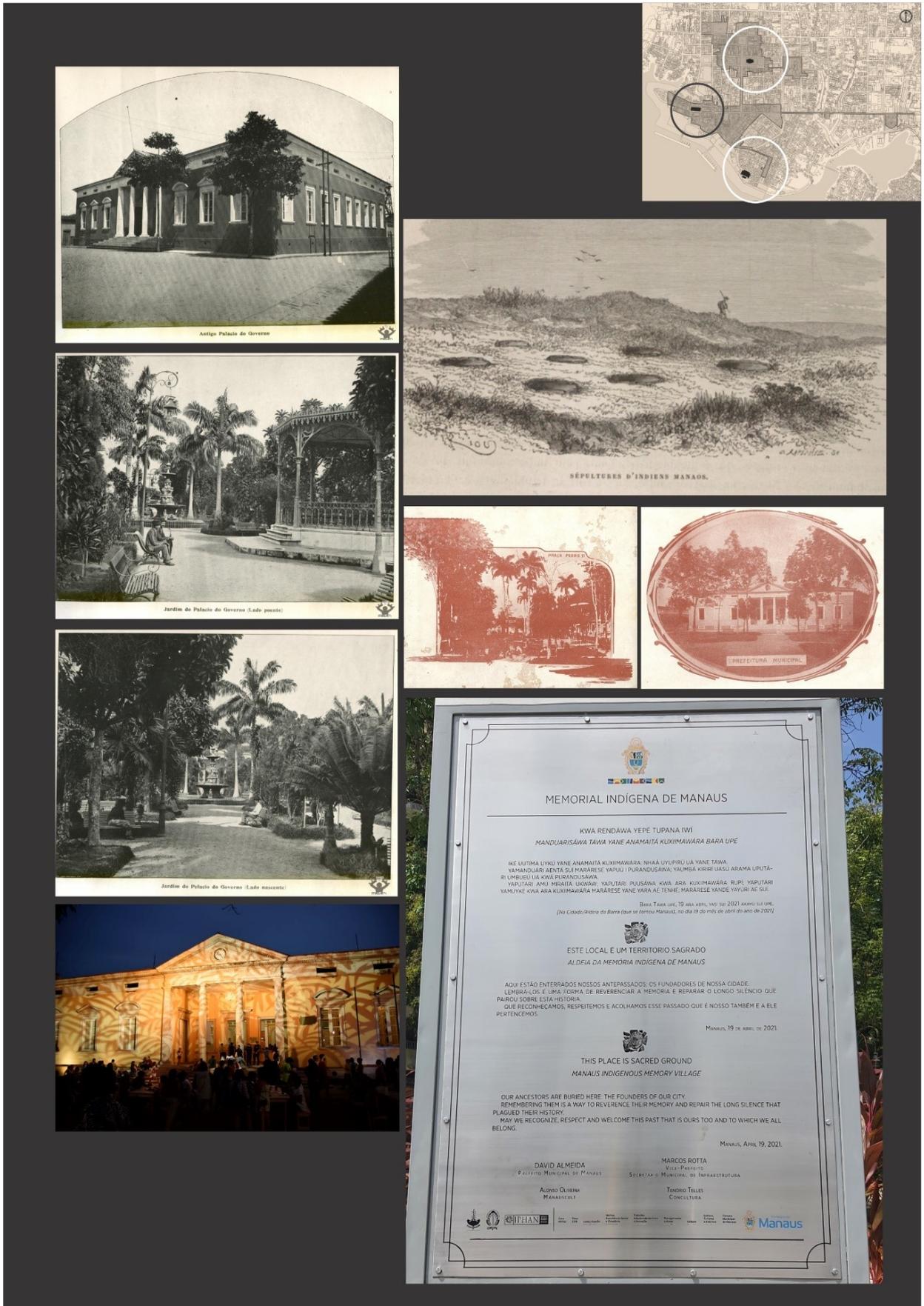
Fonte: prancha-montagem da autora (2022).

Figura 34 - Prancha-montagem com imagens do Mercado Adolpho Lisboa e entorno.



Fonte: prancha-montagem da autora (2022).

Figura 35 - Prancha-montagem com imagens do Paço Municipal e entorno.



Fonte: prancha-montagem da autora (2022).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.”

John Berger

De todas as ideias constatadas ao decorrer da pesquisa, talvez a citação acima, de John Berger (1926-2017), seja a melhor forma de sumarizar o vínculo entre imagens e a noção de imaginários urbanos. O que se buscou para o estudo acerca do patrimônio edificado proveniente da *Belle Époque* em Manaus, no estado do Amazonas, não foi uma investigação sobre o bem cultural em si, ou sobre sujeitos que atribuem valor ao bem, mas sim a relação que se estabelece entre sujeito e objeto. Nessa lógica, as imagens funcionam como limiares por onde é possível delinear essa ligação, que constitui universos de sentidos.

À vista disso, partiu-se do entendimento de que as representações visuais carregam mais do que a função de inscrição de um elemento no tempo. Elas expressam, acima de tudo, um olhar, um recorte subjetivo desse elemento, em determinado espaço no tempo e, portanto, manifestam os valores de quem as produziu e a finalidade para a qual são destinadas. Outro ponto importante que norteou o desenvolvimento do trabalho foi o julgamento de sistemas imaginários como processos reais, ou seja, que repercutem no que entendemos por realidade. Consequentemente, são relevantes para a compreensão de dinâmicas sociais, sem que haja necessariamente uma busca pela noção de veracidade.

Para o contexto socioespacial de Manaus, e sua direta relação com a *Belle Époque Amazônica* – especialmente na primeira década do século XX – isso significa assumir uma hipótese de que a imagem de “Paris dos trópicos”, conferida à cidade, é fator considerável para consolidação da paisagem do Centro Histórico enquanto sítio tombado e reconhecido por sua dimensão cultural, mesmo que se admita ter ocorrido uma “Ilusão do fausto” conjuntamente. O que está em questão, nesse aspecto, são as

possíveis disputas no campo imaginário, que continuamente renovam a relação com o patrimônio em um processo axiológico.

Assim, em um primeiro momento do percurso, de abordagem exploratória, foi composta a base teórica necessária à compreensão e interpretação das imagens coletadas. Para tanto, recorreu-se ao levantamento de referências bibliográficas dos campos do Patrimônio Cultural, Histórias da Arte e Histórias Culturais, além de narrativas da historiografia amazonense, que permitiram compreender o processo de formação do Centro da cidade e as implicações na *Belle Époque Amazônica*.

Na sequência, foram apresentadas as principais fontes iconográficas e o que elas exibiam do cenário no início do século passado, de maneira a descrever e contextualizar fotografias que estampavam álbuns e cartões-postais, que por sua vez refletiam recortes da paisagem da *Belle Époque* em Manaus. Nessa etapa, foi apresentada um pouco da produção de dois notórios fotógrafos do período: Felipe Augusto Fidanza (1847-1903) e George Huebner (1862-1935); obtida, principalmente, mediante consulta aos acervos do Arquivo Público de Manaus e Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM).

Posteriormente, essas e outras imagens foram unidas em pranchas-montagem – à exemplo do *Atlas* imagético de Aby Warburg – para uma análise qualitativa de síntese iconológica, a fim de traçar os modos de olhar direcionados ao conteúdo das fotografias por meio de correspondências visuais. Com isso, foi possível estabelecer um caminho imaginário por entre os principais marcos históricos e paisagísticos localizados dentro da poligonal de tombamento do Centro da cidade, que permitiu apreender as influências dessas visões para a construção do imaginário conferido ao objeto de estudo.

A respeito disso, uma das questões verificadas com a pesquisa foi a constante presença de um discurso de modernidade por trás das imagens propagadas, especialmente em cartões-postais, discurso esse que motivou as transformações urbanas e arquitetônicas na Manaus do fim do século XIX e início do século XX. Embora seja evidente, como nos mostrou Dias (1999), que tal narrativa do fausto da borracha não corresponda à totalidade da realidade vivida na época, visto que o

período oculta muitas mazelas sociais, essa observação não anula a imagem marcada no tempo acerca do lugar.

Portanto, pode-se dizer que o imaginário formado sobre o Centro Histórico de Manaus está fortemente associado às imagens de progresso provenientes da *Belle Époque Amazônica*; e muito dessa noção também vem de um olhar externo, que por sua vez influencia em uma autopercepção. Entretanto, mesmo que reconhecida a influência exercida por tais visões, ela ainda pode ser questionada. É dessa forma que se estabelecem os campos de disputas, em uma contínua reformulação dos modos de ver e se relacionar com a paisagem e tudo que ela abarca, enquanto patrimônio cultural.

Isto posto, vale levar em consideração que a conquista do que é considerado “selvagem” pelo que é “civilizado” é um padrão ideológico ainda vivo e presente em território amazônico; responsável, muitas vezes, pelo desmantelamento de dinâmicas sustentáveis e dano a vivências de povos tidos como “tradicionais”. O que mudou, então, do final do século XIX para o início do século XXI?

Outra pergunta que poderia ser feita, tendo em mente as paisagens retratadas nos álbuns fotográficos, especialmente a partir de 1910 – quando a cidade enfrenta um severo declínio econômico – é se o fato do patrimônio edificado na *Belle Époque* em Manaus ter resistido ao tempo não teria relação direta com esse declínio. Isto é, enquanto muitas capitais brasileiras prosseguiram com os avanços na primeira metade do século XX, associados à produção arquitetônica Modernista, Manaus pôde conservar seu acervo eclético e só voltaria a acompanhar as mudanças, em grande escala, com a implantação da Zona Franca, ao final da década de 60.

Além disso, é possível notar nas fotografias de Fidanza (ca.1902) e G. Huebner & Amaral (ca.1905, ca.1913) como as paisagens representadas nem sempre exibiam apenas os auspícios do progresso, mas também indicavam os contrastes com uma Manaus cabocla, ainda em processo de urbanização e que guardava forte relação com suas águas e com costumes ancestrais, o que se mostrava um tanto na contramão das intenções propagandistas locais e, muito provavelmente, partiu de um olhar artístico e atento dos próprios fotógrafos.

De todo modo, ainda que existam múltiplas influências na formação do Centro Histórico de Manaus, provenientes, inclusive, do próprio ecletismo e suas diversas inspirações internacionalistas, as raízes da “invenção da Amazônia” ainda carregam muitas dicotomias e demandam que os imaginários sejam povoados com imagens pluralizadas. Ou, como declara Loureiro (2012, p.68) “É necessário que a fala amazônica seja reconhecida como um processo de conhecimento. Na pluralidade de suas manifestações – não apenas em nossa arte folclórica, objeto de admiração curiosa, passatempo exótico, devaneio turístico.”

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5 ed. São Paulo: Martins Fonseca, 2005.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação Social**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, volume 5.

BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BARROS, Frankimar de Souza; ALBUQUERQUE, Carlossandro Carvalho. A eficácia dos programas “Manaus Belle Époque” e “Monumenta” para a preservação do patrimônio histórico edificado na cidade de Manaus. **Revista Aboré**, Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, n. 04, dez. 2010.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BLACH, Matheus Cássio. *et al.* Pensar o Centro Histórico de Manaus frente ao processo de normatização: relatos, memórias, vidas e vindas. **Temporalidades**: Revista de História, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, jan./abr. 2020.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. Fundação Biblioteca Nacional. **Felippe Augusto Fidanza** [online]. 2023a. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=Felippe-augusto-fidanza>. Acesso em: 06 jan. 2023.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. Fundação Biblioteca Nacional. **George Huebner** [online]. 2023b. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=george-huebner>. Acesso em: 06 jan. 2023.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **O Atlas como método para o design**: o uso do atlas e dos conceitos de montagem como ferramenta metodológica para a pesquisa visual. **LOGO**: E-Revista UFSC, Santa Catarina, v. 4, n. 1, 2015.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CUNHA, Euclides da. **Um Paraíso Perdido**: reunião de Ensaio Amazônicos. Organização de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 anos).

DALTOZO, José Carlos. **Cartão-Postal, Arte e Magia**. Presidente Prudente: Gráfica Cipola, 2006.

DERENJI, Jussara. A Tangível Herança de um Período Efêmero. Arquitetura da Borracha na Região Amazônica. *In*: HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Amazônia**: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012, p. 98-99. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A ilusão do Fausto**: Manaus 1890-1920. Manaus: Valer, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012 - abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 jul. 2021.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Presses Universitaires de France, 1964.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FIDANZA, Felipe Augusto. **Álbum do Amazonas: 1901-1902**. Manaus: s.e., ca.1902.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

G. HUEBNER & AMARAL. Photographia Allemã. **A borracha no Amazonas: 1904-1905**. Manaus: s.e., ca.1905.

G. HUEBNER & AMARAL. Photographia Allemã. **Vistas de Manaós: Amazonas - Brazil**. Manaus: s.e., ca.1913.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GINZBURG, Carlo. 1939. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. O Historiador, o macaco e a centaura: a 'história cultural' no novo milênio. **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, v.17, n. 49, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Amazônia Legal**. 2021. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15819-amazonia-legal.html>. Acesso em: 18 abril 2023.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário nacional de referências culturais**: Manual de aplicação. Brasília, DF: IPHAN, 2000.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Tombamento do Centro Histórico de Manaus**: Dossiê. Manaus: IPHAN, 2012.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Olhares sobre Manaus**: Atributos e qualidades que conferem valor ao Centro Histórico. Manaus: IPHAN, 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LIMA, Elide. **Políticas Públicas de requalificação de áreas centrais de cidades**: o processo de requalificação do Centro Histórico de Manaus. 2016. Dissertação (Mestrado em Contabilidade e Controladoria) – Faculdade de Estudos Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura na Amazônia e colonialismo interno. *In*: HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Amazônia**: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012, p. 67-80.

MANAÓS. Decreto nº 5, de 10 de janeiro de 1890. Código de Posturas: Aformoseamento da cidade. **Lex**: acervo do Arquivo Público de Manaus.

MANAUS. **Album Municipal de Manáos**. Manaus: s.e.,1929.

MARCOY, Paul. **Voyage a travers l'Amérique du Sud**, de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique. Paris: Librairie de L' Hachette et cie, 1869.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? **Perspective**, n.2. 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5543>.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP**: Brasil dos viajantes, São Paulo, n. 30, 1996a.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os “usos culturais” da cultura: Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YASIGI, Eduardo (org.). **Turismo, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996b.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cidade com bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: atualizando o debate**. São Paulo, IPHAN, 2006, p. 33-76.

MESQUITA, Otoni. **La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)**. 2. ed. rev. Manaus: Valer, 2020.

MESQUITA, Otoni. **Manaus: História e Arquitetura (1852-1910)**. 3. ed. rev. Manaus: Valer, 2006.

MESQUITA, Otoni. Roteiro para uma prospecção das origens da cidade de Manaus. In: PEDROSA, Tatiana, *et. al.* (Org.) **Amazônia: História, Conflitos e Memória**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Arquitetura: Tratado sobre a evolução do prédio amazonense**. Manaus: 2006.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e origem. Tradução: Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANT'ANNA, Márcia. **A cidade-atração**: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990. Salvador: EDUFBA-PPG-AU FAUFBA, 2017.

SCHAPOCHINIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau *et al.* **História da vida privada no Brasil**: República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura de ferro no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1986.

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. E-Library: Taylor & Francis, 2006.

TOFANI, Frederico de Paula. **Erejakasó Piáng?** As Culturas Sambaqueira, Aratu, Tupiguarani e Portuguesa e a Produção do Espaço do Extremo Sul da Bahia, Brasil. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Belo Horizonte, 2008.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémósyne**. Paris: L'Écarquillé, 2012.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZOUEIN, Maurício. **A ideia de civilização nas fotografias, cartões-postais e álbuns oficiais dos governos do Amazonas e Pará entre 1865 e 1908**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2016.

FONTES ICONOGRÁFICAS

CARTÕES-POSTAIS. Manaus: 1990-2000. **Acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM)**, 2022.

CARTÕES-POSTAIS. Manaus: 1990-2000. **Acervo do Arquivo Público de Manaus**, 2021.

FIDANZA, Felipe Augusto. **Álbum do Amazonas**: 1901-1902. Manaus: s.e., ca.1902.

G. HUEBNER & AMARAL. Photographia Allemã. **A borracha no Amazonas**: 1904-1905. Manaus: s.e., ca.1905.

G. HUEBNER & AMARAL. Photographia Allemã. **Vistas de Manaós**: Amazonas - Brazil. Manaus: s.e., ca.1913.

MANÁOS: Série de cartões-postais. Manaus: G. Huebner & Amaral, 1909. **Acervo digital da Biblioteca Nacional**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MANAUS. **Album Municipal de Manaós**. Manaus: s.e.,1929.

ANEXO

As imagens seguintes consistem em uma coletânea agrupada de acordo com temáticas semelhantes que, mesmo não sendo incluídas em totalidade no corpo do texto, contribuíram de forma significativa para a construção do panorama da *Belle Époque Amazônica* e seu patrimônio edificado em Manaus. Na sequência, os registros representam: pontes (Figura 36), ruas (Figura 37), relações com a margem do Rio Negro (Figura 38), estabelecimentos comerciais (Figura 39), arquiteturas de grande porte (Figura 40), monumentos e praças (Figura 41), edificações institucionais (Figura 42), pontes em fotografias colorizadas (Figura 43), ruas da cidade em fotografias colorizadas (Figura 44), Porto de Manaus (Figura 45), marcos arquitetônicos de valor institucional em fotografias colorizadas (Figura 46), imagens recentes da região do Porto de Manaus e Mercado Público (Figura 47), imagens recentes do Teatro Amazonas (Figura 48) e, por fim, imagens recentes da margem do Rio Negro e sua relação com a Igreja da Matriz (Figura 49).

Figura 36 - Fotografias retratando pontes da cidade de Manaus, publicadas no *Álbum do Amazonas*.



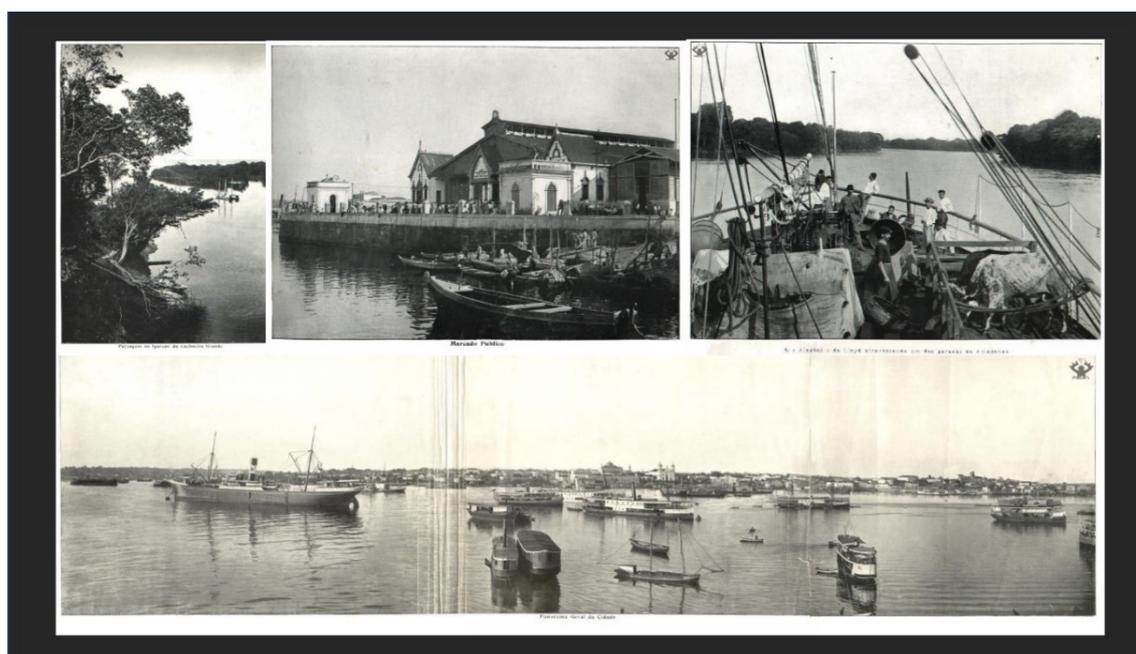
Fonte: FIDANZA (ca.1902).

Figura 37 - Fotografias de ruas de Manaus, publicadas no *Álbum do Amazonas*.

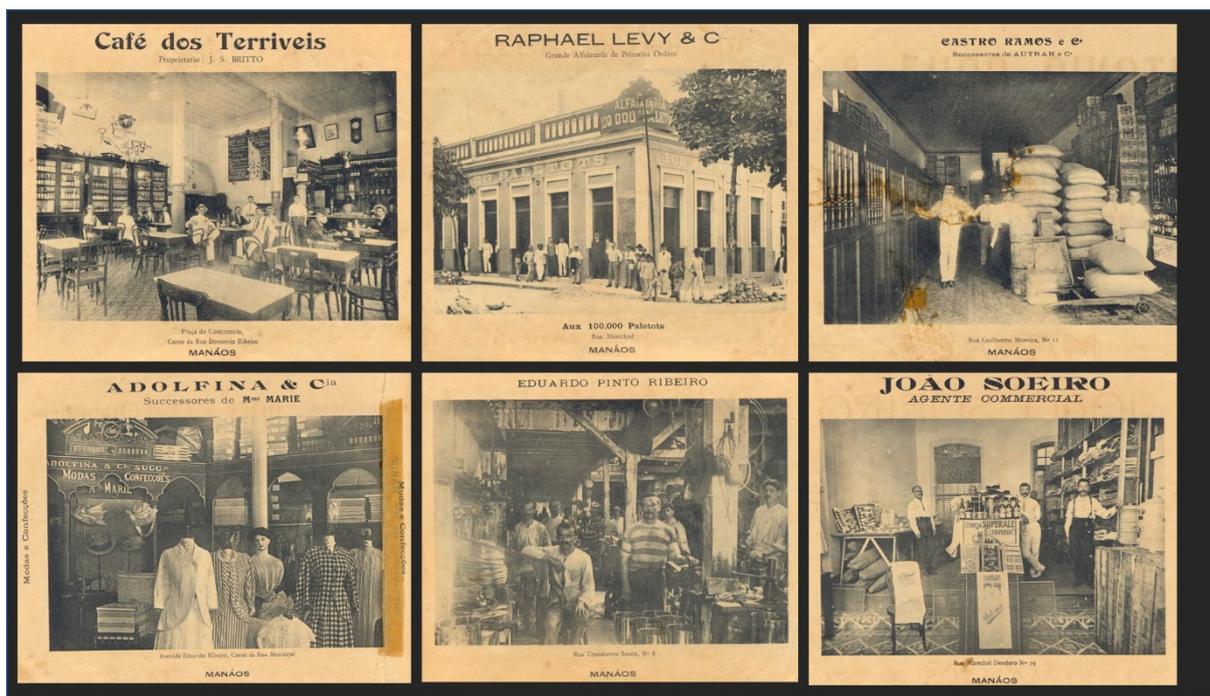


Fonte: FIDANZA (ca.1902).

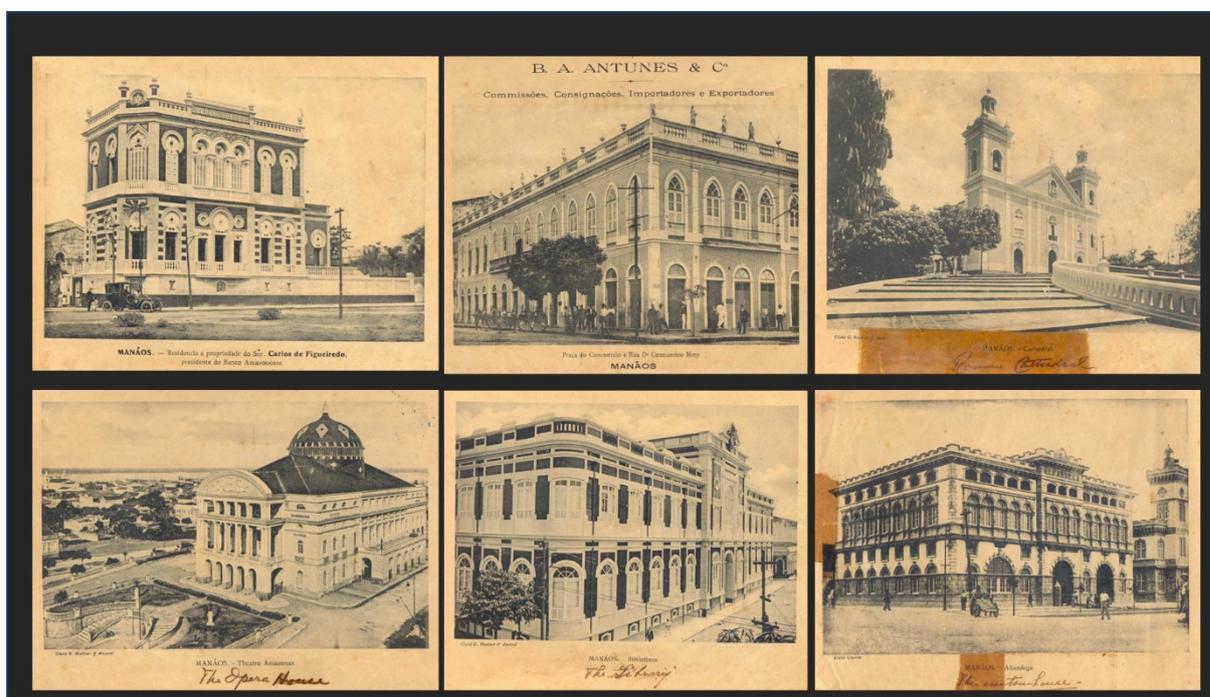
Figura 38 - Fotografias do Porto de Manaus, publicadas no *Álbum do Amazonas*.



Fonte: FIDANZA (ca.1902).

Figura 39 - Fotografias do Centro Histórico de Manaus, publicadas no álbum *Vistas de Manaus*.

Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Figura 40 - Fotografias do Centro Histórico de Manaus, publicadas no álbum *Vistas de Manaus*.

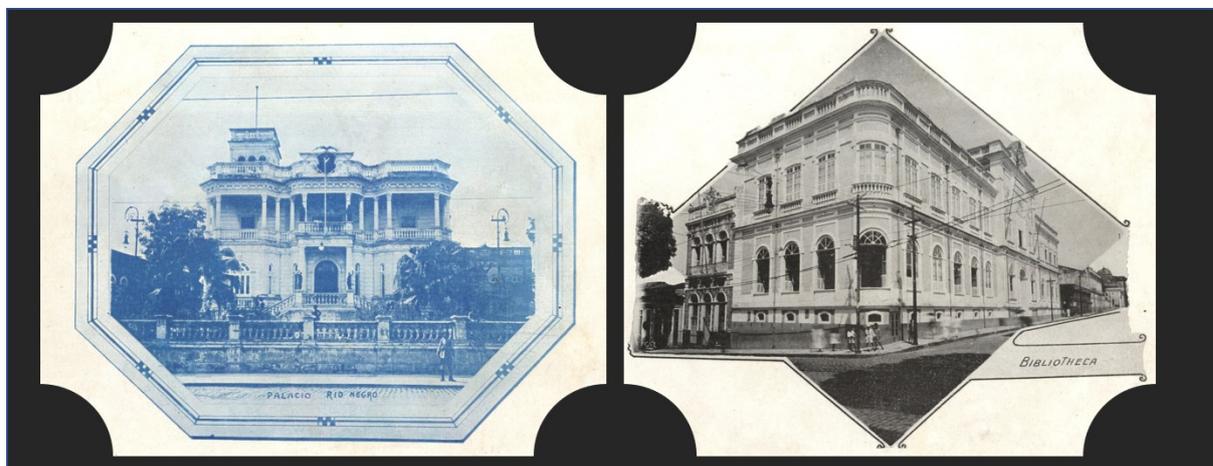
Fonte: G. HUEBNER & AMARAL (ca.1913).

Figura 41 - Fotografias de monumentos e praças em Manaus, publicadas no *Album Municipal de Manáos*.



Fonte: MANAUS (1929).

Figura 42 - Fotografias do Palácio Rio Negro e Biblioteca, publicadas no *Album Municipal de Manáos*.



Fonte: MANAUS (1929).

Figura 43 - Cartões-postais retratando pontes da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê *Photographia Allemã*, em 1909.



Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Figura 44 - Cartões-postais retratando ruas da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê *Photographia Allemã*, em 1909.



Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Figura 45 - Cartões-postais retratando o Porto de Manaus, produzidos pelo ateliê *Photographia Alemã*, em 1909.



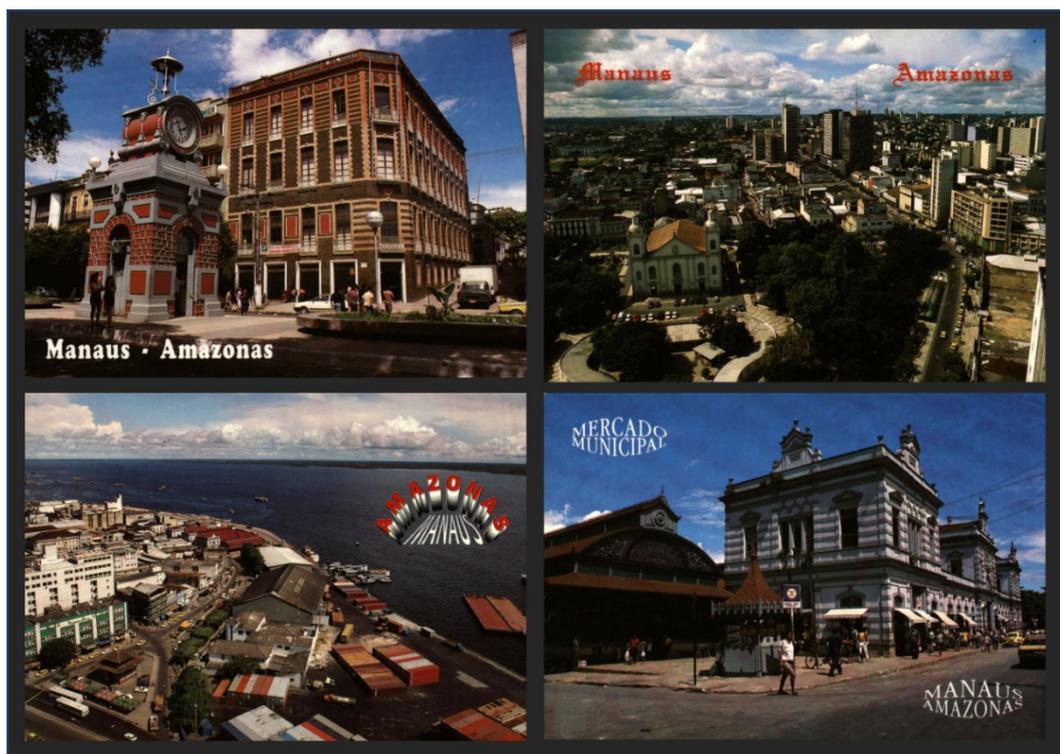
Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Figura 46 - Cartões-postais retratando marcos arquitetônicos da cidade de Manaus, produzidos pelo ateliê *Photographia Alemã*, em 1909.



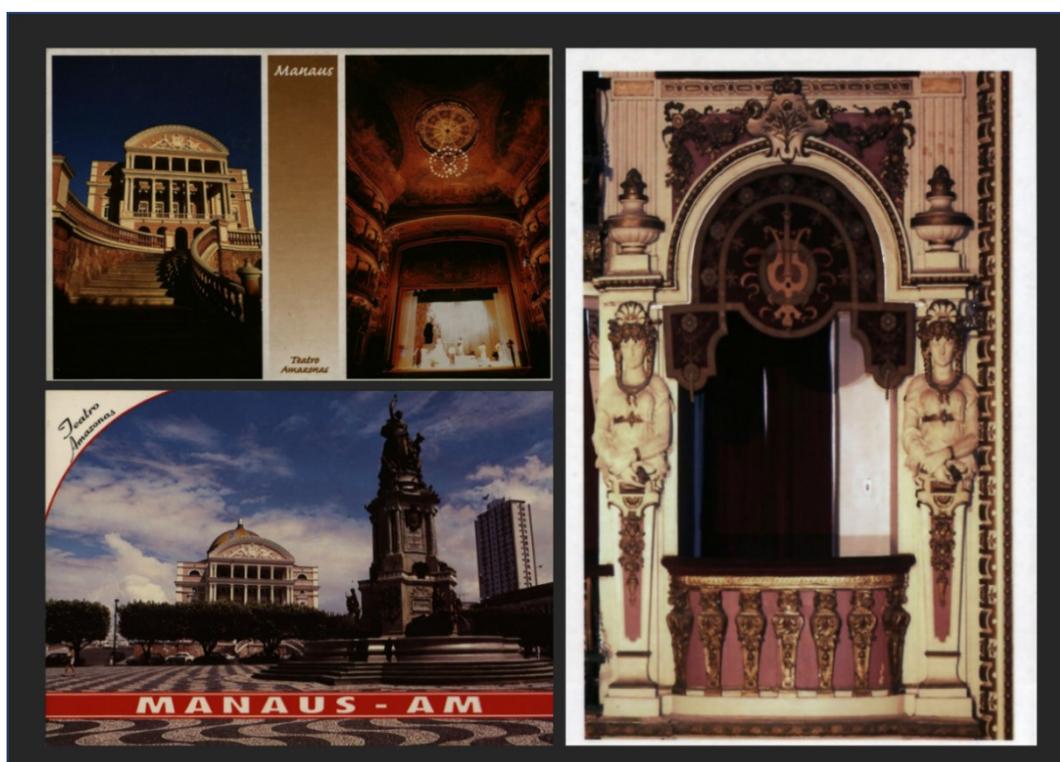
Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

Figura 47 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.



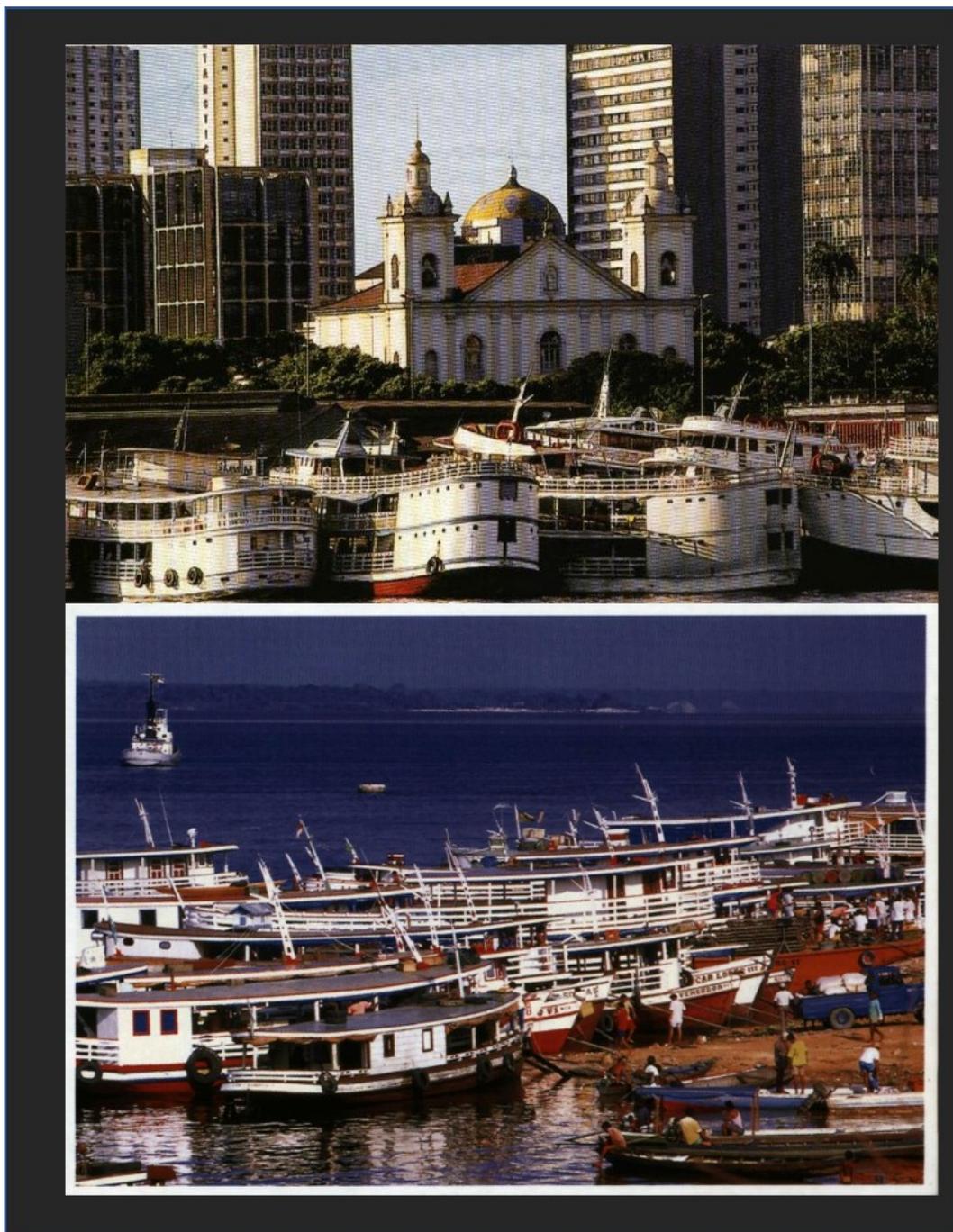
Fonte: acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.

Figura 48 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.



Fonte: acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.

Figura 49 - Cartões-postais retratando o Centro Histórico de Manaus, produzidos entre 1990 e 2000.



Fonte: acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), 2022.