



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANDERSON JOSÉ DA COSTA COELHO

BELÉM DA SAUDADE:
A CONSTRUÇÃO DAS URBES FICCIONAIS FOTOGRÁFICAS
NOS CARTÕES-POSTAIS DA BELÉM DA *BELLE ÉPOQUE*

Londrina
2013

ANDERSON JOSÉ DA COSTA COELHO

BELÉM DA SAUDADE:
A CONSTRUÇÃO DAS URBES FICCIONAIS FOTOGRÁFICAS
NOS CARTÕES-POSTAIS DA BELÉM DA *BELLE ÉPOQUE*

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni.

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Bibliotecária Responsável: Marlova Santurio David - CRB 9/1107

C672c Coelho, Anderson José da Costa.
A construção das urbes ficcionais fotográficas nos cartões-
postais da Belém da *Belle Époque* / Anderson José da Costa
Coelho. – Londrina, 2013.
183 f. : il.

Orientador: Paulo César Boni.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-
Graduação em Comunicação, 2013.
Inclui bibliografia.

1. Cartões postais – Belém (PA) – Teses. 2. Belém (PA) – História –
Teses. 3. Iconografia – Teses. 4. *Belle époque* (Fotografia) – Belém (PA) –
Teses. I. Boni, Paulo César. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro
de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em
Comunicação. III. Título.

CDU 77.03

ANDERSON JOSÉ DA COSTA COELHO

**BELÉM DA SAUDADE: A CONSTRUÇÃO DAS URBES FICCIONAIS
FOTOGRAFICAS NOS CARTÕES-POSTAIS DA BELÉM DA *BELLE*
ÉPOQUE**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Fábio Gomes Goveia
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 12 de julho de 2013

Dedico este trabalho a Lourdes
Coelho, incansável mulher e mãe.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação *Strictu sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Ao meu orientador Professor Dr. Paulo César Boni pela orientação e sobretudo, carinho com que me recebeu em Londrina.

À cidade de Londrina, que sempre esteve de braços abertos para receber todos dos mais diferentes lugares. Aqui fui recebido, adotado e respeitado, como fotógrafo e pesquisador e acima de tudo como pessoa.

Aos amigos do curso de pós-graduação em Fotografia - turma de 2011. Foram pessoas especiais que ajudaram a me integrar à cidade e entender a mentalidade do sul, em especial: Day Castro, Flávia Quintanilha, Katherine Nóbrega, Lis Sayuri, Rei Santos e Thiago Coutinho.

Não posso deixar de esquecer dos companheiros de república, Halisson Júnior, Fabrizio Budoia, Lucas Martins e Thiago Gugani, pela força e incentivo durante o cotidiano da escrita, sugestões de leituras, alegria dos churrascos e as confraternizações aleatórias durante a semana.

Gostaria de agradecer também Cláudia Freitas, amiga que me recebeu com carinho nos primeiros dias em Londrina, durante o impiedoso inverno de 2011. Além de me ajudar, com obras referenciais e palavras de apoio.

Aos companheiros de imprensa Lúcio Flávio Moura, Leonardo Abelha e Vitor Ogawa, além de colegas jornalistas, amigos. Não posso deixar de citar o Departamento de Fotografia da Folha de Londrina: Sergio Ranalli, editor e um guia na fotografia; Gina Mardones, amiga e parceira na literatura e vinhos e Olga Leiria, minha irmã perdida de Pato Branco, foi o acaso que cruzou nossos dias.

À Laíse Barros, por seu incondicionável apoio e carinho em todos os momentos da escrita desta dissertação.

Finalmente a cidade de Belém, uma metrópole multifacetada, incognita e luminosa. É a urbe maturada, no seu seio de látex, nas memórias e melancolias perenes, surgiu incólume do rio, e segue no devir das águas do tempo.

“Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras [...].”

Ítalo Calvino

“Uma cidade como Belém tem um destino manifesto: uma cidade do futuro que ainda há de enriquecer o mundo com o seu comércio. Quem sabe se algum dia não virá ela a ser a verdadeira metrópole do Brasil? [...] A cidade do Pará tem o seu título de nobreza: pela sua situação é a rainha do Amazonas.”

Herbert Smith *in*: Guia do Estado do Pará - Theodoro Braga (1916)

COELHO, Anderson José da Costa. **Belém da Saudade**: A construção das cidades ficcionais fotográficas nos cartões-postais na Belém da *Belle Époque*. 2013. 182 f. Dissertação (mestrado em comunicação) – Universidade de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

Resumo: O objetivo da pesquisa é identificar e analisar a existência de “ficções fotográficas” nos cartões postais de ruas e cotidianos de Belém compilados no livro-álbum *Belém da Saudade*, obra com farta documentação postal de Belém *da Belle Époque* do início do século XX. Nesse período, modificações ocorreram no espaço social e urbano por conta do célere crescimento ocasionado pela economia da extração e comercialização da borracha. Podemos pressupor que os “retratistas da urbe” criaram ficções urbanas fotográficas, para divulgarem a beleza da metrópole, imagens que mostrariam que a modernidade havia chegado à desconhecida e exótica selva amazônica em meados do século XX.

Palavras-chave: *Belém da Saudade*. *Belle Époque*. Cartões-postais de Belém. História de Belém (Pará).

COELHO, Anderson José da Costa. **Belém da Saudade**: The construction of cities in fictional photographic postcards in Belém of *Belle Époque*. 2013. 182 p. Dissertação (mestrado em comunicação) – Universidade de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

Abstract: The aim of this research is to identify and analyze the existence of “photographic fictions” in postcards of streets and everyday life of Belém, compiled in the book-album “Belém da Saudade”, a work with extensive postal documentation of Belém during the *Belle Époque* period in the mid-twentieth century. During this period, changes occurred in the social and urban space of Belém, due to the rapid growth of the economy caused by the extraction and commercialization of rubber. We suppose that “portraitists of metropolis” created photographic urban fictions, to publicize the beauty of the metropolis, images that would show that modernity had arrived to the unknown and exotic Amazon jungle in the middle of the twentieth century.

Keywords: *Belém da Saudade*. *Belle Époque*. Postcard of Belém. History of Belém.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Primeiro cartão-postal da história.....	29
Figura 2:	Vista da Rua Frutuoso Guimarães próximo à Igreja das Mercês	44
Figura 3:	Vista de uma rua não identificada em Belém	44
Figura 4:	Arco construído especialmente para recepcionar o imperador Pedro II.....	45
Figura 5:	Cartão-postal sobre costumes paraenses no livro <i>Belém da Saudade</i>	55
Figura 6:	Mapa da cidade de Belém e seu traçado planejado	74
Figura 7:	Visão geral do <i>chalet</i> de veraneio da família Tavares Cardoso	87
Figura 8:	Detalhe do antigo necrotério público	104
Figura 9:	Usina de Cremação de detritos e animais mortos.....	105
Figura 10:	Bonde entre a Avenida 16 de Novembro e Avenida Generalíssimo Deodoro	107
Figura 11:	Monumento em mármore e bronze, comemorativo ao Congresso dos Intendentes Municipais do Estado.....	108
Figura 12:	Estrada Dois de Dezembro	109
Figura 13:	Vista da Fachada do Mercado de Ferro tomada da esquina da Boulevard da República com a doca do Ver-o-Peso	111
Figura 14:	Postais do livro-álbum <i>Belém da Saudade</i> no processo de seleção e edição na temática <i>Arquitetura</i>	124
Figura 15:	Uma visão obtida da Travessa do Seminário em direção a doca do Ver-o- Peso.....	126
Figura 16:	Mosaico com postais de <i>Belém da Saudade</i> com a temática <i>Urbanismo</i>	131
Figura 17:	Fachada da loja Paris N'América no centro comercial de Belém	139
Figura 18:	Trecho da Rua Santo Antônio	141
Figura 19:	Mosaico com postais de <i>Belém da Saudade</i> com a temática <i>Arquitetura</i>	143
Figura 20:	Vista do Pavilhão Chinês.....	155
Figura 21:	Mosaico com postais de <i>Belém da Saudade</i> com a temática <i>Natureza</i>	158
Figura 22:	Referências ao estilo eclético nas construções no Bosque Rodrigues Alves	161
Figura 23:	Monumento dedicado ao dr. José da Gama Malcher.....	164
Figura 24:	Mosaico com postais de <i>Belém da Saudade</i> com a temática <i>Estatuário</i>	166
Figura 25:	Monumento à República em Praça no centro em Belém.....	169
Figura 26:	Fotografia tomada do antigo prédio de <i>A Província do Pará</i>	172
Figura 27:	Mosaico com postais de <i>Belém da Saudade</i> com a temática <i>Costumes</i>	175

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Lista das principais editoras paraenses de postais durante a época auge do cartão-postal	51
Tabela 2: Subdivisão dos capítulos do livro e a quantidade de postais de cada um.....	118
Tabela 3: Temáticas e suas quantidades de postais no livro <i>Belém da Saudade</i>	122

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Postais analisados e as predominâncias temáticas em *Belém da Saudade* 118

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CARTÃO-POSTAL – TEMPO E ESPAÇO FOTOGRAFÁVEL	26
2.1	TRAJETO HISTÓRICO-EVOLUTIVO DO CARTÃO-POSTAL	27
2.2	ORIGENS DO POSTAL MODERNO	28
2.1.1	FORMATOS, ESTILOS E TEMAS.....	35
2.3	POSTAL NO BRASIL E NO PARÁ	41
3	FOTOGRAFIA E CIDADE: ONTOLOGIAS DO REAL	60
3.1	IMAGEM E CRIAÇÃO DE REALIDADES	69
3.2	CIDADE E MODERNIDADE.....	70
3.3	A CIDADE E SUA LÓGICA ESPACIAL	75
3.4	A CIDADE E SUA IMAGEM NO MODERNO.....	80
3.5	A CIDADE FICCIONALIZADA NO POSTAL	84
4	BELÉM: EVOLUÇÃO E EXPRESSÃO DE MODERNIDADE	91
4.1	BELÉM ANTES DE 1850	93
4.2	O MOTIVO DA METROPÓLE IMAGINADA: A BORRACHA.....	97
4.3	BELÉM DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	100
4.3.1	POLÍTICAS URBANAS: A ORDENAÇÃO DO ESPAÇO PARA A CIDADE IMAGINADA	103
4.4	A IMAGEM DA CIDADE NA FOTOGRAFIA DE POSTAL DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	111
5	POSTAIS DA BELÉM DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>: UMA ANÁLISE IMAGÉTICA	115
5.1	METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	117
5.2	GRUPO 1: <i>URBANISMO</i>	125
5.2.1	Análise Panorâmica da Temática <i>Urbanismo</i>	132
5.3	GRUPO 2: <i>ARQUITETURA</i>	138
5.3.1	Análise Panorâmica da Temática <i>Arquitetura</i>	144
5.4	GRUPO 3: <i>NATUREZA</i>	154

5.4.1	Análise Panorâmica da Temática <i>Natureza</i>	159
5.5	GRUPO 4: <i>ESTATUÁRIO</i>	163
5.5.1	Análise Panorâmica da Temática <i>Estatuário</i>	167
5.6	GRUPO 5: <i>COSTUMES</i>	171
5.6.1	Análise Panorâmica da Temática <i>Costumes</i>	176
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
	REFERÊNCIAS	181

1 INTRODUÇÃO

Um retângulo de papel, com uma imagem impressa e espaço para correspondência. Dessa forma, o cartão-postal foi um dos maiores meios de comunicação a ganhar destaque no mundo, a partir do final do século XIX e meados do século XX.

Formalmente, o postal moderno surgiu no dia 1º de outubro de 1869, no Império Austro-Húngaro, através da proposta de Emmanuel Hermann (1839-1920), publicada em um artigo do jornal *Neue Frei Press*¹. Como uma nova alternativa de correspondência simples, sintética e prática, o cartão-postal seria na virada para o século XX o início do processo de globalização por meio da imagem. (VASQUEZ, 2002).

Inicialmente, o postal era apenas um cartão pardo com o brasão governamental e espaço para mensagem. Em sua ontologia, foi um tipo de correspondência ideal, pois ficava à vista da censura imposta pelo período bélico, além de possuir um baixo custo, que incentivou sua rápida disseminação pela Europa, atingindo abruptamente o resto do mundo. De acordo com Vasquez (2002. p.25) “somente nos três meses iniciais foram vendidos 2.926.102 cartões-postais no Império Austro-Húngaro, com este número ultrapassando a casa dos 10 milhões de unidades antes de findo o primeiro ano de existência da novidade”, o que representou um grande aumento no consumo e na popularidade do cartão-postal.

Os postais que conhecemos atualmente, os quais utilizam ilustrações ou fotografias, foram lançados formalmente em 1891 e aprimorados na década de 90, quando começaram a ganhar padronização na imagem: de um lado, havia espaço para o endereço de remetente e destinatário, e o verso, era destinado à mensagem. (MIRANDA, 1985).

Nesse momento, o postal foi além do suporte de escrita, utilizou a fotografia para tornar-se atrativo, além da facilidade e agilidade de envio e recebimento em um momento em que o telefone era ainda uma novidade distante e os telegramas eram muito caros. (VASQUEZ, 2002). Os usuários começaram a cultivar uma relação afetiva com os postais, pois trocavam mensagens com desejo de bons votos, promessas de amor e amizade, bem como dividiam as alegrias com parentes que estavam longe. Todos esses ingredientes, somados ao período de grandes mudanças e inovações que marcou o

¹ Periódico de grande circulação em Viena, uma das cidades mais populosas do Império Austro-Húngaro.

começo do século XX, fizeram do cartão-postal um dos símbolos do início da sociedade de consumo em massa.

Por surgir durante o auge da industrialização do mundo ocidental, o postal se transformou em ícone de reprodução da indústria de massa, produzido em larga escala e que, rapidamente, percorreu o continente europeu e ganhou o mundo, em um momento que as distâncias diminuíram devido às inovações tecnológicas nos transportes e grandes levas imigratórias buscavam trabalho em outros países.

No mesmo período, a região amazônica passou por um momento áureo, em decorrência da extração de látex, matéria-prima para produção da indústria automobilística e industrial, denominado Ciclo da Borracha². Nesse período, a Amazônia representava um dos poucos lugares do mundo que possuía grande concentração de látex, espalhado pelos inúmeros seringais presentes na floresta nativa.

Logo, com a pouca oferta e grande procura, o látex se transformou em capital financeiro e a cidade de Belém se tornou palco e centro nevrálgico desse fenômeno social e econômico. A cidade vivenciou um *status* de bonança e fausto, a partir dos recursos vindos da borracha, empregados de forma grandiosa para a reestruturação do espaço urbano.

Esse panorama inesperado, que transformou a Amazônia em monopólio mundial na produção de látex, fez com que todo o tecido urbano de Belém, que até então tinha forte influência da colonização portuguesa, se transformasse em uma metrópole ativa, erguendo-se sobre os olhares da modernidade importada da Europa, mesmo que sua ascensão estivesse baseada na estrutura extrativista primária e não seguisse as bases industriais como as capitais europeias. Uma metrópole nos trópicos na periferia da modernidade. (CASTRO, 2010).

Ao pesquisarmos as fotografias dos postais da Belém da *Belle Époque*, percebemos o espaço em que foram retratadas as imagens e como as modificações urbanas afetaram as relações visuais da cidade. Em sua natureza, as fotografias dos postais são filhos da cidade, onde nasceram e se expressaram com toda diversidade,

² O “ciclo da borracha”, que compreende o período de 1866 a 1920, está dividido em três fases: 1) de 1866 a 1888, fase de ascensão moderada; 2) de 1889 a 1910, fase de ascensão acelerada; 3) de 1911 a 1920, fase de declínio. O vertiginoso crescimento econômico levou a uma grotesca transformação no espaço amazônico, e as capitais inseridas nesse processo (Belém e Manaus) foram envolvidas pelo delírio da utopia europeia. A ilusória modernidade criou faustuosos monumentos, marcos civilizatórios e culturais que idealizavam o espaço amazônico como o Novo Mundo europeu.

tanto que foram além do espaço urbano e adentraram espaços internos, como cotidianos, eventos históricos e jornalísticos.

Dessa forma, a fotografia se caracteriza como vetor de uma forte carga iconográfica, situando espaços cotidianos e aspectos socioculturais do meio retratado, que se tornaram fortes referenciais para estudos em diversas áreas do conhecimento. (VASQUEZ, 2002).

Apesar de ter adquirido forte carga pessoal quando usado, o postal foi um artefato industrializado, derivado da produção em massa, mas que possuiu certa “aura”³ de individualidade. Para cada emissor/leitor, o postal adquire significado único, assinalando uma intrínseca subjetividade ao conteúdo imagético. Um exemplo comparativo a ser destacado é postal do Ver-o-Peso⁴, que, elaborado e distribuído em série, adquiriu um significado único para cada um de seus leitores, devido as experiências associadas a essa imagem, tanto para o receptor quanto para o destinatário.

Na produção de fotografias, as atribuições estéticas e a formação cultural do fotógrafo são determinantes para o sentido da imagem. O fotógrafo não elabora uma duplicação da realidade, mas um recorte e a transformação do real no momento do ato fotográfico. (KOSSOY, 1999).

Partindo da intencionalidade do fotógrafo em relação à cidade, podemos entender que os “retratistas da urbe” criaram ficções urbanas na trama fotográfica, para divulgar a imagem de beleza da metrópole, perfeita e sem mazelas – como a falta de serviços básicos: saneamento, água, urbanização de vias e estruturas, entre outros. Nos postais, não são retratados esses problemas, criando uma representação imagética de que não existem periferias e áreas marginalizadas na cidade, já que esse não é o objetivo divulgador do cartão-postal. Quando os temas postais retratam os limites da cidade, os fotógrafos têm o cuidado de registrar as casas de campos, locais idílicos e palacetes de

³ Referência ao texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual Walter Benjamin fala em que contexto a arte se configura no momento da reprodutibilidade técnica (indústria de massa).

⁴ Existente desde século XVII, o Ver-o-Peso é uma das mais antigas feiras do Brasil, localizada no centro da cidade de Belém, com área de 35 mil metros quadrados. Segundo Leandro Tocantins (1976), o nome surgiu do termo *Haver o peso*, instituição portuguesa responsável pela cobrança dos impostos, à medida que chegavam os gêneros alimentícios no porto para adentrar a cidade. Mesmo com o desmonte, após a queda do domínio português, o nome continuou e se transformou em Ver-o-Peso. Durante a virada do século XX, foram inaugurados equipamentos para dar conta do grande fluxo de mercadorias que aportavam. Atualmente, conhecido como Complexo do Ver-o-Peso engloba: o Mercado de Ferro (mercado de peixe) e o Mercado de Carne (antigo Mercado Municipal); duas praças (Praça do Pescador e a Praça do Relógio); um mercado a céu aberto, com duas feiras (Feira do Açaí e a Feira do Ver-o-Peso) e a Doca de embarcações, chamada Doca do Ver-o-Peso. (FLEURY; FERREIRA, 2011).

veraneio nos distritos. Ou seja, o cartão-postal é um meio criado para atrair o leitor ao local retratado e seus ícones fazem acreditar que aquilo é real.

Dessa forma, os cartões-postais “são documentos imagéticos, carregados de informação, significados e valor histórico” (CUSTÓDIO, 2009, p.35), pensados e constituídos para a perenidade da memória cultural. Podem ser entendidos como item do processo de mundialização, ou seja, correspondem ao um meio de comunicação capaz de se irradiar por todos os rincões do planeta, divulgando e disseminando a imagem “construída” de determinado local. Nesse sentido, o postal influencia o imaginário social, “imagnetizando” o espaço urbano nas esferas coletivas e individuais.

Partindo desses aspectos, a pesquisa envolve o estudo dos cartões-postais do começo do século XX, período da *Belle Époque* em Belém, todos compilados no livro-álbum *Belém da Saudade*, editado pela Secretaria da Cultura do Estado do Pará (SECULT), em 1996. Nesse cenário, a cidade se ergueu e utilizou valores da modernidade para conquistar seu espaço.

No caso de Belém, durante o período áureo da borracha, houve uma busca pela modificação do seu espaço urbano para se inserir no contexto da modernidade. Os vestígios desse fenômeno se encontram claramente na arquitetura urbana, que sofreu grande influência do *art nouveau*⁵, percebido principalmente em prédios do centro da cidade, retratados com destaque nos postais.

Nesta perspectiva da inserção da cidade de Belém através do cartão-postal no contexto da modernidade, pretendemos compreender a seguinte problemática: quais aspectos são retratados nos postais, no período da *Belle Époque*, que representam a imagem ficcional da cidade?

Partindo da hipótese de que está presente um “real pré-definido”, estático e idealizado na fotografia e no imaginário social, as fotografias de cartão-postais seriam passíveis de vínculo fidedigno com o real. Nesse sentido, este trabalho é uma tentativa de mostrar através de análise imagética a existência de realidades ficcionais nas fotografias dos postais de Belém da virada do século XX.

O emissor enxerga a cidade do postal sendo a cidade de Belém, no entanto, ao levarmos em consideração a fotografia como um fragmento da realidade, é possível

⁵ Estilo arquitetônico europeu de curta duração, seu auge foi na virada do século XIX e início do século XX. O movimento era uma resposta à época de grandes e rápidas mudanças do período. Caracterizava-se por fazer uma releitura dos estilos do momento e, nos lugares onde surgia, sempre captava as mudanças locais e as assimilava.

que esteja sujeita a modificação, através da recriação do mundo pelas imagens fotográficas. Dessa maneira, outras realidades tornaram-se passíveis de surgirem e ganharam sentido de fidedignidade na criação das urbes ficcionais fotográficas.

Por isso, a cidade foi moldada pela intencionalidade de quem a retratou, surgindo a ficcionalização da fotografia registrada. A imagem revelada no postal de Belém foi a de uma cidade que estava no auge do ciclo do látex, que vivenciou o *glamour* e luxo dos lucros da borracha. Logo, é possível crer que essas imagens foram pensadas para mostrar uma cidade moderna e ativa, com *status* de uma metrópole pulsante no meio da Floresta Amazônica.

Nesse sentido, o objetivo geral desta pesquisa foi identificar os aspectos que representaram a cidade de Belém e sua urbanidade na *Belle Époque*, por meio da análise dos cartões-postais desse período, observando o fenômeno de criação de realidades fotográficas a partir das imagens presentes no livro-álbum *Belém da Saudade*.

Somando-se a isso, os objetivos específicos do trabalho se propuseram: a) estabelecer parâmetros entre a imagem fotográfica no cartão-postal e o papel divulgador na modernidade; b) apresentar o *leitmotiv* da construção das cidades ficcionais do postal; c) verificar marcas da modernidade visíveis no tecido de imagens e de que forma elas contribuíram para ficcionalização da cidade no postal.

Para dialogar sobre a temática, utilizamos diversos autores na fundamentação teórica da pesquisa. Diante disso, foi estabelecida uma tríade, que norteou o trabalho: cidade, fotografia e cartão-postal. A fotografia, desde sua gênese até os dias atuais, é a intercessora entre o homem e a urbe, se caracterizando como uma forma de capturar objetos e eternizá-los no espaço-tempo, mas não necessariamente estabelecendo uma relação de fidedignidade ao registro. (DUBOIS, 1994). A cidade entre os séculos XIX e XX foi local de maturação de grandes mudanças, nas quais estão a modernidade e seus reflexos, sendo a fotografia uma das ramificações dessas inovações que geraram uma nova cognição para apreender a realidade. Nessa encruzilhada entre fotografia e cidade, situa-se o cartão-postal, um vetor que, através da fotografia, leva as imagens ficcionais da cidade até a margem da “cidade real”.

Entre os autores utilizados para investigar o fotográfico e seu impacto social, destacamos a trilogia de Boris Kossoy, *Fotografia e história* (1989), *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999) e *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*

(2007), que formaram uma base reflexiva inicial do diálogo acerca da realidade e fotografia, considerando a possibilidade desta se caracterizar não somente como documento, mas também como uma realidade ficcional que adentra o campo das representações. Além disso, foi o teórico serviu de suporte para a metodologia de pesquisa sobre a *recuperação iconológica*. (KOSSOY, 1989).

A primeira obra, *Fotografia e história* (1989), reflete sobre as várias e complexas relações que surgem entre o documento fotográfico e o mundo visível. A obra reúne um estudo sobre as metodologias históricas na pesquisa fotográfica, voltada para a metodologia da iconografia/iconologia, onde é delineada uma “outra realidade” que habita a imagem, a qual o autor denomina de “realidade do documento”. Além disso, apresenta uma proposta de leitura do passado multiforme e objetivo, que procura seguir nas obras da trilogia.

Já em *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999), através de uma compilação de textos (a maioria produtos de congressos), aborda as possíveis realidades circunscritas na imagem fotográfica. O autor aponta para uma teoria de “ficções” na fotografia, com uma dúvida característica que transita pelo documento e representação, por meio de apontamentos iniciais sobre a natureza da imagem. E foi a partir da leitura dessa obra que surgiu o questionamento principal que norteou essa dissertação: existência de imagens de várias cidades inscritas nos postais da Belém na *Belle Époque*.

E, finalmente, *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo* (2007) retoma as obras anteriores de forma mais reflexiva acerca do estudo da imagem e memória. A obra faz uma análise por dicotomias sobre o tempo na imagem fotográfica, enquanto elemento efêmero/perpétuo, representação/fato, aparente/oculto e documento/memória, na busca da reconstituição do processo fotográfico. Desse modo, aponta os caminhos que foram pertinentes neste trabalho, já que mostra teoricamente como analisar a possibilidade de percepção de outras realidades e sua representatividade na fotografia.

No que diz respeito às reflexões entre fotografia e sua ontologia, dialogaremos com Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1994), que trata os temas fundamentais da fotografia e sua natureza primeira, e como era veiculada obrigatoriamente ao real, além de ressaltar suas possibilidades múltiplas de percepção, abordando desde seu percurso histórico até suas primeiras naturezas de vínculo

eminente com real, através da reflexão sobre a imagem fotográfica como transformação e também traço da realidade.

Em seguida, o autor aborda outras perspectivas com relação à fotografia, com *status* de arte que adquire tempo e espaço autônomos. Desse modo, o livro trilha vários caminhos, inclusive o da semiologia, ao abordar o ato de fotografar e sua natureza de forma mais abrangente possível. Por esse motivo, acreditamos que foi válido incluir esse estudo na pesquisa, para estabelecer alguns parâmetros de conceituação do que é o ato fotográfico e sua natureza.

Finalizando sobre o estudo da fotografia, foram válidas as reflexões de Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (2002), onde é proposta a urgência de um sistema filosófico que dê conta da fotografia e suas nuances; e a obra *O fotográfico* (1998), organização de Ettiene Samain, que reúne uma coletânea de artigos para explicar o panorama instaurado pelos múltiplos significados que a fotografia possui, desde sua criação até suas implicações no mundo, pessoas e imaginário, a partir de visões antropológicas, semiológicas, sociológicas e filosóficas.

Com relação ao estudo do cartão-postal, existem algumas obras que se aproximaram da temática, por seguirem o viés histórico de organização da arquitetura temporal do postal no mundo ocidental. Pedro Vasquez talvez seja o autor mais expressivo no tema, com destaque para seu livro *Postaes do Brasil* (2002), que trata sobre a cartografia na época do império. Vasquez reconstrói simbolicamente a memória das principais cidades do Brasil, esquadrinhando a produção nacional do cartão-postal e seus antecedentes, assim como mostra os produtores e os temas predominantes. Nesta obra, encontramos grande quantidade de informações e referências utilizadas ao longo do trabalho.

Outro autor que também releva essa abordagem é Nelson Schiapochnik, na obra *Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*⁶, em que traça o impacto do postal dentro do círculo privado e imaginário social através da historiografia. Esta obra representa um interessante estudo, pois destoa das pesquisas históricas tradicionais, nas quais a Europa é o centro e o referencia, pois destaca o Brasil como cenário desse impacto, não somente do postal em si, mas também da instituição estabelecida pela sociedade da imagem. Logo, ressalta um país em formação, que saía

⁶ Capítulo presente no livro *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3 (1998), organizado por Nicolau Sevcenko.

de uma era pós-colonial e entrava de maneira heterogênea na industrialização, atraindo grandes levas de trabalhadores, vindos de várias partes do país e do mundo.

Nesse momento de transição política e de construção de identidade nacional, a fotografia existia para registrar a urbe e seu crescimento de diversas formas – álbuns de família, cartões-postais, entre outros – para serem levados aos parentes, como forma de votos de saudades ou apresentado um mundo novo, distante e caracterizado por um espaço-tempo acessível e passível de credibilidade irrestrita. Além disso, o postal foi um meio de comunicação que, através de sua fotografia, buscava delinear as grandes cidades brasileiras como modernas urbes, preparadas para a industrialização que era amadurecida na Europa.

Sobre a cidade e sua relação com a modernidade, abordamos os escritos de Kevin Lynch, em *A imagem da cidade* (2011), que estabelece um debate entre a ideia de como a cidade pode se tornar um mapa de nossos sentimentos, através das marcas de referencialidade subjetiva instauradas pelas experiências vividas, e a maneira que se formam a partir das necessidades e vivências de seus habitantes.

Essas teorias ajudaram a mostrar como é criada a subjetividade pelos postais e de que forma carregam tanto as imagens de um lugar, quanto histórias e vivências, se caracterizando como objeto da indústria de massa, que ganhou potencial de ícone do imaginário pessoal e coletivo.

No decorrer das pesquisas por referenciais teóricos, invariavelmente, foram diversos caminhos percorridos, até chegarmos aos estudos sobre cidade e modernidade de Walter Benjamin, autor que apresentou uma gama de caminhos acerca do devir do homem dentro do espaço urbano e sua relação com a experiência do moderno. Textos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e doutrinas das semelhanças* (1994), foram bases para a construção das reflexões desta pesquisa, no que diz respeito a questão dos processos de reprodução técnica que se instauraram nos meios de produção, entre os séculos XIX e XX, nas cidades imersas na modernidade.

Para adentrar especificamente no tema sobre a cidade de Belém no contexto da modernidade periférica, utilizamos a obra *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade* (2010), de Fábio Castro, que retrata a figuração social da modernidade em Belém, região marginal do capitalismo no século XIX, e como foi modificado o passado da cidade através da

linguagem. São salutares as colocações do autor sobre memória, saudade e melancolia e como esses aspectos modificaram as percepções sobre o espaço urbano.

Utilizamos também o estudo da pesquisadora Maria de Nazaré Sarges, *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*, que faz uma recuperação historiográfica de Belém no auge do ciclo da Borracha, seus antecedentes e consequências, além de mostrar o papel fundamental do processo de urbanização que a capital paraense vivenciou, buscando concretizar as expressões simbólicas da modernidade.

E, finalmente, o autor cuja obra foi de grande importância para esta investigação: Marshall Berman, em *Tudo que é sólido se desmancha no ar (2007)*. Nela, o autor delinea a modernidade e sua natureza, a partir de uma grande variedade de movimentos de ordem cultural, política, social e econômica, através de uma junção de esforços na tentativa de mudar o mundo. Logo, a modernidade ultrapassou as esferas tecnicistas e artísticas, instaurando um caráter mais intenso na vida das pessoas, principalmente as que estavam inseridas no contexto da urbanidade.

De maneira panorâmica, houve oscilações nas tendências de referenciais teóricos utilizados, para criar uma base científico-acadêmica que pudesse provar a íntima relação entre cidade, fotografia e postal. Foi a partir dessa junção, que buscamos validar a existência das cidades ficcionais nas margens dos postais da cidade de Belém, em meados do século XX.

A justificativa em pesquisar e desenvolver uma análise sobre a temática em questão está na necessidade de mostrar como a natureza fotográfica é passível de criações e recriações. Além disso, o fenômeno da ficcionalização das cidades no cartão-postal é perceptível não somente em Belém, mas também nos mais variados contextos.

Durante essa pesquisa, verificamos a existência de poucos trabalhos acadêmicos nesse âmbito, a partir de um levantamento bibliográfico em plataformas de publicações universitárias, principalmente com a abordagem teórica sobre o estudo de cartões-postais, enquanto suporte imagético, rico em detalhes e informações. Desse modo, tornou-se importante pesquisar e analisar de forma pormenorizada a cidade e sua fotografia nos cartões-postais, já que esse assunto possui vasta riqueza de conteúdo a ser explorado, ainda pouco aprofundado em trabalhos do gênero.

Vale ressaltar que este estudo contribuiu para a construção reflexiva sobre “cidades ficcionais fotográficas”, a partir dos postais de *Belém da Saudade*. A pesquisa

trouxe benefícios para todos os entes envolvidos no trabalho: a cidade de Belém, que foi presenteada por um estudo de valorização e recuperação de sua memória histórica e cultural; ao programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Estadual de Londrina, que possui um trabalho de pesquisa pioneiro em sua área de atuação; contribuiu para o círculo acadêmico local, inclusive ao proponente desse trabalho, que teve o desenvolvimento e aprofundamento desse tema como meta.

Metodologicamente, o trabalho se desenvolveu a partir de uma pesquisa de caráter documental, tendo como objeto de análise o livro-álbum *Belém da Saudade*, obra que reúne os cartões-postais da Belém da *Belle Époque*, o qual faz um resgate histórico imagético da cidade durante o período do Ciclo da Borracha, que durou mais de sessenta anos, sendo mais expressivo nos anos entre 1870 a 1912. A obra possui um vasto número de postais sobre vários temas recorrentes do cotidiano urbano durante o período.

Nos 376 postais que compõe a obra, observamos fotografias de várias regiões da cidade e as mudanças que foram vivenciadas na virada do século XX, através das imagens de praças, parques, avenidas, prédios, bairros e pessoas. Entre esses postais, percebemos a predominância de cinco temas gerais presentes em *Belém da Saudade*: *urbanismo*, *arquitetura*, *natureza*, *estatuário* e *costumes*.

A temática *Urbanismo* se refere aos postais sobre as edificações e aparelhos urbanos implementados na cidade, como bondes elétricos, postes de iluminação, mercados, coretos e congêneres. Já a temática *Arquitetura* engloba as imagens que apresentam as formas e estilos arquitetônicos eminentes nas construções de Belém da virada do século XX. Os temas relacionados à *Natureza* abordam a fauna e flora no centro e nos limites da cidade. Na temática, *Estatuário* foram classificados os monumentos e obras artísticas que fazem referências às pessoas e momentos importantes ao governo municipal. Finalmente, os cartões com o tema *Costumes* abordam hábitos e modos de vida dos belenenses.

A partir desses temas, tivemos uma visão abrangente sobre quais tipos de postais representaram a cidade de Belém durante o ciclo do látex. Tendo selecionado e catalogados os postais em suas temáticas respectivas, partimos para a seleção e edição dos postais.

Inicialmente, foram digitalizados e impressos todos os postais presentes em *Belém da Saudade*. Estes foram dispostos, selecionados e agrupados a partir das

temáticas de classificação de temas. A partir disso, elaboramos uma amostragem de 10% do universo da obra, para que tivéssemos uma visão global da influência das temáticas postais vigentes na análise. Realizamos uma espécie de “itinerário imagético” em cada grupo de análise, fazendo uma busca dos rastros indiciais da Belém da *Belle Époque*, presentes nos postais, onde o terreno ficcional da urbe moldava o imaginário perceptivo do leitor.

Os postais de *Belém da Saudade* não possuíam datas precisas, mas ao consultarmos *A memória paraense do cartão-postal*, de Victorino Chermont Miranda (1986) verificamos que são datados entre os anos de 1900 e 1930. Ainda que a década de 30 esteja fora do nosso escopo temporal de análise, as fotografias das obras datam da última década do século XIX até 1910. Naquele período, era comum usar imagens fotográficas em consecutivas edições postais ao longo dos anos.

Para desenvolver o estudo dos postais, a priori, utilizamos duas análises: a iconográfica e iconológica, baseado no método de investigação em arte proposto por Erwin Panofsky (1991), na obra *O significado nas artes visuais* (edição brasileira), que o pesquisador Boris Kossoy (1985) adaptou para a pesquisa em fotografia, na obra *Fotografia e história*.

A primeira análise (iconográfica) considerou os aspectos descritivos dos postais selecionados: o tema, o local, a época, a casa editorial e as informações textuais presentes nas margens das imagens fotográficas. Kossoy (1985, p.47) situou esse momento entre “o nível técnico e descritivo, o qual fornece elementos seguros e objetivos para ulterior interpretação”. Essa fase preliminar foi importante, pois reuniu uma grande quantidade de informações para a análise iconológica, momento de leitura e interpretação desses dados.

Já a segunda análise (iconológica) foi responsável em reunir os dados encontrados nas fotografias pesquisadas, pois “o exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas [...] e das informações escritas de diferentes naturezas”. (KOSSOY, 1985, p. 47).

Logo, com os dados decupados, organizados, classificados e o roteiro de análise estabelecido, sistematizamos sua interpretação para adentrar no plano dos sentidos subjetivos, no conceito de “segunda realidade” e os significados das imagens fotográficas.

Durante a leitura dos postais, fizemos uma estrita co-relação com outros referenciais retirados de obras literárias, relatórios urbanos e memoriais de naturalistas para uma compreensão mais profunda sobre os ícones integrantes da imagem fotográfica em análise, direcionando a reflexão sobre a tríade: cartão-postal, fotografia e cidade, a partir de informações sobre Belém e seus aspectos. Verificamos que a fotografia e, conseqüentemente, o cartão-postal se presentificaram no terreno da urbe, sendo criadas relações fortes de dependência entre a imagem e o homem, que interferiram em seu imaginário e na própria percepção de mundo.

Com relação à estrutura, a introdução desta dissertação apresenta os aspectos básicos que nortearam todo o trabalho, como pressupostos, hipóteses, justificativas, objetivos, objeto de análise e metodologias, a partir de um breve panorama da construção da pesquisa.

O primeiro capítulo, intitulado *Cartão-postal: tempo e espaço fotografável*, foi subdividido em três partes: “Trajeto histórico-evolutivo do cartão-postal”, em que apresentamos através da ótica histórica, os antecessores do postal; “Origens do postal moderno”, na qual descrevemos o surgimento do cartão-postal na sociedade moderna e seus ciclos de evolução, além de destacar seus tipos e formatos; e “Postal no Brasil e no Pará”, que faz uma retomada histórica sobre a chegada e popularização do postal no país e, em especial, em Belém na *Belle Époque*.

Já no segundo capítulo, intitulado *Fotografia e cidade: ontologias do real*, apresentamos os aspectos relativos à fotografia e sua origem, bem como o impacto na cidade e no contexto do moderno. Foi segmentado em seis subtópicos: “Imagem e criação de realidades”, que retrata o contexto de surgimento da fotografia e suas naturezas de cópia, transformação e traço da realidade; “Cidade e modernidade”, no qual situamos a cidade e sua entrada na era da modernidade, além dos fatores que impulsionaram para tal; “Cidade e sua lógica espacial”, que trata de como as cidades precisavam de uma identidade visual para se tornarem existentes imagetivamente e como eram definidos os fatores que possibilitavam essa visualidade; “Cidade e sua imagem do moderno”, no qual relatamos de que maneira a cidade estava imersa no contexto do moderno e como foi representada visualmente no postal; e “A cidade ficcionalizada no postal”, que apresenta uma reflexão sobre intencionalidade de produção e ficcionalização das imagens de cidades marginais à urbe real.

Em sequência, no terceiro capítulo, denominado *Belém: evolução e expressão de modernidade*, traçamos um panorama da *Belle Époque* na cidade de Belém, na virada do século XX e os fatores determinantes para seu surgimento. Subdividimos em quatro partes: “Belém antes de 1850”, que possui informações sobre a fundação da cidade e seu desenvolvimento até o século XIX; “O motivo da metrópole imaginada: a borracha”, tópico que aborda de que forma a Belém se transformou em palco do ciclo do látex e os fatores que determinaram esse cenário; “Belém da *Belle Époque*”, que apresenta uma explanação sobre Belém e seu desenvolvimento na era da modernidade, através dos lucros da Borracha, e a conseqüente urbanização que sofreu na busca modelar uma cidade moderna nos trópicos; e finalmente “A imagem da cidade na fotografia de postal da *Belle Époque*”, que adentra à seara dos cartões-postais de Belém na virada do século, bem como a elaboração da imagem da urbe moderna pela imagnetização do desejo de modernidade, emanados pelas elites urbanas belenenses.

O quarto e último capítulo, *Postais da Belém da Belle Époque: uma análise*, trata do estudo dos postais selecionados em *Belém da Saudade* dentro da metodologia e temáticas estabelecidas. Foi dividido em cinco partes, de acordo com as temáticas recorrentes em *Belém da Saudade*: “Urbanismo”, “Arquitetura”, “Natureza”, “Estatuário” e “Costumes”. Em cada um dos subtópicos foi realizada a análise de um postal, paralelamente a uma abordagem panorâmica dos demais selecionados.

Finalmente, seguimos para as considerações finais, que reúne as reflexões extraídas da análise dos postais da Belém na era da borracha, sob o prisma da tríade: fotografia, cartão-postal e cidade. Os cartões-postais do livro *Belém da Saudade* representaram traços imagéticos inseridos no contexto eufórico da riqueza advinda dos lucros da borracha, nos quais foram retratados uma cidade que aspirava modernidade através da urbanização, à maneira das reformas de Haussmann e do desejo das elites locais.

CAPÍTULO II

CARTÃO-POSTAL – TEMPO E ESPAÇO FOTOGRAFÁVEL

2 CARTÃO-POSTAL – TEMPO E ESPAÇO FOTOGRAFÁVEL

Quando o viajante chegava a terras estranhas com o propósito de expressar suas impressões e descobertas, não existia melhor maneira do que escrever um cartão-postal, transmitindo em poucas linhas, toda a carga de subjetividade, emoção do local onde estava e o que o encantou. O postal é a redescoberta do espaço físico pela visão do outro, onde texto e imagem se juntam para levá-lo com o máximo de proximidade possível a essa “viagem”.

O cartão-postal como conhecemos atualmente é o estágio final de várias fases que esse meio de comunicação⁷ teve. Ao contrário do que pensamos, sua origem foi bem antes do século XIX. Estudos históricos afirmam que nos anos 900 d.C, já eram conhecidos na China, denominados “cartões de votos”. Estes já possuíam ilustrações e espaço para mensagem. Outro exemplo são os *carte de visite*, espécie de suporte fotográfico de pequeno tamanho, muito popular na Europa no início do século XIX. (VASQUEZ, 2002; SCHAPOCHNIK, 1999).

2.1 TRAJETO HISTÓRICO-EVOLUTIVO DO CARTÃO-POSTAL

O cartão-postal moderno, criado na metade do século XIX, fixou-se como meio simples e direto de correspondência, representando um marco para a comercialização e disseminação da fotografia. Tornou-se um dos inventos mais representativos da modernidade⁸, devido aos crescentes progressos nas técnicas de impressão, que possibilitaram maior facilidade na reprodução de imagens em larga escala, aliado com a euforia da industrialização do período, resultante dos avanços técnico-científicos em vários campos do conhecimento.

⁷ O postal se integrou aos meios de comunicação em massa, pois “a produção e a circulação das formas simbólicas nas sociedades modernas é inseparável das atividades das indústrias da mídia” (THOMPSON, 1995, p.219), que tiveram o surgimento a partir do desenvolvimento da impressão, em 1455 com Gutenberg, através da prensa de tipos móveis que qualquer texto era impresso em grande escala com absoluta precisão. Com a revolução industrial, no século XVIII, esses meios alcançam grande escala de desenvolvimento e se transformam em veículos de comunicação de massa. Dentre vários da mesma categoria, os jornais, folhetins e o postal se inseriram nessa categoria por ter uma grande tiragem e função comunicacional, dentro da lógica da indústria de massa.

⁸ Bernard Marshall em *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (2007) propôs a modernidade como resultado de uma grande variedade de movimentos de ordem cultural, política, social e econômica, uma junção de esforços na tentativa de mudar o mundo. A modernidade passa das esferas tecnicistas e artísticas e têm um caráter mais intenso na vida das pessoas, principalmente as que estão inseridas no contexto da urbanidade, atuando nas esferas intelectuais, artísticas e ideológicas.

Fernandes Júnior (VASQUEZ, 2002) afirma que o postal foi importante no processo de globalização através da imagem, pois mostrou um mundo diversificado e internacionalizado, marcado pela franca ascensão do comércio e dos fluxos migratórios. Dessa forma, tornou-se facilmente uma das formas de representação visual da sociedade capitalista do século XIX.

2.2 ORIGENS DO POSTAL MODERNO

O postal, tal qual conhecemos, surgiu em janeiro de 1869, no Império Austro-Húngaro, através de um artigo intitulado “acerca de um novo meio de correspondência”, de autoria do economista Emanuel Hermann, no periódico *Die Neue Frei Press*. Nesse artigo, o autor sugeriu a adoção da correspondência postal aberta pelas autoridades, por ser um meio de comunicação rápido, barato e prático. Então, em outubro do mesmo ano, entrou em vigor a ideia de Hermann, havendo imediata repercussão e adesão pela Europa. (VASQUEZ, 2002; PARÁ, 1998; MIRANDA, 1986).

No entanto, a ideia de um postal nos moldes moderno como conhecemos, não era de toda nova. O diretor do Correio alemão, Heinrich Stephan, em uma conferência sobre postal na cidade de Karlsruhe, havia proposto a oficialização de um sistema de correspondência aberta que usava por conta própria. Mas foi o artigo de Hermann que fez eco e impactou a administração austríaca. Dessa forma, no dia 1º de outubro de 1869 entrava em vigor o *Correspondenz Karte*, apenas com inscrições sóbrias, espaço para selo e brasão imperial Austro-húngaro. (MIRANDA, 1986).

O postal foi também um meio de comunicação muito usado em tempos litigiosos. Pedro Vasquez (2002) relata que, apesar de ser aberto⁹, o cartão-postal era uma maneira muito favorável de se comunicar nas trincheiras de combate com o mundo exterior. Falamos de um período afetado por conflitos, em que o cerco à cidade de Estrasburgo (1870) e as barricadas de Paris (1871) são exemplos de como se popularizou esse meio de correspondência, facilitando o contato dos familiares com os

⁹ Em 1865, o secretário de Estado para os Correios da Alemanha, Henrich von Stephan, fez uma proposição para que os bilhetes simples circulassem sem envelopes. A ideia não foi bem aceita, pois a intimidade da carta era acessível aos olhares dos curiosos. Então, no dia 1º de outubro de 1869, essa modalidade de correspondência foi inaugurada no Império Austro-Húngaro, por meio de Emmanuel Hermman, que propôs o bilhete-postal, sem ilustração e institucionalizado, distribuído pelo Estado. (VASQUEZ, 2002).

combatentes no fronte. Como os censores no campo de combate tinham fácil acesso à correspondência, o postal não era lacrado e nem veiculava em carta fechada, pois não existia a possibilidade dos soldados “vazarem” as informações no *front*. Assim, adquiriu *status* de livre circulação.

Figura 1: Primeiro cartão-postal da história: Correspondenz-Karte de 1869.



Fonte: Disponível em <http://www.girafamania.com.br/introducao/cartofilia1.html>. Acesso em: 17 maio 2013

Mas antes da popularização do cartão-postal, foi necessário que houvesse ambiente propício para seu desenvolvimento. Vasquez (2002) aponta como um dos aspectos mais significativos para essa popularização, a reforma do sistema postal inglês, no ano de 1840, que, posteriormente, foi seguida em vários outros países da Europa. Antes, o sistema de envio de cartas era desorganizado e, de certa forma, constrangedor para aqueles que o utilizavam, pois além do destinatário pagar a correspondência, o preço do envio era baseado na distância percorrida pelo carteiro, não existindo um preço fixo, nem pesos mínimos para o envio. Outro problema eram os valores de recebimento variáveis de remetentes para destinatários, que tornavam inviáveis o encaminhamento de cartas e encomendas para locais muito longínquos.

Após a reforma de 1840, os preços de envio se basearam por peso e não por distância percorrida, com pagamento efetuado pelo remetente, sendo que o preço mínimo de envio era um *penny*¹⁰, para cada correspondência de até 14 gramas. Além

¹⁰ Corresponde à centésima parte da libra esterlina.

disso, foi estabelecido o envio “by sticking an adhesive label to envelope”, ou seja, por selo postal. (VASQUEZ, 2002).

Com a logística adequada e preços acessíveis, o início do sistema postal moderno tem o terreno adequado para sua disseminação em larga escala, mudando completamente a concepção de comunicação no Ocidente.

Tal foi o impacto desse invento que, nos três meses iniciais do lançamento do “postal de cartões abertos”, foram registrados aproximadamente três milhões de unidades vendidas e, no final do primeiro ano de existência, o consumo subiu para dez milhões de unidades. (VASQUEZ, 2002). Esses primeiros números mostraram a potência e amplitude que o postal teve no mundo ocidental. Em pouco tempo, esse meio de comunicação congregou todos os elementos necessários para levar informação de um ponto a outro: espaço para breve escrita¹¹, formato padronizado, estruturação de logística para envio e recebimento das mensagens (telegrama usaria a mesma lógica décadas depois), além de preços acessíveis. Desse modo, rapidamente o cartão-postal se tornou um dos meios de comunicação mais usados, em uma época que o rádio ainda estava em expansão e o telefone tinha o uso reduzido às classes abastadas.

Quando lançado, possuía um *design* muito simples, sem imagens, apenas com o local para endereçamento, selo e mensagem, além do brasão do governo local – que administrava a impressão dos postais. A princípio, o uso da imagem se tornou restrito, tanto que na Inglaterra e nos Estados Unidos as restrições quanto à fabricação e administração do cartão-postal eram vigentes até meados de 1890.

Com a queda do monopólio do estado sobre a produção do postal, logo as primeiras imagens surgiram nos versos dos cartões, suplantando os brasões vigentes. Em 1875, começaram a ser produzidas imagens nos postais pelos processos de litogravura¹² e cromolitografia¹³. A Alemanha, em 1872, foi um dos primeiros países a

¹¹ Em grande parte de modelos, quando as ilustrações e fotografias começaram a vigorar nos postais, era inexistente o espaço estipulado para mensagem, somente à frente com o espaço para colocar destinatário e o selo, e atrás, com a imagem. Logo, era comum ver votos ou mensagens “espremidas” na imagem.

¹² “Do grego - lithos [pedra] - graféin [grafia, escrita]. Essa técnica envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz (pedra calcária) com um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo. Ao contrário das outras técnicas da gravura, a litografia é planográfica, ou seja, o desenho é feito através do acúmulo de gordura obre a superfície da matriz, e não através de fendas e sulcos na matriz, como na xilogravura e na gravura em metal. Seu primeiro nome foi poliautografia, significando a produção de múltiplas cópias de manuscritos e desenhos originais. Ver mais no sitio: <http://www.gravura.art.br/>

¹³ É o mesmo processo da litografia, no entanto são feitas impressões sucessivas para cada tipo de cor inserida na ilustração a ser gravada. Ver mais no sitio: <http://www.gravura.art.br/>.

colocar em circulação os postais fotográficos, modelo depois adotado pela União Postal Universal¹⁴, no ano de 1880, e difundido por seus países membros. (VASQUEZ, 2002).

Os primeiros postais com fotografias surgiram em torno de 1891. As imagens, inicialmente, ocupavam apenas um terço da frente do postal, se estendendo, posteriormente, à metade e, finalmente, ao lado inteiro do cartão. (MIRANDA, 1985). Era ainda um momento de busca para uma padronização: foi no final do século XIX que os postais começaram a ter formatos padronizados, os quais estamos atualmente familiarizados.

A princípio, quando a fotografia chegou timidamente, disputando espaço com as gravuras e litografias, os temas mais recorrentes eram as paisagens e tomadas gerais da cidade. Em uma época que a notícia impressa ainda era pouco difundida (meados do século XX), os cartões-postais assumiam além de seu papel convencional de meio de comunicação, o de veículo de informação, devido aos temas “jornalísticos” que eram publicados no mercado editorial de postais.

Pedro Vasquez (2002, p.38) aborda o tema dos postais na “série inglesa dedicada ao jubileu de diamante da Rainha Vitória, em 1897, e aquela dedicada à expedição antártica do *S.S. Discovery* [...]. O naufrágio do *Titanic* em 1912, deu ensejo a diversos cartões desse tipo”. Esses temas não eram predominantes, mas interessantes devido ao seu caráter histórico e cultural.

Antonio Miranda (1985) propôs uma divisão, de caráter didático, para a concepção da evolução do cartão-postal:

1. **Pré-história:** quando surgiram os *cartes de visites* e cartões de congratulações e votos. Nesse texto, não é clara a alusão aos primeiros cartões criados na China.
2. **Precursos ou incunábulo:** o cartão-postal, entre 1869 e 1889. Foi a época da criação do *postkarten*, proposto por Hermann, ao aparecimento do postal *Libonis*, lançado em Paris, considerado o primeiro cartão-postal ilustrado.

¹⁴ A União Postal Universal (UPU), fundada em 1874, com sede na Suíça, é uma das mais antigas organizações internacionais do mundo. A UPU surgiu com a função de regular e padronizar os tipos e métodos de envios de correspondências no mundo. Possui papel importante para a consolidação do cartão-postal, pois foi por meio desse órgão que as diretrizes básicas de formato e logística foram definidas em caráter mundial, assim tendo adesão de vários países. Disponível em: BRASIL. Ministério das Comunicações. União Postal Universal (UPU). Ver mais no site: www.mc.gov.br

3. **Consolidação:** entre os anos de 1889 e 1900, quando se deu a padronização do formato, com áreas para mensagens e imagens. Foi também quando o postal passou a ser privatizado, pois antes somente o estado tinha o monopólio para sua confecção e distribuição. Nesse momento, o postal se tornou como o conhecemos hoje e se preparou para seu auge, em meados do século XX.
4. **Período de ouro:** entre 1900 e 1920, quando o cartão-postal se popularizou em todas as camadas sociais, devido ao baixo custo, advindo do processo de produção em massa. Com a disseminação da fotografia na mesma época, ele se converteu em um dos meios de comunicação mais populares do período, igualmente ao cinema e telégrafo, que se popularizariam posteriormente.
5. **Hibernação:** entre os anos de 1920 e 1960, quando o postal “saiu da moda” em detrimento a outros meios de comunicação. Sua atividade editorial declinou acentuadamente durante a Segunda Guerra Mundial.
6. **Renovação:** a partir de 1960, quando o colecionismo se tornou fator de renovação de sua popularidade. Além disso, o postal passou a ser visto como grande fonte de informações, com a reedição de coleções inteiras, publicações em feiras, exposições e na pesquisa acadêmica.

A disposição histórica apresentada por Miranda (1985) mostra linearmente a evolução do cartão-postal na sociedade moderna. Podemos perceber que, além de seu período de auge, houve uma época em que o postal sofreu desvalorização. Este fato ocorreu devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, período em que o postal entrou em decadência, pois deixou de fazer parte de um tempo de frivolidades para enfrentar um período de catástrofes, no qual Europa já não tinha mais razões de manter o envio e promover o colecionismo de belos postais enfeitados. Em Belém, durante esse período, se instalou o declínio do ciclo do látex¹⁵, e a cidade entrou em uma profunda crise

¹⁵ Fábio Castro, no prólogo do livro-álbum *Belém da Saudade*, sintetiza de forma clara a decadência do ciclo do látex em Belém: “A Era da borracha é muitas vezes descrita como um período de fausto [...] mas,

econômica, em razão da bancarrota generalizada de casas financeiras e de negociação da borracha. Apagaram-se as luzes do delírio de fausto que a cidade vivia, até então, e o postal passou a ser menos interessante, deixando de ser uma febre que consumiu Belém nos primeiros anos do século XX.

Dessa maneira, depois da primeira grande guerra, não somente no Pará, mas no Brasil e no mundo, a febre do colecionismo arrefeceu; outros formatos editoriais surgiram, como as revistas ilustradas, fotonovelas, folhetins e jornais, e se tornaram baratos e acessíveis a grande parte de população, dividindo a atenção dada, anteriormente, ao cartão-postal.

Somente em 1960, o postal retomou espaço com o público, no entanto, como item de colecionador. O interesse ressurgiu não somente pela população em geral, mas também por pesquisadores acadêmicos, que passaram a vê-lo como fonte de informação histórico-iconográfica e, por isso, iniciaram as reflexões de embasamento científico sobre esse meio de comunicação. Paralelamente, foram formadas ligas de colecionadores, responsáveis pela organização de feiras e congressos. Nelas, grandes séries de postais de sucesso no passado foram novamente reeditadas, mas agora com uma “aura” de objeto de arte, sendo disputado e cobiçado por colecionadores do mundo inteiro.

Entender o significado do cartão-postal e seu impacto na sociedade moderna é compreender uma revolução que ocorreu no imaginário coletivo. A imagem fotográfica no postal imagnetizou o mundo, ao mesmo tempo em que reivindicou sua natureza do real. Dessa forma, alterou a percepção de lugar na alteridade.

O interessante é que o cartão-postal assumiu ambas as funções: sua natureza vinculada ao real, quando Belém foi fotografada e transformada em postal, e de cidade imaginada, quando adquiriu contornos de ficcionalização. Logo, a cidade vista no postal, tomada de determinados ângulos, fazia o leitor crer naquela Belém por inteiro, levando-o a esquecer que o elemento retratado era apenas uma face da realidade capturada através da fotografia, selecionada e enquadrada pelo fotógrafo.

como em geral o são os ciclos econômicos [...] foi de curta duração. Em 1908, em Nova York [...] firmas internacionais fundaram a *Rubber Growers Association* que passou a financiar pesquisa e desenvolvimento de técnicas de cultivo ordenado [...] com plantações na Malásia.” (PARÁ, 1998, p.26). Dessa maneira com o desenvolvimento as surdas de novas técnicas de extração de látex na Malásia, onde o clima era semelhante ao da Amazônia, e a mão de obra muito mais barata, foi o golpe fatal na primitiva e frágil estrutura extrativista de látex na floresta, assim prostrando a “Paris N’América”. “Estima-se que em 1913, as falências nas praças de Belém chegaram a 100 milhões de francos (cerca de 59.524 contos de réis).” (PARÁ, 1998, p.26).

Dessa forma, criaram-se realidades imagéticas circundantes aos temas fotografados. No caso dos postais brasileiros, existia a constante preocupação de mostrar o País através da imagem da cidade, inspirada em novos valores sociais da elite, a qual tinha o controle do estado e as aspirações de modernidade europeia. Essa validação do desejo de ser moderno era representada pelo postal, que apresentava projeções de cidades ficcionais e não de espaços físicos reais. (GOUVEIA, 2011).

Ao usar a fotografia como ferramenta de captura do tempo e espaço, o postal foi transformado em objeto de desejo da cidade moderna durante a *Belle Époque*, levando o leitor a assumir um olhar que projetava o futuro e as ambições da cidade idealizada, validada como real.

Logo, o postal foi um marco para o mundo contemporâneo, em uma época que as distâncias diminuíram com os avanços e rapidez nos transportes e na comunicação. As pessoas começaram a se deslocar de trem, vapores e aviões espacialmente. Longe de suas casas, por trabalho ou turismo, ao chegarem em seus destinos, relatavam suas experiências e vivências para amigos e entes queridos através do postal.

Dado o contexto da imagem na modernidade, os cartões-postais se transformaram em referentes imagéticos do espaço, com temas que retratavam paisagens e envolviam a vida cotidiana. E mesmo com uma visão intencional e parcial da realidade, os postais captaram aspectos culturais do objeto fotografado. Com isso, inevitavelmente, adquiriram dupla função de ficção imagética e de documento histórico com índices do passado:

Tudo nele está gravado: a cidade de outrora, a paisagem destruída, o espírito de sociedade, as idéias de beleza [...], os meios materiais da vida, as artes e as ciências; o indivíduo e a multidão, os costumes típicos, a realidade e o sonho [...] e gravado continuará para que, no tempo, que há de vir, outros possam apreciar o que o cartão guarda por testemunho e revela como manifestação artística. (BELCHIOR *apud* BERGER, 1986, p.13).

Assim como na fotografia, o cartão-postal traz à tona a imagem latente da carga simbólica do lugar retratado. O espaço tem forte influência sobre o postal, pois está carregado com as iconografias de um espaço-tempo e expressa artisticamente uma fratura da realidade. Por isso, é símbolo, documento e realidade ficcional.

Com essas várias atribuições, o ícone fotográfico, em um primeiro momento, possuiu a credibilidade de real¹⁶. Por esse motivo, as imagens do cartão-postal se transformaram em instrumento ideológico, pois faziam a “reescritura” imagética dos espaços presentes no imaginário dos leitores, inserindo valores das classes dominadoras no sistema de criação e elaboração do postal. Por isso, a imagem fotográfica nesse meio de comunicação se tornou uma forma de ficcionalização da realidade.

Algo curioso a se destacar é que o cartão-postal, ao mesmo tempo em que foi meio de comunicação com remetente/destinatário e uma tiragem definida e padronizada, adquiriu contornos subjetivos e afetivos através do olhar do emitente e do receptor, devido a sua função de comunicar e expressar ideias, sentimentos e opiniões. No entanto, como a imagem está veiculada à mensagem, visualizamos o recorte de espaço-tempo dos aspectos culturais e ideológicos, como destacado anteriormente. A fotografia no postal possibilitou essa visita ao passado, que é ao mesmo tempo documento histórico e realidade ficcional.

2.2.1 Formatos, Estilos e Temas

A imagem que temos do cartão-postal convencional é a de um retângulo de cartolina, que possui em uma das faces, uma fotografia ou ilustração e, na outra, um espaço para mensagem, selo e endereço do destinatário. Mas para chegar a esse formato normatizado, o postal teve que passar por mudanças e adaptações tanto no *design*, quanto na sua estrutura logística, para levar mensagens objetivas e rápidas a qualquer ponto do globo.

No seu surgimento, em 1869, o “postkarten” tinha o tamanho de 12cm X 8,5cm, trazia somente a imagem impressa do selo postal, acompanhado do escrito “Korrespondenz Karte” e do espaço para mensagem. Na época, essa modalidade de cartão circulava somente no Império Austro-Húngaro, onde alcançou a tiragem e venda de mais de 10 milhões de unidades. (MIRANDA, 1985).

Imediatamente, vários países europeus aderiram essa novidade: Alemanha e Suíça em 1870; Bélgica e Holanda no ano seguinte; já a Rússia, o adotou em 1872 e

¹⁶ Igualmente atribuída à fotografia assim que foi inventada. Ver Dubois (1994).

Estados Unidos e França, em 1873. Em decorrência disso, criou-se um órgão denominado União Postal Universal (UPU), para definir as regras de distribuição e organização estrutural do postal.

Existiam dois fatores significantes para o postal se popularizar efetivamente nos fins do século XIX: o uso da imagem e a quebra do domínio dos governos na elaboração e editoração das séries postais. (MIRANDA, 1985).

Com a queda do monopólio do estado na impressão dos postais, surgiram inúmeras casas editoriais especializadas na impressão em séries, fazendo com que, em meados do século XX, fossem imensamente difundidas. Com a entrada da ilustração e depois da fotografia, o postal alcançou seu período áureo, entre os anos 1900 e 1918. Séries com os mais diversos temas foram publicados e, devido à beleza e multiplicidade, se tornaram facilmente em objeto de colecionismo.

Nesse interím, Vasquez (2002) cita que as pessoas compravam dúzias de postais dos mais variados temas, entre eles, tomadas panorâmicas, ruas, vielas, monumentos, parques e cenas do cotidiano. Qualquer cena diária ou acontecimento se transformava em motivo para ser registrado no postal, até mesmo temas eróticos¹⁷, muito famosos na Europa.

Com a grande quantidade de temas, aumentava cada vez mais a demanda por postais. Para dar conta dessa procura, a indústria potencializou e transformou a cadeia produtiva artesanal em linhas de produção gráfica. Mas, para entender o momento auge do cartão-postal, deve-se considerar o contexto histórico do mundo ocidental, a partir da segunda metade do século XIX.

Nesse período, a industrialização alcançou seu auge, proporcionando o aumento das linhas de produção, por meio dos processos de mecanização e fabricação em larga escala. Isto facilitou o desenvolvimento econômico da Inglaterra, França e Alemanha, primeiros países que se industrializaram neste período. Somado a isso, houve uma crescente demanda de matéria-prima para alimentar a indústria, sendo necessário aumentar a exploração das fontes de recursos naturais, bem como tornar mais ágil a logística de transporte desses insumos às fábricas. Dessa maneira, foram

¹⁷ Um artigo interessante sobre o tema é *A moura de seios nus: o imaginário erótico colonial no cartão-postal*, de Gilles Boëtsch e Jean-Noël Ferrié, que aborda um estudo sobre os postais coloniais na França do começo do século XX e a formação do erótico – com as imagens de mouras desnudas – no imaginário do leitor, além da edificação da ideologia do colonizador perante o colonizado através das imagens.

destinados esforços para o desenvolvimento dos meios de transporte mais rápidos e práticos.

Nesse momento, o mundo buscava conhecer a si e as terras ainda pouco habitadas. Os meios de transportes estavam em pleno desenvolvimento e entraram em franca expansão, como o navio e o trem a vapor. Mais tarde, as invenções do avião e do submarino somaram na lista de engenhos da modernidade. O capital e seu meio de produção estavam destinando intensamente todos seus esforços para conceber meios de locomoção mais rápidos o que, conseqüentemente, gerou uma nova concepção de espaço/tempo na mentalidade do homem ocidental. Dessa maneira, grandes distâncias estavam sendo cobertas em um espaço de tempo bem menor, o que fez “diminuir” as extensões geográficas do mundo.

Anne Martin-Fugier (1991, p.419-501) exemplifica esse “encurtamento” das distâncias através das inovações nos transportes na modernidade: “O trem reduziu em dois terços o tempo de viagem entre a capital e as praias. Em 1840, levava-se doze horas de coche para ir de Paris a Dieppe; no Segundo Império, por estrada de ferro, não se levava mais do que quatro horas.”

Com a evolução dos meios de transportes, viajar se tornou mais comum, não mais um privilégio exclusivo das classes mais abastadas. Surgiram as classes “econômicas” nos trens e navios, onde viajavam os assalariados de férias¹⁸, e as levas de trabalhadores em busca de novos mercados e oportunidades. Nesse sentido, o contato dessas pessoas com um novo espaço, somado à necessidade de comunicar essa descoberta, fez o cartão-postal um meio de comunicação consolidado e de grande popularidade em um tempo que o telefone era um privilégio reservado a poucos e os telegramas excessivamente caros e não tão acessíveis. (VASQUEZ, 2002).

¹⁸ Quando o trabalhador assalariado vende sua força de trabalho mediante um contrato de prestação de serviços, ele obtém um período durante o ano para descanso, denominado de férias. Então o cidadão, cidadão em grande maioria, transforma-se em turista, quando usa essas férias para viajar, surgindo assim um novo ator social a partir das novas relações de trabalho estruturadas pelo capitalismo moderno. Ele não é necessariamente um andarilho que viaja por “curiosidade e ociosidade”, por um período de tempo e sem visar obter lucro, é um personagem importante para a disseminação do postal, pois busca conhecer lugares que somente teve contato com imagens e relatos de outros viajantes. Para efetivar o ritual do viajar e conhecer lugares novos, esse turista compra e envia cartões-postais do lugar que está visitando para parentes e amigos. E essa imagem do postal registra o espaço fotografado como espaço real da cidade. O postal é a prova que ele visitou determinado lugar, estabelecendo trocas simbólicas que passam da esfera cultural e coletiva para a categoria afetiva e individual. De certa forma, ocorre um processo de reificação às avessas: o objeto da indústria cultural de massa (postal) ganha sentido subjetivo e afetivo pela troca simbólica no plano individual.

Além desses fatores que levaram ao sucesso do postal, a inclusão da imagem em seu corpo foi determinante para sua rápida disseminação. De acordo com Nelson Schapochnik (1999. p.429), “no final dos oitocentos, presenciou-se a emergência de um novo suporte para a mensagem verbal. Livres do monopólio do estado, os cartões-postais passam a associar a mensagem verbal a diferentes padrões ilustrativos”.

De certa forma, a inclusão da imagem no postal foi uma consequência natural, já que a fotografia estava com franca popularidade desde as *cartes de visites*. Era apenas uma questão de tempo para integrá-la ao corpo do postal. Mas, para que essa fase pudesse se efetivar, havia a necessidade de cessar o monopólio do governo sobre a produção do postal.

Nesse período, início do século XIX, as inovações gráficas estavam em desenvolvimento e a impressão em larga escala começava a se dimensionar, para conquistar mercado. A administração estatal emperrava o processo, devido à burocracia da logística que atrapalhava o envio e recebimento do postal, bem como não atendia a grande procura pelos cartões, durante os anos de ouro.

Quando o monopólio do governo cessou, editoras e impressores independentes, ganharam autorização para a impressão e venda de postais. Assim, rapidamente os temas com imagens fotográficas ou ilustrações se tornaram comuns. Com a estruturação de uma cadeia de produção organizada e produtiva, o postal convencional adquiriu um custo mais baixo e popularizou o lançamento de séries com diversos temas, padrões e formatos.

Apesar da massificação do postal e sua produção em grandes tiragens, um curioso precedente aconteceu em seu período áureo: a elaboração de séries artesanais de cartões, produzidas com “técnicas [...] de impressão que remetiam a tradição das estamparias e gravuras, como a ponta-seca, o buril e a litografia, o que tornava um artigo de consumo caro”. (SCHAPOCHNIK, 1999. p.429).

Essa demanda ocorreu devido ao grande impacto que o postal causou na sociedade, durante os primeiros anos do século XX. Como era grande a procura, séries mais elaboradas e com acabamento mais refinado acabaram se tornando mais comuns. Esse tipo de postal foi elaborado com objetivo primordial de colecionismo.

Em 1891, os postais começaram a apresentar imagens fotográficas, principalmente de paisagens, caracterizando uma ruptura com o uso tradicional da fotografia, focada em retratos e cenas com pessoas. Este fato mostrou que o homem

moderno do início do século XX começou a formar uma nova concepção de referencialidade do mundo, a partir de trocas simbólicas entre os elementos do seu cotidiano e do mundo exterior, presentes nas imagens. Vasquez (2002) atribui esse fenômeno ao crescente e contínuo uso da imagem no cotidiano, pelo barateamento dos equipamentos fotográficos e dos meios de revelação, bem como aos métodos de reprodução da fotografia, nos fins do século XIX.

Com a difusão da fotografia, o postal tornou-se popular e muito procurado. Quando foram lançados os postais com imagens, era comum que as mensagens fossem moldadas de acordo com o espaço que sobrava depois do endereçamento e selo, até mesmo, era hábito escrever na própria imagem do cartão. Além disso, nesse período o postal tinha uma utilidade maior de comunicação do que objeto de coleção. Logo, era muito fácil ver inferências escritas nas imagens aproveitando o máximo possível de espaço para inserir a mensagem ao destinatário. Vasquez (2002) destaca que, em meados do século XX, era comum se carimbar o lado da imagem do postal, já que o *design* ainda não era normatizado e existia a indefinição de espaços específicos para escrita, endereçamento, carimbo e selo postal.

No ano de 1902, o inglês Frederick Hartmann sugeriu que o postal fosse dividido em duas partes: à esquerda para mensagem e a direita para destino de envio e no “canto superior [...] dessa seção mostrando claramente onde o selo deveria ser colocado”. (VASQUEZ, 2002. p.33). A ideia de Frederick foi amplamente aceita e vigora até os dias atuais, formatado com a imagem na frente e a mensagem no verso.

Com a organização do *design* do postal, surgem tipos que extrapolavam o espaço convencional do suporte, ou seja, tomavam outras formas bem diversas do cartão em vigor, como os exemplares em três dimensões ou os feitos de couro, e até mesmo, os discos de 78 rotações com mensagens fonográficas. (VASQUEZ, 2002). Nesse contexto, uma grande variedade de tipos e formas de postais agregaram valores estéticos e se tornaram passíveis de ser colecionáveis, suplantando apenas sua função primeira de meio de comunicação.

Para ter o valor de coleção, o postal deveria possuir formatos diferenciados, como também apresentava temas que tinham uma grande procura pelo público: as cidades, o campo, os costumes, fatos cotidianos e acontecimentos históricos eram retratados. Tratava-se de uma enciclopédia imagética, formada pelas mãos dos editores de postais.

Em uma época em que a imagem fotográfica se popularizou pela difusão do amadorismo e dos postais, os jornais estavam começando a usá-la ainda sem muito sucesso, em razão de ainda não existirem métodos lucrativos de impressão com alta tiragem. Os cartões-postais exerceram papel importante também para a difusão de notícias. Muitos eventos cotidianos da cidade se tornavam temas de postal: inaugurações, datas históricas, eventos sociais. Vasquez (2002) exemplifica o sucesso desses postais com uma série publicada em 1900, durante a Exposição Universal de Paris. Na época, teve grande aceitação do público e, por isso, estimulou editores de toda Europa a fabricarem séries com o mesmo tema. Hoje esses postais são considerados raríssimos.

Os temas jornalísticos foram muito difundidos na Europa e, posteriormente, no Brasil, responsáveis pelo registro de grandes acontecimentos, além da atuação como divulgadores das novidades sobre tecnologia e indústria. Logo, o postal em sua idade de ouro, também teve papel de difusor de informações:

Num tempo em que a presença da imagem na imprensa era rara, os cartões-postais serviram também de veículo para a difusão de assuntos de interesse geral, registrando com uma visão que pode ser encarada como 'jornalística' eventos de caráter efêmero. (VASQUEZ, 2002, p.37).

Vasquez (2002) destaca que o postal possuía atribuições propagandísticas e informativas, pois não somente mostrava panorâmicas de cidades e paisagens, mas também divulgava produtos, fábricas e serviços. Dessa forma, ser tornou um meio de propaganda e publicidade, agregado à função de meio de comunicação, que atraía consumidores para compra dos produtos anunciados. Além disso, o postal se caracterizou como documento do espaço/tempo, portador dos registros fotográficos de épocas históricas, fatos, índices culturais, costumes e ideologias.

Mesmo com essa diversidade e importância, o mais popular dos temas de postais foi a paisagem, enquanto recorte do fragmento do espaço capturado pela fotografia. As vistas retratadas da cidade, campo ou mar, buscavam preencher as lacunas que estavam vazias no imaginário do leitor. Alguém que nunca foi ao Rio de Janeiro, por exemplo, quando recebe um postal do monumento do Cristo Redentor, vincula a própria imagem do Cristo ou cria uma concepção da cidade carioca baseada nessa imagem, com a finalidade de buscar referenciais para quem não conhece o lugar.

Com essa referencialidade imagética, o mundo fica acessível ao leitor do postal, pois o conceito de espaço-tempo se modifica imagetivamente e, dessa forma, o leitor

passa a criar uma ideia do lugar e de seus elementos, mesmo que a imagem ainda não seja condizente de maneira fiel com a realidade.

Além de se tornar uma alternativa de lembrança do passado e de divulgador de notícias ou grandes eventos, o postal se estabeleceu como “fragmentos da memória do cotidiano de outrora nostalgicamente perdido, vagando sem destino em sua trajetória documental... além-vida”. (KOSSOY, 1999. p.71). Esse atributo surge principalmente quando nos debruçamos em uma pesquisa histórica, na qual o postal é a fonte de referência, passando do ciclo de conquista da paisagem pelo viajante (emissor), que presenteia o leitor (receptor) com a imagem do lugar visitado e suas impressões, para o de documento histórico. Entretanto, esse fluxo de sentidos do postal é relativo, pois depende de quem o está vendo, seja o pesquisador ou o leitor/destinatário.

Portanto, o postal adentra o imaginário individual e coletivo, que cruza o espaço-tempo e torna-se relato da memória, histórico de pessoas, pensamentos e costumes, agregados como um documento e/ou memória sentimental.

2.3 POSTAL NO BRASIL E NO PARÁ

O postal chegou ao Brasil nos últimos suspiros do Império como uma nova alternativa para a correspondência de baixo custo. Nelson Schapochnik (1999) explica que os primeiros postais, chamados de “bilhetes-postais”, eram extremamente simples e tinham o objetivo de transmitir mensagens de forma clara e direta. Quando elaborados, estavam sob o monopólio de distribuição e venda do estado, que por isso possuíam preços diferenciados dependendo do destino de envio.

Esse novo padrão de comunicação pressupunha uma distinção cromática e monetária: vermelha para circulação urbana (vinte réis o simples ou quarenta os duplos, isto é, com resposta paga) e laranja para a correspondência internacional com os países que faziam parte da União Postal Universal (oitenta ou 16 réis). (SCHAPOCHNIK, 1999, p.427).

Esse tipo de correspondência vigorou até a chegada dos cartões-postais no Brasil, em 1880. Já no ano de 1891, os primeiros cartões começaram a ter fotografia em seu corpo e, dessa forma, tiveram grande aceitação do público, não somente no Brasil, mas no mundo. Paralelamente, a imagem fotográfica nesse período estava bastante difundida com as *cartes de visites*. Assim, os mais diversos temas do cotidiano se

tornaram comuns e difundidos, transformando a cidade em um território de olhares impressos na parte da frente dos postais, em que “o homem registra e divulga o lugar onde vive e seus costumes” (BELCHIOR, 1983), pela necessidade da permanência do tempo-espaço através da memória, onde o mundo é impresso e compartilhado.

O início do século XX foi a época considerada como “período de ouro” do cartão-postal. Belchior *apud* Berger (1983) expõe através de dados dos correios, os surpreendentes números que demonstram o impacto desse meio de comunicação no Brasil:

Somente em 1909, recolheu cerca de 15 milhões e entregou outros tantos em um país de população ao redor de 20 milhões de habitantes. Tais números refletem mais o apelo intrínseco dos cartões, do que o cumprimento de suas funções do meio prático de correspondência. (BELCHOR *apud* BERGER, 1983, p.11).

O grande fluxo de correspondência atesta o impacto do postal no território nacional. Esse fenômeno não era exclusivo das camadas burguesas da sociedade brasileira da época, pois se tornou um meio de comunicação popular, devido ao seu preço acessível. Além de compartilhar sentimentos, votos e relatos, o cartão-postal fez com que o seu emissor e receptor criassem vínculos afetivos através do índice imagético.

Sua popularidade foi grande devido a diversidade de temas à disposição, entre os quais, o mais recorrente era a cidade. As primeiras referências da urbe foram as vistas de São Paulo no ano de 1897, editadas em cromolitografia¹⁹ pela casa editorial *Graphico V. Steidel 23 Cia.* Além disso, foram feitas tomadas do Rio de Janeiro, Campinas e outras cidades. (FERNANDES JÚNIOR *apud* VASQUEZ, 2002).

Vasquez (2002) aponta que a grande influência dos temas urbanos nos “cartões fotográficos” ocorreram em algumas cidades do país na segunda metade do século XIX, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belém, Salvador e Recife. Os fotógrafos costumavam vender essas vistas urbanas com notável popularidade. De certa forma, os cartões fotográficos foram os pioneiros dos postais que, por sua vez, herdaram as influências de seu “antecessor”.

¹⁹ Advindo da litografia, a cromolitografia é a técnica de impressão no qual as gravuras são impressas em cores sem os meios-tons, mais tarde obtida pela fotolitografia. (FERNANDES JÚNIOR *apud* VASQUEZ, 2002).

Nesse período, grandes fotógrafos que documentaram detidamente a cidade ficaram conhecidos: no Rio de Janeiro, Augusto Malta (1864 - 1957) e Marc Ferrez (1843 - 1923), documentaram as modificações da antiga sede do Império e da recente capital da República que se formava. Em São Paulo, Guilherme Gaensly (1843 - 1928) e Militão Augusto de Azevedo (1837 - 1905) registraram as súbitas mudanças da virada do século da futura metrópole que ainda tinha ares de vilarejo; e Militão foi o precursor desse registro, tornando-se referência para outros fotógrafos brasileiros.

A região norte teve como expoente Felipe Augusto Fidanza (1847 - 1903), que, apesar de ser natural de Lisboa, veio para Belém a fim de desenvolver seus trabalhos fotográficos, mas não há registro exato de sua chegada à cidade. Suas publicações começaram a ser datadas a partir de 1867, como *retratista photographo*. Seu destaque como retratista o fez ter bastante popularidade durante a segunda metade do século XIX, em razão da produção de uma extensa documentação da cidade, registrando cotidianos de personagens sociais, paisagens urbanas e suas modificações.

Sua produção é caracterizada por uma profunda qualidade técnica e apurada nitidez em seus retratos. Registrou como poucos as repentinas modificações urbanas que passava a Belém durante aquele período, devido aos altos lucros da exportação do látex. Foi contratado pela administração urbana para documentar as reformas que a cidade sofreu, o que resultaram na elaboração do *Álbum do Pará*, de 1899 e do *Álbum de Belém*, de 1902. (PEREIRA; SARGES, 2010). Esses álbuns tinham o objetivo de mostrar os feitos governamentais e suas benfeitorias, em que foram elaboradas “fotografias de edifícios, de ruas, de avenidas, de praças, de jardins públicos, de igrejas e outras realizações arquitetônicas serviam para mostrar o desenvolvimento, o progresso e melhorias efetuadas”. (PEREIRA; SARGES, 2010, p.18).

Figura 2: 1875 - Vista da Rua Frutuoso Guimarães próximo a Igreja das Mercês. Ao fundo barcos atracados no Ver-o-Peso



Fotógrafo: Felipe Fianza

Fonte: [http://katalog.ifl-leipzig.de/cgi-bin/d2_dialog.pl/Geographische Zentralbibliothek im Leibniz-Institut für Länderkunde – IFL – Leibniz – Alemanha](http://katalog.ifl-leipzig.de/cgi-bin/d2_dialog.pl/Geographische_Zentralbibliothek_im_Leibniz-Institut_für_Länderkunde_-_IFL_-_Leibniz_-_Alemanha)

Acesso: 15 janeiro 2013

Figura 3: 1875 - Vista de uma rua não identificada em Belém

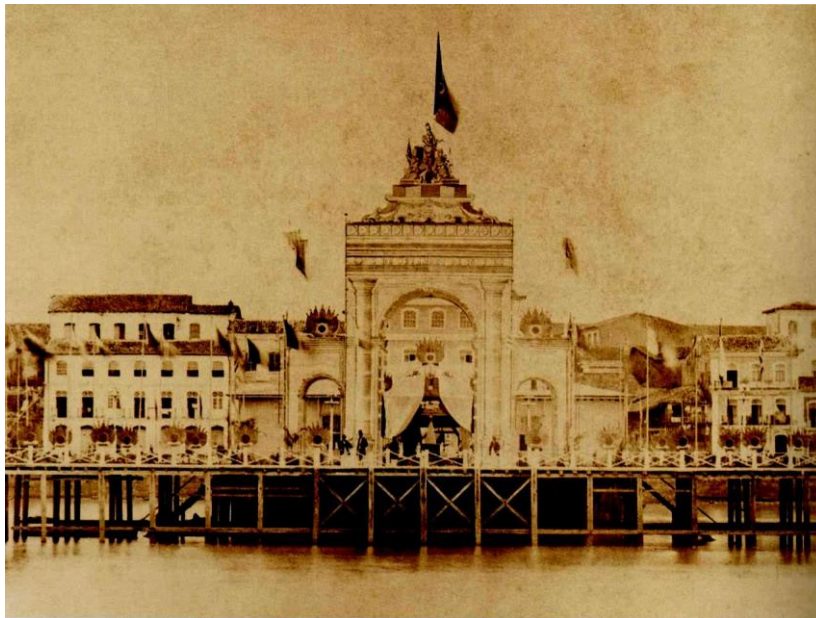


Fotógrafo: Filipe Fidanza.

Fonte: [http://katalog.ifl-leipzig.de/cgi-bin/d2_dialog.pl/Geographische Zentralbibliothek im Leibniz-Institut für Länderkunde – IFL – Leibniz – Alemanha](http://katalog.ifl-leipzig.de/cgi-bin/d2_dialog.pl/Geographische_Zentralbibliothek_im_Leibniz-Institut_für_Länderkunde_-_IFL_-_Leibniz_-_Alemanha)

Acesso: 15 janeiro 2013

Figura 4: 1867 – Arco construído especialmente para recepcionar o imperador Pedro II em Belém (tomada da Baía do Guajará)



Fotógrafo: Filipe Fidanza

Fonte: <http://fauufpa.wordpress.com/2012/06/08/belem-1867-por-filipe-augusto-fidanza>

Acesso: 19 janeiro 2013

No Brasil, os cartões-postais tiveram uma escala evolutiva semelhante à da Europa, em que num primeiro momento, possuíam formatos e preços definidos, bem como foram concebidos sob o domínio do estado. No entanto, eram formais e somente com espaço para inserir o destinatário, selo de envio e brasão do governo (única ilustração permitida).

O eminente historiador e colecionador de postais Victorino Chermont de Miranda (1986) afirmou que quando o postal passou de monopólio do estado para produção em grande escala de editoras privadas, tiveram uma clara evolução. Inovaram no *design* e padronizaram os formatos, o que influenciou o modo de produção no restante do mundo. O grande alcance que o postal teve se acentuou mais ainda com a introdução da imagem em seu corpo.

Quando surgiram as ilustrações e fotografias, logo foram inseridas no *design* do postal, sendo fundamentais para sua maturação. Por conta delas, os editores eram

instigados a pensar em outros arranjos de formato, sempre no intuito de agradar e surpreender o leitor, para que consumissem avidamente o produto.

O raciocínio era de sempre maravilhar o consumidor. Com a imagem fazendo parte do corpo, as relações de função e sentido mudaram: o cartão-postal não era mais um meio de correspondência formal, padronizado e estático, e sim um ícone imagético que comunicava mensagens e valores sociais. A inserção da imagem contribuiu fundamentalmente para o amadurecimento de suas formas e tipos.

Egressos do monopólio oficial, passaram, já neste século, à iniciativa particular. A princípio lisos, foram pouco a pouco incorporando as ilustrações – um ângulo aqui, uma barra ali, até as verem assenhoradas de todo seu anverso, chegando, numa fase posterior, a se desdobrarem em duas e até mesmo três cartelas, com uma só paisagem de 180°. (MIRANDA, 1986. p. 13).

Com a entrada de editores particulares na produção, ocorreram modificações profundas na padronização. Cada editora elaborava seu *design*, formato e tipo. Nesse momento, apesar de fazer parte da indústria de massa, era muito comum, além das séries convencionais, a produção de cartões-postais especiais, com insumos caros e delicados, fabricados de forma quase artesanal.

Somente entre os anos vinte e trinta do século XX, com a popularização dos processos de impressão em larga escala, o postal ganhou produção padronizada, tornando mais raras as séries especiais. Estas, quando editadas e vendidas, eram consumidas por colecionadores a um valor elevado.

Mesmo com o monopólio estatal na produção do cartão-postal no final século XIX, chegavam de fora exemplares com fotografias e ilustrações. Estas se popularizaram rapidamente, mesmo com a exclusividade do governo brasileiro sobre a produção oficial.

Muitas séries chegavam advindas de importadores europeus, com grande aceitação do mercado local. Esse fluxo “alternativo” de postais estrangeiros acabou sendo fator determinante para o estado ceder o monopólio à particulares, “que somente veio a ocorrer no Brasil em 14 de Outubro de 1899, graças à lei nº 640”. (VASQUEZ, 2002. p.56). As primeiras séries com tomadas do Brasil chegaram antes dessa data. Impressas no exterior, buscavam mostrar o “exótico e pitoresco” das terras brasileiras.

[...] estampando trabalhos de famosos fotógrafos, entre os quais se distinguem Lindermann e Marc Ferrez. Cabe ressaltar o papel percussor de

Albert Aust, de Hamburgo, ao lançar a série ‘Sud Amerika’, reproduzindo ‘clichês’, pelo menos, de Recife, Salvador, Paraná, Pará e Rio de Janeiro. (BELCHOR *apud* VASQUEZ, 2002, p.56).

Antes de 1899 existia uma demanda incomum de “postais estrangeiros feitos para brasileiros”, com legendas em português e temas locais. Na Europa, eram bastante populares as séries postais que versavam sobre regiões e costumes brasileiros. As temáticas eram diversas: vistas de cidades, retratos de índios e ex-escravos, com legendas escritas em francês e inglês. (MIRANDA, 1985).

Mas não somente sobre exotismo circulavam os cartões-postais brasileiros. As cidades, principalmente as grandes metrópoles da época, eram “mapeadas” fotograficamente, retratadas e impressas. Mostravam a urbe com suas praças, prédios, zonas de comércio e pontos turísticos. Se tornaram comuns em grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e foram amplamente difundidos em capitais estaduais como Recife, Manaus e Belém.

A época de ouro do postal chegou com o início do século XX, “o momento culminante de sua evolução, quando passam a ser procurados pelo seu valor enquanto postais. É a época das coleções. Da correspondência indiscriminada. Da multiplicação dos temas”. (MIRANDA, 1986, p.14). Dessa forma, o postal deixou de ser somente um meio de comunicação neutro e objetivo e se tornou ícone cultural, produzido pela indústria para uma sociedade de consumo em massa.

Foi nesse momento áureo que surgiram muitas editoras de postais de norte a sul do Brasil. Quase todos os estados tinham casas editoriais expressivas e de destaque no cenário local, que produziam postais para todo o país. Os produtores fabricavam e publicavam postais com diversos temas fotográficos: paisagens e panorâmicas; tomadas urbanas e bucólicas; costumes e tipos sociais. Os temas mais comercializados tinham ênfase nas metrópoles nacionais, com destaque para a urbe evoluída e moderna, tentando expressar uma cultura de sofisticação e de forte influência europeia. Os postais eram utilizados para mostrar que as cidades brasileiras estavam se modernizando através da urbanização.

Esses valores sociais inclusos nos postais são claramente vistos em publicações das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, as mais expressivas da República. No norte do país, Belém e Manaus denotavam também esses valores de modernidade, pujança e grandiosidade em suas imagens urbanas. Elas alcançaram grande desenvolvimento em

curto espaço de tempo, devido à evolução urbanística financiada com os lucros da extração do látex. Nesse sentido, as metrópoles brasileiras pretendiam transmitir um ar de modernidade e evolução dos seus espaços urbanos, por meio dos postais.

Durante o período áureo do cartão-postal, não somente os viajantes mandavam e recebiam votos para amigos e familiares, mas também imigrantes que chegavam como mão-de-obra no país e usavam os postais como meio de comunicação. O Brasil de 1890 tinha aproximadamente uma população de 14,3 milhões de pessoas, sendo que grande parte vivia na zona rural e as cidades maiores tinham em torno de 50.000 habitantes. (VASQUEZ, 2002, p.65). Nesse período, parte da população das cidades era constituída por imigrantes das mais variadas etnias: caucasianos (italianos, alemães, espanhóis e portugueses) orientais, judeus e árabes. Esses imigrantes vinham em levadas para o Brasil em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Ao emigrarem de seus países de origem, trouxeram seus costumes e hábitos, deixando para trás parentes e amigos. O postal se tornou para eles uma forma fácil e econômica para se comunicar sobre o novo país que haviam adotado como pátria. (VASQUEZ, 2002). Dessa forma, os imigrantes contribuíram como grandes divulgadores do Brasil no exterior. De onde moravam – São Paulo, Rio de Janeiro, Belém e Manaus – enviavam imagens de cidades limpas e evoluídas para os seus conterrâneos. Por meio do postal, desejavam transmitir que a aventura de tentar construir uma nova vida no Brasil tinha sido uma empreitada de sucesso e prosperidade. (VASQUEZ, 2002). Logo, a fotografia se tornou além da representação inscrita no postal, a própria imagem do real.

Nesse sentido, os postais no Brasil e no restante do mundo, apresentavam uma visão idealizada do espaço, pois o que era fotografado tinha a intencionalidade de apresentar o melhor de cada lugar.

No caso do Rio de Janeiro, no início do século XX, o postal se tornou o divulgador dos resultados das reformas que ocorriam na cidade. Durante a administração do prefeito Pereira Passos (1902-1906), sobre os auspícios do recém-eleito presidente Rodrigues Alves (1902-1906), houve um verdadeiro “bota-abaixo” na capital da República, introduzindo uma política de reestruturação urbana, baseada na reforma do prefeito Barão de Husemann, em Paris²⁰. Pereira Passos buscou remodelar a

²⁰ Inspirado na ideologia da modernização e seus valores, o Barão de Husemann, nomeado pelo imperador Napoleão III, tornou-se prefeito de Paris e durante sua gestão (1853-1870) fez profundas

Rio de Janeiro dos traços coloniais portugueses, suprimindo cortiços e vielas, substituindo por grandes avenidas, *boulevards* e bairros mais setorizados.

Mesmo com os problemas que causou, principalmente à população mais pobre²¹, a reforma do Rio de Janeiro foi necessária para remodelação do espaço urbano. Essa reestruturação e organização urbana se deu através de um viés burguês, pois essa classe desejava transformar o Rio de Janeiro em uma “Cidade Moderna” nos trópicos, transformando-a em um “magnífico cenário que se queria símbolo de um Brasil ‘civilizado’.” (VASQUEZ, 2002, p.67). Dessa maneira, o ideário de modernidade foi construído pela arquitetura urbana na capital do país. Assim, o cartão-postal adquiriu atributos de difusor dessa ideologia burguesa, de natureza progressista e positivista, a qual o governo brasileiro, também sintonizado neste pensamento, queria mostrar para outros países o quão “moderno” o Brasil pretendia ser.

Não somente na capital da República predominava o pensamento de “construção de modernidade”. Em Belém residia essa mesma filosofia. Quando o cartão-postal chegou nas terras amazônicas, foi de imediato pensado para ser um divulgador da urbe moderna, pois apresentaria aos olhos do outro, a cidade idealizada pela elite dominante.

Não se tem ao certo a data exata de quando o postal chegou formalmente ao Pará, mas acredita-se que tenha sido paralelamente ao período de sua chegada ao Rio de Janeiro. O cartão-postal ganhou o gosto especialmente das elites, que o utilizou para transmitir uma imagem de civilidade e sofisticação europeia: “Esta aristocracia se reveste de um manto de modernidade, norteia-se por valores estrangeiros, viaja regularmente para a Europa e, de Paris, Londres e Berlim remete aos familiares saudosos cartões postais.” (KOSSOY, 1999, p.66). Com a crescente influência da burguesia, os valores de modernidade se tornaram mais estreitos ao governo local e se fazia necessário transformar a capital do estado do Pará em uma cidade moderna.

Belém e sua burguesia não se distanciavam desse objetivo explicitado por Kossoy. Nessa época, a cidade se inseria no contexto de grandes capitais da recente

reformas na cidade francesa. Atendendo sua política higienista, buscou erradicar (mesmo que por métodos violentos) os focos de doenças e insalubridade, demolindo casebres, amontoados, vielas lúgubres e ruas estreitas. Em seu lugar ergueu amplas vias, *boulevards* e praças, suprimindo a possibilidade de organização das famosas barricadas, advindas de revoltas populares.

²¹ Baseada no mesmo pensamento de organização espacial, o prefeito Pereira Passos, ao promover a reforma da capital da República, removeu grande parte da população pobre que se localizava no centro do Rio de Janeiro. Os populares sem alternativas para onde se mudarem, foram ocupar as encostas dos morros que cortam a cidade, que em pouco tempo se transformaram no que conhecemos como favelas, o espaço urbano sem organização espacial normatizada pelo estado.

República. As novidades que vinham da Europa passavam quase que obrigatoriamente pelo porto no Ver-o-Peso. A elite da borracha era ávida pelo que acontecia no velho mundo, tanto quanto as classes abastadas do sudeste. O “afrancesamento” da cidade é claramente visto nos postais do período, devido a forte influência burguesa que se inspirava nas artes, arquitetura e pensamento franceses, em uma época em que a França era um forte centro irradiador de cultura no Ocidente.

Victorino Miranda (1986) atribui como um dos primeiros postais produzidos com imagens de Belém a série “Sud America”, do alemão Albert Aust. Era um conjunto de postais feitos sem padronização fixa e nem marca de edição, apenas com o escrito “bilhete-postal” no verso. Esses cartões buscavam divulgar o exotismo e o pitoresco das terras dos trópicos. É possível que o postal “Rua de Sao Anton” (Rua de Santo Antônio) dessa série, datado de 1900, seja a primeira referência à cidade de Belém.

Em 1901, os irmãos John, Alberto e Victor Engelhard editaram postais com temáticas paraenses. Impressos na França, traziam a marca “Engelhard Freres & C”, estabelecendo certo padrão gráfico. A Papelaria Silva, tornou-se uma casa editorial muito famosa pelos cartões sobre a cidade e se destacou a partir da série “Pará Pittoresco”, um dos mais conhecidos conjuntos de cartões-postais da *Belle Époque* paraense.

Em 1900, com o auge da venda da borracha no mundo, os valores que circulavam em Belém eram vultosos. Estima-se que em 1910, no zênite do ciclo do látex, a renda interna da região era 485.833 contos de réis²². (CASTRO, 2010). A cidade era o entreposto dos atravessadores da borracha vindos da floresta e dos exportadores, eminentemente estrangeiros, representados por casas financeiras na capital.

Dessa maneira, Belém recebeu um fluxo constante de imigrantes e brasileiros de outras regiões para buscar novas oportunidades de vida. Para acompanhar tal crescimento, a zona comercial se tornou dinâmica e plural, com uma gama de serviços das mais variadas naturezas: de camisarias portuguesas a lojas de móveis franceses. Dentre esses estabelecimentos, as livrarias tiveram papel fundamental na difusão do postal em Belém.

Antes de 1899, ainda durante o período que o governo tinha o monopólio de postais, muitos vinham de outros países e, pouco a pouco, alimentavam a demanda que

²² Quando a decadência da borracha abateu-se em Belém, o valor da renda interna bruta despencou para 153.568 contos de réis no ano de 1915. (CASTRO, 2010, p. 17).

se tornou crescente nos anos seguintes. Com a queda do monopólio estatal no Pará, foi liberada a impressão e comercialização dos cartões por particulares, representadas por livrarias e casas editoriais. Logo esses estabelecimentos se instalaram no centro da cidade, especificamente no Bairro do Comércio, e iniciaram a suas atividades. (PARÁ, 1998)

Tabela 1 – Lista das principais editoras paraenses de postais durante a época auge do cartão-postal.

Panorama das principais editoras brasileiras de postais:
<p>Pará: Casa Gino & Cia.; Centro Photographico Girard & Cia.; Engelhard Freres & Com.; Estabelecimento Gráfico C. Wiegandt; E.F. Oliveira Jr.; Livraria França Santos; O Fafasinho: Livraria Universal (de Eduardo Tavares Cardoso & Cia.); Martins & Araújo Editores; Pará-Chie; Papelaria Silva (de Alfredo Augusto Silva); Tabacaria & Livraria Alfacinha (de Eduardo A. Fernandes); Tavares Cardoso & Cia.; O Tico-Tico.</p>

Fonte: VASQUEZ (2002. p.57)

As casas editoriais e livrarias surgiram no período áureo do postal no Brasil e da cidade de Belém. Segundo Victorino Miranda (1986), os anos de 1898 a 1906 foram fundamentais para a difusão dos cartões-postais na capital paraense. A figura da casa editorial foi essencial, pois tinha sob sua tutela todo o sistema de produção, desde a elaboração do tema, impressão e comercialização. Dessa forma, a difusão se tornava instantânea e sua popularidade imediata.

Um dos mais conhecidos estabelecimentos foi a Livraria Universal, de Eduardo Tavares Cardoso & Cia., fundada em 1876. Victorino Miranda (1986) narra que a livraria era uma das casas mais bonitas do país, que ficou muito famosa e constituiu um histórico respeitável de publicações. Quando se dedicou à impressão de postais, produziu séries sofisticadas sobre o cotidiano paraense.

As edições dos cartões produzidos por essa casa foram distintas e bastante populares. De diversas temáticas, sempre em vários tons, de monocromáticos a coloridos, os postais editados reuniam uma amostra imagética da cidade de Belém no início do século, com a mesma qualidade de editoração das impressões em circulação na Europa.

Outras casas eram fortes na cidade, como o Centro Photographico Girard e Cia, conhecido pelos seus postais ricamente aquarelados. Além dos cartões da Livraria Clássica, um dos estabelecimentos pioneiros na entrada da imagem no conteúdo do ainda “bilhete postal”.

Com surgimento de diversas editoras de postais, em um primeiro momento, ocorre uma “confusão” no seu formato, que naturalmente se organizou, principalmente pelas normatizações que a UPU (União Postal Universal) divulgava aos seus países associados na época.

Com a bela edição das fotografias de Júlio Augusto Siza²³, testemunha como poucos a incipiente conquista, pela ilustração, do espaço antes reservado à mensagem. Nela, com efeito, a imagem começa a insinuar-se pelo canto esquerdo do postal, imagem essa que, ainda hoje, se impõe pelo ineditismo de sua iconografia [...]. (PARÁ, 1996, p.15).

A historiografia divide em três fases o período áureo do cartão-postal paraense: **a primeira de 1898 a 1906**, quando aporta em Belém, rapidamente alcança popularidade e grande número de vendas; **a segunda de 1907 a 1920**, quando atingem seu franco auge com as inovações gráficas em voga. Naquela época apresentavam temas sobre a cidade e suas peculiaridades com grande aceitação de público; **e a terceira entre os anos 20 e 30**, acaba o período de ouro do postal, foi o período em que os processos de impressão de larga escala foram padronizados. A partir desse momento, se tornaram comuns edições simples de temas genéricos e sem os muitos rebuscamentos da segunda fase.

No primeiro período, equivalente ao auge do postal paraense (1898 a 1906)²⁴, eles eram impressos, em sua grande maioria, pelo sistema de clichê²⁵ e tinham o verso destinado a postagem e expedição. Desse período datam os postais

²³ Dono da Fotografia Amazônia, que no ano de 1904 se localizava na Rua João Alfredo, n. 7, no Bairro do Comércio.

²⁴ Os auges do cartão-postal no Pará e no Brasil decorreram paralelamente; a primeira fase de 1898 a 1906, e a segunda entre 1907 a 1920. (PARÁ, 1998).

²⁵ Impressão baseada em contato de uma base metálica com relevos e embebida em tinta em uma superfície passível de impressão (madeira, papel, tecido e outros materiais).

clássicos dos pontos turísticos da cidade, que permanecem até nossos dias, como o Ver-o-Peso e Catedral da Sé.

No segundo momento (1907 a 1920), as edições mais destacadas na cidade são de E. F. Oliveira Júnior e Eduardo A. Fernandes. Os postais da casa editorial gerida por Oliveira Júnior se tornaram conhecidos por publicarem várias vistas panorâmicas de Belém, tomadas fotográficas em locais elevados ou em embarcações na Baía de Guajará, mostrando uma urbe em franca expansão. As panorâmicas das docas ou do Ver-o-Peso, próximos da antiga recebedoria de rendas²⁶, eram bastante comuns em suas séries de postais.

Eduardo A. Fernandes, responsável pela Livraria Alfacinha - gerenciada após sua morte pela esposa - publicou temas urbanos, praças, prédios públicos e panorâmicas. Os postais dessa casa não se dedicavam somente a temas de Belém. Foi também responsável pela autoria de séries sobre praças do Brasil e de Portugal. (PARÁ, 1998).

No mesmo período, circulavam os postais do Estabelecimento Litográfico Carlos Wiegandt, um dos pioneiros da litografia no estado²⁷ do Pará e concorrente direto da Livraria Alfacinha. Nessa época, as editoras estrangeiras produziam séries específicas sobre as capitais brasileiras e, em especial, temas amazônicos. Era comum as coleções serem impressas em Milão e Bruxelas, exclusivamente para o público paraense. (MIRANDA, 1985).

Apesar de serem eminentes os temas de vistas e tomadas urbanas, vale ressaltar que o postal se adaptou às necessidades propagandísticas da época, com a publicidade de estabelecimentos privados e públicos, além da divulgação de produtos comerciais.

Dos primeiros, podem-se citar o da Camisaria Paraense, de Azevedo & Cº, o dos Grandes Armazéns Paris n'América, de F. de Castro [...] o do remédio "Esanofele", de fabricação italiana, que os postais da Drogaria Universal, de Cesar Santas & Cº. [...] a série Bilíngue do Museu Comercial do Pará. (MIRANDA, 1985, p.20).

²⁶ Local que, no tempo da monarquia portuguesa, eram pagos os impostos pelo fluxo de mercadorias no porto.

²⁷ Em um estudo no livro *Belém da Saudade* Victorino Miranda destaca a importância Estabelecimento Litográfico Carlos Wiegandt, sua importância no estado através de sua participação na Exposição Nacional de 1908 por ter sido um dos pioneiros do uso da calcografia e da estereotipia nas impressões: "[...], quando da Exposição Nacional, possuía na sua seção de litografia, nada menos de 5000 pedras gravadas (CRAVEIRO FILHO. O Pará manufactureiro. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1908. 101 p.)". (PARÁ, 1998. p.21).

Além desses postais, é importante citar a série da sala de exposições do Museu Emílio Goeldi, exposta na sessão etnográfica sobre: a cerâmica de tribos indígenas extintas; os interiores de indústrias, como da Fábrica Palmeira e da Cerveja Paraense; e estabelecimentos de venda de artigos populares, como a tradicional casa Formosa Paraense.

Nessa segunda fase, além da expansão dos temas e suas variantes, a cor transformou-se em atributo importante. Foi o momento dos tons fortes e policromias ousadas, sintonizando-se bem ao espírito frívolo do período da *Belle Époque*, um “verdadeiro caleidoscópio, à luminosidade dos trópicos”. (PARÁ, 1998, p.17).

Porém, por mais coloridos ou monocromáticos que fossem os temas, os cartões-postais mais recorrente na cartofilia paraense eram sobre a urbe, com suas vias e aparelhos urbanos. Buscavam retratar desde as nuances dos traços coloniais portugueses da Cidade Velha²⁸, passeando pelas obras arquitetônicas neoclássicas de Landi²⁹ e chegando ao traçado recente de ferro em *art nouveau*, até o mercado de carnes do complexo do Ver-o-Peso e estabelecimentos do Bairro do Comércio.

Dessa maneira, foi elaborado o retrato da urbe pela fotografia do postal e tornando-se artigo de colecionismo. Foi uma febre que contagiou o mundo, o Brasil e Belém. Além de registrar a cidade com suas mudanças urbanísticas, também retratavam o cotidiano urbano, “graças ao *voyeurismo* dos fotógrafos a soldo das casas editoras: corridas no Velódromo Paraense; a excursão do Clube do Remo à Ilha de Tatuoca; [...] o Círio, com suas multidões”. (PARÁ, 1996, p.17).

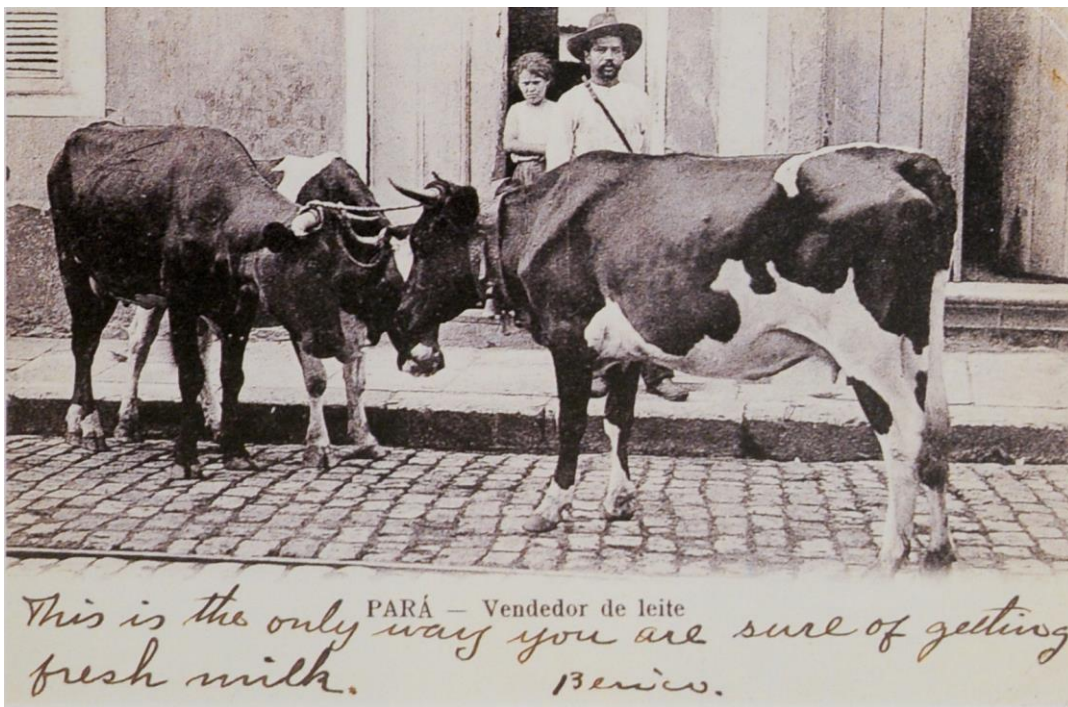
Nesse momento, chegou a terceira fase do período auge do postal, entre os anos 20 e 30. Surgiram as inovações policromáticas de impressão que massificaram as tiragens dos cartões-postais, padronizando seus temas e gerando maior lucratividade sob a impressão em grande escala. As temáticas sobre o cotidiano se tornaram pouco frequentes e prevaleceram os postais com tomadas fotográficas mais clássicas e de ambientes externos, como os de pontos turísticos. Possuem apenas sóbrias informações “Bilhete postal – Belém – Pará – Brasil”, e são parecidos entre si, com tomadas gerais e repetitivas. (PARÁ, 1996).

²⁸ Primeiro bairro da cidade de Belém.

²⁹ Antônio José Landi, arquiteto italiano que passou grande parte de sua vida em Belém, onde projetou importantes prédios da cidade, entre eles a Catedral Metropolitana, o Palácio dos Governadores e o Palácio Antônio Lemos (atualmente sede da prefeitura da cidade).

Antes dessa última fase, em que os temas fotografados eram mais genéricos e panorâmicos, os fotógrafos buscaram “documentar” com seu olhar de *flanêur*, os pequenos cotidianos escondidos da cidade. Esse ato de busca pelo singular foi responsável pela história da cidade e cotidiano paraense, desde o simples ambulantes, sapateiros ou vendedores de jasmims aos nababescos palacetes urbanos, “capturados” pela câmera errante do fotógrafo e, assim, tiveram seu lugar no mosaico imagético dos postais da *Belle Époque* em Belém.

Figura 5: Cartão-postal sobre costumes paraenses no livro *Belém da Saudade*. Mesmo com as profundas reformas urbanas que a cidade passou na virada do século, alguns costumes campesinos ainda persistiam, como da preferência do belenense de comprar leite de vaca na porta de sua residência. No postal a seguinte mensagem: “This is the only way you are sure of getting fresh milk. Berico.”.



Fonte: Coleção Antonio Miranda, PARÁ (1998. p.272)

Belém é uma urbe que passou, repentinamente, de pacata cidade colonial portuguesa a metrópole com ares de modernidade, dentro da Amazônia. Essas mudanças foram registradas e imortalizadas no cartão-postal, cumprindo a missão de

documentar a história da cidade e deixar como herança aos dias atuais, a visão de um passado de uma “Belém do que já teve”³⁰.

No restante do Brasil, o auge do postal também foi um fenômeno sem precedentes. Somente “no período de 1907-1912, [...] os Correios coletaram, em todo Brasil, 57.876.202 cartões-postais e distribuiu 81.963.858” (MIRANDA, 1985, p. 14). Na época, o país tinha aproximadamente de 19 a 30 milhões de habitantes³¹.

Dos mais diferentes formatos, temas e tipos, os postais atraíram as pessoas não somente como meio de comunicação, mas também como item de coleção e de troca, seja entre remetente e destinatário formais, ou entre desconhecidos. Para gerir essas relações comunicacionais foram fundadas associações e entidades com a finalidade de organizar e permutar o *Know-how* das trocas postais. Victorino Miranda explica tal impacto desse ícone divulgador da modernidade e seu precedente, além de como enviar postais tornou-se um hábito rotineiro:

As edições sucediam-se fascinando milhares de pessoas que, de repente, como se transportavam para latitudes nunca dantes suspeitadas, descobrindo novos horizontes e costumes, na fraternidade daquele ‘hobby’ que, de certa forma, antecipou para os nossos pais e avós a ideia de ‘aldeia global’, que os meios de comunicação viriam a consolidar em nossos dias, tornando-se próximos e presentes dos grandes lances e tragédias de todo o mundo. (MIRANDA, 1985, p. 14).

Com a Primeira Guerra Mundial, a *Belle Époque* subitamente acabou, ao mesmo tempo, a tranquilidade do período e as cores do cartão-postal entraram em decadência, ao ponto de não serem mais tão populares quanto na virada do século, devido à brutalidade do conflito. Como diria Belchior; “os cartões voltaram a ser apenas um meio de comunicação, deixando de ser o fim que os levava ao zênite”. (BELCHIOR *apud* MIRANDA, 1985. p. 14). A alegria e efusividade da modernidade do começo do século se despedaçaram com a Primeira Guerra Mundial, bem como o ideal de desenvolvimento tecnológico enquanto elemento pleno civilizador.

Com o conflito, o interesse por postais animados naturalmente decaiu, os temas frívolos saem de moda e dão espaço a temas mais sóbrios e com imagens sobre a guerra. Depois do litígio, o postal assumiu um papel secundário nas comunicações, pois

³⁰ Expressão local que se refere ao passado próspero da cidade, fazendo um contraponto com a condição de decadência que se abateu no fim do ciclo do látex em Belém.

³¹ Dados consultados na publicação do IBGE “Estatísticas do Século XX”, acessado em: <<http://www.ibge.gov.br/seculoxx/seculoxx.pdf>>.

outros meios de difusão de cultura de massa surgiram e assumiram seu lugar nas mídias, como as revistas ilustradas e o rádio. Nos Estados Unidos, a depressão econômica originária do *crash* da bolsa de Nova Iorque, bem como os anos de recessão dos países europeus derrotados na guerra, contribuíram mais ainda para o postal não possuir a popularidade que lhe era característica na virada do século. (VASQUEZ, 2002).

Quase que sincronicamente, no Pará encerrava-se o ciclo do látex devido às altas quantias de borracha vendida a preços muito menores pelos concorrentes asiáticos no mercado mundial. Belém entrava em franca derrocada em 1912. Uma sucessão de erros financeiros no mercado da borracha irrompeu uma crise econômica imediata, a qual naturalmente provocou um colapso político na cidade, ao ponto do intendente Antônio Lemos precisar se “exilar” na cidade do Rio de Janeiro. Falências generalizadas ocorreram e os recursos milagrosos da borracha que sustentaram todo o projeto urbano de modernidade de Belém, subitamente sumiram. O fausto e glória da burguesia e do governo belenense chegaram ao fim, bem como a época de ouro dos cartões-postais paraenses.

Nas décadas seguintes, entre os anos vinte e trinta, os processos de impressão se modernizam e se tornam cada vez mais seriados. Com a massificação do processo de impressão, se findou o período dos postais de séries de pouca tiragem, quase artesanais, tanto em seu tema, quanto no formato e material de confecção. Nesse período, efetivamente padronizou-se o postal em sua forma, conteúdo, temas, estilos e materiais. Um produto da indústria cultural de massa de fato. O *hobby* do colecionismo, que era muito comum em sua fase de ouro, entrou em declínio e somente ressurgiu nos anos sessenta e setenta, capitaneados pelo saudosismo e nostalgia dos temas de outrora.

Nos tempos atuais, com grandes evoluções tecnológicas no ramo das comunicações, o postal perdeu muito do seu espaço para outros meios, como o telefone, e-mail e a própria versão virtual do postal,

de fato como competir com as vantagens oferecidas pelo cartão-postal virtual se é oferecido gratuitamente em muitas centenas de opções [...] dispensando seu deslocamento de cara para seu envio? Não há que se lamentar essa substituição de impresso pelo virtual [...]. Mas, por outro lado, é impossível deixar de lamentar o fato de que milhares de cartões-postais virtuais já foram literalmente ‘para o espaço’ sem que tenham sido preservados de alguma forma. (VASQUEZ, 2002, p.48).

Dessa forma, atualmente, o postal diminuiu sua influência como meio de comunicação e assumiu maior relevância em outras funções, como artefato cultural e documento: muitas séries começaram a ser elaboradas para coleção; foram produzidas reedições de antigas séries de postais históricos; e livros-álbuns transformaram-se em objeto de pesquisas acadêmicas.

Com a popularização do cartão-postal, o colecionismo tornou-se comum, pois colecionar postais significava colecionar o mundo. As imagens passaram a ser a intermediação do homem com a sociedade. (FLUSSER, 2002). A fotografia, nesse período, assumiu na sociedade moderna o papel de “guia” da realidade, um “espelho” para acessar o mundo. Por se orientar passivamente pelas imagens fotográficas, o homem acabou acreditando que estas eram realidade em si, processo análogo ao que aconteceu com o postal, quando o leitor acreditava que o fato apresentado na imagem era a realidade sensível e não uma representação passível de intencionalidade dela.

Enviar e receber postais são atividades que vão além de comunicar: alimentam o imaginário individual e coletivo dos leitores com imagens de pessoas, lugares e cotidianos. Assim, acabam estabelecendo um vínculo entre a realidade expressa e a fotografia, mas que não comporta integralmente o mundo real, apenas fragmentos dessa realidade.

Quando essa imagem (fotografia ou postal) é replicada diversas vezes em um meio, acaba se tornando uma representação do todo, mas não ele necessariamente. Por exemplo, o Pão-de-açúcar do Rio de Janeiro, acaba se tornando imagem da cidade. O Ver-o-Peso a imagem da cidade de Belém.

Assim, com esse pleno poder que o postal estabeleceu com seu leitor, surgiu um forte vínculo com a imagem. A produção de cartões pautou-se na imaginação e inovação de seus editores. Era tema tudo passível de se fotografar, desde séries postais de tragédias, como a do navio Titanic e do dirigível Hindenburg, até coleções de tomadas panorâmicas, presentes em edições de luxo de grandes metrópoles. Desse modo, a fotografia do cartão-postal em si é, desde sua concepção, traço do passado destinado à memória, “o ato de revisitar esse tipo de fotografia quase sempre desperta um irrecusável convite à especulação memorativa”. (SCHAPOCHNIK, 1999, p. 459). Mas, ao mesmo tempo em que é memória e encontro com o passado, o postal foi gerado às luzes das intencionalidades dos editores, que escolheram o tema, a tomada e o que

seria retratado. Por isso, não é um fidedigno retrato da realidade, pois carrega traços, fragmentos dessa realidade, mas não é real na íntegra.

Portanto, o postal, além de documento que relata traços de um espaço-tempo passado, é um instrumento edificador de realidades que ganha contornos do além-cultural, usando imagens da coletividade para sentidos individuais e íntimos. É um ícone da visualidade, que pelo imaginário elabora e ficcionaliza possíveis realidades.

CAPÍTULO III

FOTOGRAFIA E CIDADE: ONTOLOGIAS DO REAL

3 FOTOGRAFIA E CIDADE: ONTOLOGIAS DO REAL

A fotografia surgiu no século XIX, época em que a sociedade industrial entrava em auge, devido à urbanização, às trocas financeiras e ao desenvolvimento tecnológico. Esses acontecimentos ocorriam em sincronismo à evolução do capitalismo.

Nesse ínterim, a fotografia possuiu um papel de protagonista, registrando os impactos no espaço e tempo da sociedade. A pintura, que tinha esse *status* de registro até século XIX, não era mais tão “eficiente” para documentar o mundo e as pessoas. Por isso, surgiu a necessidade de conceber uma forma de registro rápida, segura e “fidedigna” à realidade.

Esse invento não foi de autoria de uma pessoa ou originária de um país. Vários na Europa, e inclusive no Brasil, destinaram esforços para desenvolver métodos de registro de imagens em superfícies sensíveis. Desde o final do século XVIII, eram feitos no velho mundo experimentos para obtenção de imagens fixas em várias superfícies, sempre em vista a produção e comercialização dessas técnicas. Segundo Annateresa Fabris (1998), a industrialização da fotografia foi um fator importante para sua difusão, produtividade e consumo, que aumentaram proporcionalmente com os avanços das técnicas de revelação e reprodução de imagens. Dessa forma, o processo industrial estabeleceu uma serialização, baixo custo, exatidão e reprodutibilidade dos processos fotográficos. Além disso, foram fundamentais tanto para a elaboração de câmeras fotográficas quanto para os processos de revelação, acessíveis a grande parte da população, instaurando sua decisiva influência na sociedade na virada do século XX.

A invenção do daguerreótipo³² foi um marco para a difusão da fotografia, em uma escala maior dentro do contexto comercial e industrial, pois os custos se tornaram menores que nos processos antecessores. Obteve sucesso por dois grandes motivos: as suas cópias eram de uma verossimilhança muito grande com o objeto fotografado e o processo de produção dessas imagens era ágil e mais barato comparado

³² Processo de obtenção de imagem criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Consiste em fixar a imagem em uma mínima camada de prata polida, aplicada em uma placa de cobre. Devido seu complexo e caro processo de conservação em finos estojos, só as classes mais ricas podiam ter um daguerreótipo próprio ou da família. Disseminado a partir de 1839, ficou popular na Europa entre 1840 e 1850. No Brasil foi utilizado até meados da década de 1870. Ver mais no sítio: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3856

aos anteriores, concorrendo francamente com os retratos feitos a mão, ainda que não acessíveis a todas as camadas sociais. (FABRIS, 1998).

Seja com o surgimento do daguerreotipo, ou com os positivos diretos de Hyppolyte Bayard³³, a fotografia nasceu com a característica de “documento” e esse *status* a acompanhou até metade do século XX. André Rouillé atesta que a fotografia foi um resultado do processo industrial de uma sociedade que estava estabelecendo novos valores nas suas práticas sociais e relações com o espaço e tempo.

Os lugares, datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a moldou, que se serviu dela. Criada forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. (ROUILLÉ, 2009, p.31).

De acordo com Rouillé, a fotografia surgiu na sociedade moderna para dar conta do fluxo contínuo de trocas, construções e modificações, não apenas físicas, como nas linhas arquitetônicas das cidades, mas também de aspectos culturais e sociais. A imagem com seu atributo inicial de “documento” adquiriu estatuto de realidade: o que é fotografado é o real de forma imparcial e conclusiva.

Nesse momento, a fotografia passou a atender as necessidades da modernidade e celeridade: para ter o registro do real, a verossimilhança da fotografia com a realidade era maior do que a existente na pintura e na gravura. Naquela época, era ciente da parcialidade do pintor em relação à sua obra e esse *status* ainda não era atribuído à fotografia, pois se acreditava que por serem captadas através de um aparelho, tinham mais imparcialidade do que uma paisagem pintada a óleo.

³³ Processo de impressão fotográfica em superfície de papel inventada por Hippolyte Bayard (1801-1887). Em 1839, ele elaborou um processo de revelação de positivos em papel: a folha era imersa em uma solução de cloreto de sódio e, quando seca, era mergulhada em nitrato de prata e exposta a vapores de mercúrio e iodo. Dessa forma, quando a luz entrava em contato com o papel, surgiam as imagens pelo descolorimento dos brancos nas zonas expostas e, assim, as fotografias eram logo positivas e não reproduzíveis.

Rouillé desenvolve seu raciocínio, confirmando o papel representativo da fotografia na sociedade moderna e industrial:

Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava. (ROUILLÉ, 2009, p.31).

A fotografia assumiu a função de retratar imagetivamente a sociedade burguesa industrial, paralelamente como foi a pintura para a nobreza. Em um período em que a industrialização e a tecnologia se tornaram vetores dessa era, o aparelho fotográfico foi o protagonista ideal para retratar e reproduzir a sociedade daquele período.

Servindo para a classe burguesa exclusivamente, a fotografia não teria a popularidade que lhe é característica. Inicialmente, a fixação das imagens era obtida à duras penas por processos demorados, tanto de exposição quanto de revelação e fixação. No entanto, com o desenvolvimento das tecnologias e, conseqüentemente, da rapidez nos processos de obtenção de imagens, que levou ao barateamento da produção, a fotografia pôde se popularizar, sendo essencial para o grande poder de impacto que teve na sociedade moderna, baseada na visualidade.

Para compreender essa fase de gênese da fotografia no século XIX, Annateresa Fabris (1998) define em três períodos a maturação dos processos fotográficos. O primeiro, foi a partir dos experimentos iniciais em chapas de vidro ou metal. Entre estes, estava o daguerreótipo, criado por Daguarre em 1839, que trazia certa “aura” devido ao seu método quase artesanal de banhos químicos e polimentos para a obtenção da imagem. Nesse momento, era relativamente caro possuir um retrato em uma chapa polida.

O segundo momento foi quando surgiu o cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*), criado por Disdéri³⁴, que, através da redução de custos nos meios de impressão das fotografias, as tornou acessível a um número maior de pessoas,

³⁴ André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889). Fotógrafo francês, concebeu um método para fazer fotografias com preço mais acessível. Conhecidos como *carte-de-visites*, em que colocava vários retratos sobre uma placa única, por meio de um processo de revelação mais rápido e barato, usando menos químicos e papel. As fotografias eram do formato de um cartão de visitas e logo ganharam grande popularidade.

dando-lhes dimensão industrial, seja pelo barateamento do produto, ou pela padronização dos estilos dos fotografados.

E o terceiro e último momento, por volta de 1880, quando ocorreu a expressiva popularização da fotografia, ganhando propriamente *status* industrial, devido à reprodução massiva e comercial. Além dos populares *cartes de visites*, surgiram os bilhetes-postais e, posteriormente, os cartões-postais.

O final do século XIX marcou o surgimento da reprodutibilidade técnica. Esse fenômeno se refere às obras de artes que, em sua essência, sempre foram elaboradas e reproduzidas de forma manual, como as pinturas e esculturas, com intencionalidade e interesses distintos e direcionados. A reprodução técnica de obras de arte é algo recente, mas em maturação desde a invenção da imprensa no século XV, alcançando auge entre os séculos XIX e XX.

Os processos de impressão tiveram essencial importância, pela expressiva evolução e ampliação de sua influência na sociedade moderna. Da xilogravura, passou pela litografia, artes que foram muito difundidas (inclusive inicialmente no postal), até a chegada da fotografia superando-as. O trabalho manual de criação em sua essência foi substituído pelo aparelho fotográfico, onde a verossimilhança era maior do que na pintura e outras artes, atendendo desígnios de uma sociedade ávida por esse ritmo célere. (BENJAMIN, 1994).

Assim, os conceitos estéticos vigentes sofreram uma profunda alteração. Com a fotografia, se instaurou um novo processo de qualidade ligado à quantidade da produção, assim se desconectando do conceito de “aura” e de unicidade que a obra de arte possui, se aproximando mais como objeto de manufatura. (FABRIS, 1998).

No século XX, a “aura” da imagem, que se dissipou progressivamente com a reprodutibilidade técnica, ainda encontrava redutos de resistência nos primeiros procedimentos, quase artesanais de impressão fotográfica, em chapas de vidro e metal. Posteriormente, com o aperfeiçoamento na reprodução em massa, cederam lugar a impressão progressiva e em grande escala de fotografias em diversos tipos de papel, atingindo o processo da massificação da imagem. Este foi o período ideal para o surgimento e popularização do cartão-postal, pois a imagem tornou-se acessível à maioria das classes sociais. Quando o postal aderiu a imagem fotográfica à sua superfície, transformou-se em vetor iconográfico do mundo à disposição dos seus leitores.

Sobre a particularidade da fotografia perante outras artes, Phillippe Dubois (1994) afirma que a fotografia se distingue do desenho, da pintura e dos signos linguísticos, além de possuir uma relação de proximidade maior com signos indiciais, como as nuvens escuras (índice de chuva), as ruínas (marcas do tempo passado) e as pegadas (vestígios de que alguém passou). Dessa forma, o autor entende que a fotografia tem três tempos distintos de aceção e que ocorrem de forma sincrônica na história.

A primeira é a fotografia como *espelho do real*, na qual a realidade retratada é considerada igual a do objeto em si, devido à semelhança do referente com a fotografia. Essa posição inicial atribuída à fotografia, foi também usada como objeto de controle social, através da catalogação de criminosos e provas judiciais, dado o aspecto de realidade que lhe era imposto.

O segundo momento corresponde ao da fotografia como *status de transformação do real* (discurso do código e sua desconstrução), quando a relação íntima da fotografia se firma na “escrita automática” e imparcialidade da imagem, ou seja, a fotografia em si não é um objeto neutro, e sim um instrumento de análise e transformação do real. Logo, se caracteriza por uma posição extrema, em que a realidade seria ditada pelas imagens fotográficas, como conjuntos de códigos vistos, em termos peirceanos, na condição de signo.

Porém, surge uma terceira posição: a fotografia como *traço do real*, a qual apresenta a imagem como uma secção fixa do espaço-tempo, delimitada e moldada por uma ação intencional de um fotógrafo, dotado de ideologia, referenciais de vida e de cultura. Esses valores são fundamentais para escolher um determinado tema, ângulo, corte e tipo a ser fotografado, pois a fotografia é capaz de criar uma simulação da tridimensionalidade, no mundo de duas dimensões da reprodução impressa da fotografia.

Nesse momento, a fotografia “é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode se tornar parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. (DUBOIS, 1994, p. 53). Dessa forma, o homem tenta refazer a realidade sensível através da imagem e, conseqüentemente, tornar-se dependente dela. Vilém Flusser reforça essa natureza das imagens quando afirma que,

são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no tempo e no espaço. As imagens são, portanto, resultado do esforço de abstrair

duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. (FLUSSER, 2002, p. 7).

As imagens têm uma natureza dupla: material (ícone) e representativa (símbolo). Nesse sentido, a imagem passa por um processo de atribuição de códigos por seus leitores, tanto que, quando apresentada, a fotografia foi nada mais do que está sendo retratada, pois atesta o registro de uma realidade na natureza material. O sentido atribuído é formado “por sua relação afetiva com o objeto e sua situação de enunciação”. (DUBOIS, 1994, p. 53). Ou seja, aqueles que estão além dos fotógrafos – os leitores – criam relações e leituras sobre essas imagens. Desse modo, a imagem fotográfica no cartão-postal exerce fascínio e molda o imaginário dos leitores devido essa inferência do real através da imagem. Assim, a percepção de mundo é modificada, pois segundo Fabris (1998, p.36) “a fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não seletiva porque cumulativa”. Pois desde a invenção dos processos fotográficos, as reproduções das imagens acumularam progressivamente, formando um grande mosaico imagético do mundo para o mundo, no qual as imagens instauram seu reino paralelamente à realidade.

As identidades e concepções de mundo se dimensionaram com a fotografia, a partir da elaboração da imagem dentro de uma nova percepção de espaço. Os lugares, antes conhecidos pela oralidade, literatura ou cultura popular, são agora todos visíveis pela imagem fotográfica, e passaram a ser vistos sem reservas como concretizações da realidade, tornando-se território do imaginário coletivo.

Nesse sentido, o uso da imagem como registro edifica uma nova representação do mundo e se transforma em uma armadilha de crença e construção do real, ao tornar aqueles que a registram dependentes dela. Então, o homem acaba vendo o mundo através da realidade das imagens e crê que essa é a realidade sensível, marcando o primeiro momento da fotografia como “espelho do real”, como afirma Dubois (1994). O início do século XX foi o momento em que se arquitetou a civilização da imagem, ao mesmo tempo em que as pessoas, suas relações e seus objetos começam a orbitar sobre a dependência dela.

Baseado na crença da realidade fotográfica e construção de realidades, temos não somente um instrumento técnico elaborando imagens de forma aleatória e imparcial, mas também a documentação do mundo através da fotografia. É a reificação

do imaginário, quando a elaboração de realidades ficcionais na imagem fotográfica se instaura em níveis individuais e coletivos. Nesse interím, nasce uma relação de dependência, no qual o real é somente o que foi fotografado. No entanto, para a fotografia ser (ontologicamente falando), faz-se necessário que alguém manipule o aparelho. Então, o fotógrafo acaba sendo um dos componentes importantes para a realização/realidade da fotografia.

O fotógrafo é o personagem essencial na reflexão “fotografia e objeto fotografado”, posto que é o elaborador da imagem e não depende de uma aleatoriedade para registrar, nem busca documentar o mundo de forma imparcial e una. Nesse sentido, tem como objetivo fotografar a realidade que lhe apetece, fundamentado em seus próprios critérios, seja ideológico, filosófico, social ou cultural. Uma “eleição de aspecto determinado” (KOSSOY, 1989, p. 27), ou seja, uma seleção de uma parcela da realidade, baseado em suas intenções transmitidas pela fotografia.

Logo, o papel do fotógrafo é essencial na reflexão e elaboração das realidades inscritas na fotografia. Essas intencionalidades se mesclam, em um segundo momento, com as leituras de impressões dos observadores dessas fotografias. Dessa forma, cria-se um ciclo de elaboração e dependência de olhar, onde a versão de algum lugar ou de alguém prevalece e se funde no imaginário coletivo e individual.

O pesquisador Boris Kossoy propõe, em *Fotografia e história* (1989), uma reflexão sobre a tríade “fotógrafo, equipamento e tema fotografado”, fazendo uma espécie de pesquisa genética sobre os antecedentes do fotógrafo: como vivia, qual eram seus clientes, preços e valores cobrados, além de considerar os filtros culturais, ideológicos e formação intelectual que possuía.

O autor defende que ao fazer uma pesquisa sobre fotografia é essencial ter conhecimento do trabalho do fotógrafo, do contexto que a imagem foi feita e, se possível, quais equipamentos, técnicas de revelação, filtros e lentes usava durante o processo fotográfico. Isso, para ter um panorama do fotógrafo e suas atribuições e, assim, criar a possibilidade de compreender o contexto e os motivos de determinada fotografia. Esses são os aspectos da intencionalidade da fotografia que, com a formação cultural do fotógrafo, é imprescindível para uma análise documental.

Essa metodologia de pesquisa em fotografia foi ampliada, posteriormente, na obra *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2002), na qual os conceitos sobre a

*primeira e segunda realidades*³⁵ na fotografia já estão estabelecidos. O autor analisa os documentos fotográficos brasileiros do começo do século XX e conclui que há padrões ideológicos e sociais – sendo que, no caso do postal, possui ainda o de intencionalidade – para formar a edificação de realidades através da fotografia, bem como a derivação desses aspectos.

Compreendemos que através de imagens tomadas de forma ideologicamente pensada, em prol de determinada classe social dominante, a fotografia acaba adquirindo contornos intencionais direcionados. Quando o leitor não conhece o lugar retratado e se depara com a imagem, acredita (acredita que a fotografia é o espelho da realidade) que a imagem é verdadeira, fazendo-a ser um “marco” imaginário para ele. Por exemplo, o ponto turístico retratado em um cartão-postal, que se transforma em espaço de referência para o leitor e essa parcela da cidade acaba sendo a imagem do todo, surgindo um espécie de “estilização” da imagem da cidade no imaginário. É a fotografia e seu “traço do real” inferindo na realidade exterior.

Essa construção de realidades, segundo Kossoy (2002), tem caráter ideológico, pois revela a intencionalidade de quem estava no domínio dos processos e meios de produção fotográficos, neste caso, a classe burguesa industrial. Como a fotografia nasceu no cerne da industrialização, dentro da cidade, serve aos interesses de quem a está controlando, que propõem retratar sua realidade social, cotidianos, costumes e espaços.

Quando falamos de cartão-postal, não há exemplar que mostre o local das classes menos favorecidas, e nem suas mazelas³⁶. Pelo contrário, serviram como meios de propaganda das vistas da cidade, pois buscavam representar o todo por alguns pontos urbanos, ignorando os bairros periféricos ou qualquer outra parte que destoasse da “cidade perfeita”. Dessa maneira, o ponto turístico retratado no postal, são de partes centrais e de circulação das classes dominantes, tornando-se uma referência imagética forte, ao ponto de moldar o imaginário social do espaço da cidade.

³⁵ Conceitos apresentados na introdução do presente trabalho.

³⁶ Apesar de existirem séries de postais sobre conflitos e cenários de destruição, as imagens tinham um caráter mais jornalístico do que paisagístico, como as fotografias presentes no postal.

3.1 IMAGEM E CRIAÇÃO DE REALIDADES

A mutação de espaços na imagem da cidade é, a priori, a projeção e criação de diversas realidades circunscritas aos fenômenos da contemporaneidade, principalmente pelo advento das novas tecnologias e disseminação das mídias de massa. No entanto, esse processo tem antecedentes.

No cartão-postal, onde se antecipa o consumo e o valor das imagens na modernidade, se inscreve a deliberada fusão, criação, filtragem e edição de imagens, dando-lhes contornos intencionais, ou seja, o postal é uma mídia criada para levar o leitor a crer que o local retratado e seus ícones circundantes sejam reais tais como são.

A imagem exerce um impactante apelo ao homem moderno e, por isso, se atribui o termo “civilização da imagem”, período em que o homem viveria como refém indistinto das imagens, tornando-se dependente delas e de suas realidades. No entanto, compreendemos que há interpretação e senso crítico perante elas, pois não somos totalmente alheios às imagens e suas influências, mas sim analíticos.

Na era da modernidade, houve um contato maior com outro tipo de linguagem: a imagética. Esta se sobrepõe a linguagem oral e escrita, de modo que temos a impressão de um excesso de imagens bombardeando nosso cotidiano e, assim, sua consequente “banalização”.

Dessa forma, a fotografia foi uma invenção usada para dar conta das céleres mudanças que aconteciam no mundo, dentro de um contexto de industrialização e modernidade, para que o homem pudesse garantir sua memória e registrá-la através da imagem, como uma saída do constante desejo de perenidade.

No início do século XX, a imagem começou a exercer influência em relação ao texto escrito e passou a ter decisiva importância na mentalidade do homem moderno ocidental. Nossa comunicação contemporânea é um feixe de interligações não linear de textos, dispostos em diversas fontes e alimentado pelo crescimento dos *media*. Esse processo em que estamos imersos, surge a partir da expansão da fotografia, no qual o texto escrito e linear abre espaço ao texto imagético, multifacetado e não linear.

Nesse ínterim, o advento da fotografia imergiu a cultura ocidental numa “imagnetização” do mundo. (FLUSSER, 2002). O colecionismo é um hábito que nasceu com sua popularização e se tornou uma maneira de coligir o mundo, independente de suas formas, seja pelas *carte de visites*, cartões paisagísticos ou postais. Susan Sontag

(2004) sintetiza esse fenômeno pelo filme *Lés Carabiniers* (1963), de Godard, no qual camponeses são atraídos para o exército do rei com a promessa de poder saquear, pilhar ou fazer o que quisessem com o inimigo. Acabada a guerra, retornaram para o seio de suas famílias e, ao invés de trazer os espólios de guerras, carregaram em seu saco de pilhagem centenas de cartões-postais. A cena elucida bem a magicidade que tem a imagem fotográfica do homem moderno, aferindo um *status* de artefato, ao ponto de destinar esforços hercúleos para mantê-la à sua volta.

Esse fascínio preso à imagem fotográfica está relacionado com a ânsia de memória e permanência, pois se fotografa para registrar e não para esquecer. O tempo passa e o crescimento e evolução das cidades obriga o cidadão a se perder no labirinto dos prédios novos que se erguem a cada dia, sendo necessário criar mecanismos para poder fazer a permanência da memória, nem que seja na esfera subjetiva. No espaço urbano, criamos referências espaciais para termos pertencimento e feixes de relações com o próprio ambiente que se forma. (FONTES *apud* PARÁ, 1996).

3.2 CIDADE E MODERNIDADE

O período da segunda revolução industrial é lembrado como uma época em que importantes inovações se instalaram na política, economia e cultura. Os transportes, as indústrias e a medicina são algumas das áreas que tiveram grande repercussão, sendo decisivas para as mudanças sociais no período, tanto na ordem social de trabalho, com a industrialização crescente e encurtamento das distâncias pelos transportes, quanto na área da medicina, com suas inovações que levaram a melhoria da perspectiva de vida da população.

Essas inovações seriam para Marshall Berman (2007, p.18) “os timbres e os ritmos peculiares da modernidade do século XIX”, representando um momento de profundas modificações culturais e políticas, em que as pessoas procuravam afirmar seu questionamento perante a ordem estabelecida no espaço da modernidade.

O processo de maturação do moderno chegava ao seu auge nos meados século XX. Teve início no século XVI, em um primeiro momento, com o período das grandes navegações, quando os traços do moderno começaram a se esboçar, com a busca de novos territórios e ciência do mundo que existiam além da Europa. O segundo momento foi durante a revolução francesa em 1790, em que houve questionamentos

sobre a ordem social imposta (monarquia), quando “homens e mulheres modernos afirmando sua dignidade [...] e seu direito de controlar o próprio futuro”. (BERMAN, 2007. p.19). Esse foi um momento de modificações sociais, no qual a ordem pré-estabelecida pela doutrina religiosa advinda da Idade Média foi deposta. Os ideais de liberdade, fraternidade e igualdade começaram a ser debatidos e surgiu uma nova classe social, fruto do comércio e do crescimento das cidades: a burguesia.

E a terceira fase foi em meados do século XX, quando esse processo de modernização conseguiu atingir virtualmente todo mundo, a partir do auge da industrialização, modernidade e agilidade dos transportes, que abarcaram o planeta com margens menores de tempo, além do surgimento de diversas linhas de pensamento e modos de vida. Surgiu, então, a pulverização da multidão; uma babel de culturas que se encontraram, mas não se unificaram; uma babel interligada que traiu o projeto inicial do moderno, de viés racionalista e com a proposta de uma sociedade una, coerente e ideal, dando lugar a um mundo que perdeu a essência de modernidade.

As mudanças que ocorreram na sociedade moderna amadureceram paulatinamente no terreno da cidade, onde o início do crescimento foi a partir do final da Idade Média. Pouco a pouco, o espaço urbano concebeu e maturou, através da experiência, a diversidade de pensamento em um local de experiência cultural, política e social. Assim, a cidade desde época das grandes navegações se organizou como polo de concentração social, berço dos ensejos da modernidade e de seus desdobramentos. Dentre esses resultados, a fotografia foi o invento que buscou imagetivamente sinalizar o homem no mundo e controlá-lo através do domínio do índice.

A necessidade de catalogar o mundo pelas imagens foi apenas um dessas expressões para compreender e apropriar a cidade, primeiramente pela pintura e escultura como expressão artística. A partir da modernidade, a fotografia teve o atributo de reler e imagetizar o que era retratado. Esses impulsos foram consequência de uma sociedade célere, que não conseguiu mais creditar o real, exclusivamente, à pintura clássica e precisou de um suporte que fosse capaz de registrar com “eficiência” as grandes mudanças que ocorriam. Assim, nasceu a fotografia na cidade e, com seus primeiros registros, criou-se uma relação direta entre o urbano e seus habitantes.

Entender a urbe é compreender o homem moderno. A cidade e seus habitantes são personagens primários de um teatro de mudanças e conflito. Todos inseridos em um contexto onde se fomentou por reações populares (protestos, revoltas),

movimentos culturais e, influenciado pelas mais diversas áreas do conhecimento humano. Todas essas energias criaram camadas de memória e sedimentando, pouco a pouco moldou a imagem da cidade, um mosaico de experiências históricas, sociais e culturais.

A proclamação da República no Brasil foi mais um desses ecos que anunciaram o novo tempo, pois com a queda da Monarquia, o país passou a vivenciar uma nova experiência política, econômica e social, articulando um alinhamento com o capitalismo, que estava em franco auge na Europa. A pesquisadora Elisabeth Amorim de Castro reforça que esse ato político foi o início do processo de modernização e industrialização do país. Os representantes da antiga ordem monárquica, já não sustentavam a sociedade da época e para o país se reestabelecer teria que atender aos ideais de “ordem e progresso”, comuns nos países “modernos”, vindos de uma linha de reflexão racionalista, com aspirações positivistas. (AMORIM DE CASTRO, 2004).

Esse processo de impacto social era refletido na estrutura urbana das cidades. Paris, antes da grande reforma do Barão de Haussmann (gestão de 1853-1870), era um emaranhado de becos e vielas, que se formaram pelas camadas de séculos de ocupação desordenada. Essa caótica estruturação urbana facilitou revoltas e distúrbios ao longo da história da cidade, como a revolução francesa e as barricadas de 1848. Além disso, a falta de um sistema abastecimento de água e saneamento básico fizeram Paris ser foco de epidemias, que ceifavam milhares de vidas em pouquíssimo tempo.

Com a reforma durante a gestão de Haussmann, a cidade foi remodelada para atender os desejos da burguesia dominante. Para isso, foi necessário repensar o espaço urbano para seu novo “adversário”: o operariado. Essa camada social foi levada a ocupar as regiões periféricas para evitar grandes ameaças às mudanças, pois representavam uma maior quantidade populacional na cidade e sua concentração maciça no centro urbano poderia colocar em risco o controle de Paris, seja por greves, revoltas ou distúrbios.

No projeto urbano da capital francesa, foram reordenadas as vias e ruas, abertas grandes avenidas e *Boulevards*; demolidos os cortiços ou qualquer construção que fosse desarmônica para o projeto de Haussmann. Além disso foi realizada a elaboração de um sistema moderno de distribuição de água e esgoto; instalação de locais para descarte e incineração de dejetos e detritos; além do remanejamento da população

operária do centro para as periferias, a fim de dar lugar aos palacetes burgueses e estabelecimentos comerciais. A cidade, sua forma e, conseqüentemente, sua imagem foram “reelaboradas” para atender aos interesses das classes dominantes.

Todos esses parâmetros foram também almejados pela elite dominante brasileira. No Rio de Janeiro, com o prefeito Pereira Passos, por meio da política higienizante do “bota-abaixo”, foram retirados os cortiços do centro, levando a formação de favelas, que afastava a “população indesejada” para as periferias e morros da cidade.

A reforma urbana de Pereira Passos foi feita com o objetivo de moldar a cidade para atender os designos das elites cariocas, além de transformá-la em vitrine de atração para futuros investimentos dos países europeus na economia do Rio de Janeiro. Algo parecido ocorreu em São Paulo, sob a administração do prefeito Antônio da Silva Prado, em 1899. Em sua gestão, 11 mil prédios surgiram entres vias e estradas rasgadas em todas as direções para a escoação da pungente produção de café³⁷.

Se as grandes cidades brasileiras se inspiravam na Paris haussmanniana para dar um contorno “moderno” em seus espaços urbanos, as capitais marginais da recente República não se encontravam distantes. Belém, localizada na província do Grão Pará, se espelhava na Europa para se reestruturar urbanisticamente, já que desfrutava de um período de pujança, em razão dos lucros da extração de borracha na floresta Amazônica. A cidade tinha grande fluxo de divisas e a elite dominante, que era fortemente representada no governo pela figura do intendente Antônio José Lemos, atendia aos seus interesses.

Foi nesta gestão (1897-1912) que a cidade teve um grande fluxo financeiro e urbano, caracterizado pelo auge do ciclo do látex que já se maturava desde 1860. Assim, a cidade foi reedificada para dar as feições que sua burguesia queria: uma capital desenvolvida no meio da Amazônia. Belém se encontrava fora do eixo de cidades importantes brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte) e contava, ainda, com um isolamento natural da floresta, tanto que no auge de seu desenvolvimento econômico (anos dez do século XX) era mais fácil ir a Liverpool, na Inglaterra, do que ao Rio de Janeiro, a capital da República.

Durante a gestão de Lemos, Belém passou de uma cidade com 18 mil habitantes (1835) para uma pungente capital estadual com mais de 180 mil pessoas (1912). Esse desenvolvimento instantâneo foi consequência dos lucros da borracha que atraíram tanto

³⁷ Referenciar <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20001209p2867.htm>

investidores como trabalhadores estrangeiros e de outras regiões do país. (CASTRO, 2010, p. 16). Para suportar esse grande fluxo de pessoas, a cidade passou por uma profunda reforma em sua estrutura, sendo necessário repensar seus traçados das estreitas ruas, advindas da colonização portuguesa. Para isso, a reurbanização da cidade buscou inspiração nas capitais europeias, especialmente a Paris de Haussmann, pois em São Paulo e Rio de Janeiro também ocorriam essas modificações.

Para tal reforma, considerou-se quem estava no poder, no caso a elite econômica, que ditava como a cidade deveria ser pensada e remodelada, tanto que o centro de Belém foi todo desenhado de modo a atender os anseios dessa classe, como circular livremente tendo o menor contato possível com as outras classes. Essas camadas populacionais mais remediadas foram realocadas para a periferia da cidade (Marco da Légua, bairro de São Braz, Jurunas e Pedreira)³⁸.

Figura 6: Mapa da cidade de Belém e seu traçado planejado. Nota-se vários bairros planejados com grandes avenidas coletoras e distribuidores. Antes que o projeto urbanístico fosse concluído, veio os tempos negros das quedas do preço da borracha



Fonte: PARÁ (1998. anexo)

³⁸ Regiões que na época eram periféricas e ainda grandes concentrações de trabalhadores, em sua maioria migrantes do nordeste, que fugiam da seca e buscavam condições melhores de vida.

A planta da cidade, desenhada por José Sydrim e seu ajudante José Moreira da Costa, foi base das informações sobre a localização das vias dos postais analisados neste estudo. Verificamos que no traçado urbano existe uma concentração de vias e quarteirões menores no espaço nuclear de Belém e que, nesse eixo espacial (de herança colonial portuguesa), o intendente Lemos promoveu a reforma e adaptação desses espaços para seu projeto urbanístico.

No entanto, quando nos distanciamos para a periferia, observamos um traçado mais aberto com longas vias e quadras mais largas, a exemplo dos bairros do Marco da Légua, Pedreira e Guamá, os quais eram novos espaços planejados para a futura ocupação de Belém. Desse modo, percebemos que o projeto de Lemos possuía fortes inspirações haussmannianas, que buscava instaurar uma organicidade espacial, através da demarcação dos *quartiers* e *boulevards* para a *Petit Paris*³⁹ ser uma grande metrópole regional.

3.3 A CIDADE E SUA LÓGICA ESPACIAL

Toda cidade tem uma lógica em sua organização espacial. Pensando no espaço e como é sua formação e organicidade, David Lynch (2011), em seu livro *A imagem da cidade*, propõe uma discussão sobre a ocupação da urbe e como isso afeta e influencia seus habitantes. O autor entende que os moradores citadinos (que ele chama de *observadores*) criam relações afetivas com as partes da cidade e, dessa forma, produzem uma imagem urbana, baseada nas experiências afetivas e vivências individuais e coletivas, como se fosse uma cartografia subjetiva, em que esse habitante marca seus *pontos de referência* nos mapas da sua própria existência, sendo sobrepostas e mutáveis pelo tempo e espaço.

[...] nossa percepção de cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles. [...] A cidade não é apenas um objeto percebido, [...] mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável, por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. (LYNCH, 2011, p. 2).

³⁹ Um dos apelidos populares de Belém no período da *Belle Époque*, assim como o termo “Paris N’América”, nome da grande loja de sortimentos que tinham as últimas novidades da Europa.

A cidade não é apenas um objeto feito para uso de seus habitantes, mas o elemento orgânico que recebe contribuições de todos os lados e tem decisiva influência nos seus moradores, ao ponto de ser mutável em suas partes, mesmo existindo uma unidade demarcada. Essa característica, de mutabilidade seriada da cidade, afeta a percepção que temos dela. Assim, o terreno urbano é um tecido espacial de contínuas modificações, devido às relações de experiência que estabelece com seus habitantes, baseadas em percepções emotivas e empíricas.

Lynch estrutura seu pensamento sob a afirmação de que a cidade é vista e revisitada através de imagens, como se fossem esboços de mapas mentais elaborados pelos seus usuários, os quais se estabelecem por meio de quatro elementos formadores de imagens da cidade: *limites, setores (bairros), marcos, vias e nós*.

Os *limites* são as fronteiras entre duas ou mais partes. Podem ser delimitados por acidentes geológicos, como uma montanha ou rio, e também por delimitadores artificiais, como as zonas residenciais, cortes ferroviários, paredes ou cercas. Essas divisões são essenciais para a organização espacial, pois confere unidade urbana a diferentes áreas agregadas.

Os *setores* ou *bairros*, por sua vez, são aglomerados urbanos de várias naturezas e tipologias, nos quais o habitante/observador se encontra e cria percepção mental do espaço, estabelecendo as principais relações afetivas. É no bairro que ocorre a vivência cotidiana pelos cidadãos que lá moram, estudam ou trabalham. A heterogeneidade dos setores, fator essencial para constituir um mapa mental característico, faz com que se torne mais claro para o observador a imagem dessa cidade e como se locomover por esse espaço, a exemplo da cidade de Nova Iorque, que é caracterizada por possuir bairros distintos e com fortes influências culturais diversas. Além disso, os bairros contam com fronteiras formais de divisão, mas, na maioria das vezes, os espaços urbanos são seccionados pelas suas naturezas heterogêneas.

Já os *marcos* são referências visuais, nos quais o observador busca ordenar sua posição na cidade. A priori são prédios, casas, pontes, murais, montanhas e qualquer elemento que se diferencie dos demais no espaço, vistos das mais diversas distâncias e ângulos. Se situam na cidade em vários níveis ou além de seus limites, como um direcionador constante, a exemplo do monte Fuji, que pode ser visto ao oeste de Tóquio em um dia de céu claro.

Existem, também, marcos mais próximos, que são indicadores espaciais imediatos, como placas, fachadas, murais de azulejos, árvores e monumentos. São usados como marcadores espaciais locais, aonde o habitante vai ordenando seu mapa mental do local em que vive. Funcionam como guias ao se navegar pelas vias da cidade, que vão guiar o observador pelo tecido urbano.

Os *marcos* se diferenciam pelo seu critério de seleção, que são convencionados pela coletividade. Quando é um elemento bem distinto dentre vários, como um prédio com uma cor bem diferente, uma árvore centenária ou até um arco de uma época bem antiga dentre as construções recentes. Mas também há *marcos* subjetivos que os habitantes elegem devido à afetividade e experiência com tal elemento, seja uma padaria que agrada pelo cheiro, seja um parque que representa um lugar de bons momentos com a família ou amigos.

As *vias* são canais de acesso e por onde o cidadão se desloca na cidade. São essenciais para imagem e se tornam pontos de referência espacial. O contato com esse elemento faz com que os observadores criem relações dele com os outros espaços, tendo uma imagem, a qual demarcam, organizam e relacionam a cidade e suas partes. As *vias* podem ser as ruas, vielas, estradas, avenidas, ferrovias, canais, hidrovias, todo e qualquer elemento que leve ao transporte dos habitantes da cidade.

A estrutura viária é a “raiz” das imagens de cidade, pois é a partir dela que começamos a organizar internamente os espaços e suas localizações. Tanto que a importância da via na cidade exerce uma forte influência na mentalidade espacial: pelas grandes vias, onde o fluxo de veículos e pessoas é maior, os indivíduos estabelecem pontos maiores de orientação, para seguir a outras ruas e vias de menor importância. Outro fator importante das *vias* é sua direcionalidade, pois é muito mais fácil relacionar um lugar da cidade em uma via em linha reta com marcas referenciais ou de formato não muito tortuoso, de curvas leves. As vias de formato mais entroncado ou até mesmo tortuosa, não tem um grau de influência tão forte, pois depende de outros elementos espaciais para fixar a imagem no habitante da cidade.

E, finalmente, temos os *pontos nodais*, que são junções das regiões da cidade, as quais se encontram em pontos de aglomeração ou dispersão urbana, como rotatórias, praças e terminais de transporte. Os *pontos nodais* correspondem a convergência entre os *setores* e *vias*, e como os fluxos de outras regiões se encontram e

se redirecionam. São lugares em que os transeuntes dão mais atenção aos elementos urbanos, devido ao tempo que passam para fazer a transição de uma região à outra.

Todos esses elementos são constituintes para formação da imagem da cidade pelos seus habitantes, através da experiência de vivência nesse meio, para estabelecer pontos de referências no momento de navegar com fluidez pelo terreno urbano. Por meio desses elementos, os habitantes urbanos elaboram mentalmente suas imagens da cidade, baseadas em experiências afetivas, tanto que os vínculos estabelecidos possibilitam a criação de relações pelas memórias e percepções. Assim, a cidade possui atribuições que estão para além do uso do seu espaço físico, pois tem funções sociais, orgânicas e mutáveis.

A paisagem desempenha, também, um papel social. O ambiente identificado, conhecido de todos, fornece material para lembranças comuns e símbolos comuns, que unem o grupo e permitem comunicação dentre dele. A paisagem funciona como um sistema vasto de memórias e símbolos para a retenção dos ideais e da história do grupo. (LYNCH, 2011, p. 21).

A organicidade social da urbana depende claramente dos seus habitantes e das suas relações circundantes na cidade. Esse fator ajuda a formar os mapas imagéticos, que os habitantes usam como referencial e imagem da urbe. Essa rede de afetividades e memórias são numa escala macro, percepções coletivas, mas sobrepostas em diferentes níveis com experiências individuais. A imagem espacial é a junção desses elementos.

Desse modo, percebemos como os valores são circundantes com a produção de elementos sobre a urbe, como fotografias, postais, produções artísticas e obras da intencionalidade urbana que, inevitavelmente, possuem rastros e pegadas dessas imagens.

Para interligar esses elementos, Lynch apresenta em sua obra conceitos que criam sentido com a existência dos outros elementos formadores de imagens da cidade, através da relação urbe/habitante: *a legibilidade e imaginabilidade*.

O primeiro conceito trata sobre a “facilidade com que cada uma das partes [da cidade] pode ser reconhecida e organizada em um padrão coerente”. (LYNCH, 2011, p. 3). Ou seja, a legibilidade trata os aspectos visuais da cidade, nos quais seus moradores estabelecem contato e vínculo com as estruturas urbanas visíveis, como

marcos, *vias* ou pontos de referência, essenciais para a circulação no meio urbano. O contato visual como método de identificar e estruturar uma ordem de conhecimento do ambiente é inato a todos os animais, inclusive ao ser humano. Um ambiente legível visualmente, com organização espacial lógica e devidamente identificável, torna a experiência de mapear o espaço ocupado lógico e coerente, tanto ao visitante como para o morador da cidade.

Lynch leva em consideração três elementos dentro da legibilidade que são essenciais para a percepção ambiental: *estrutura*, que seria a relação direta, objetiva e coerente entre os elementos urbanos e o observador, segundo um padrão lógico; a *identidade*, que corresponde à distinção de elementos na cidade e seu reconhecimento, no termo de individualidade e distinção; e o *significado*, que é o valor social dado ao espaço, enquanto lugar do vivente e de desenvolvimento das relações de terreno urbano. Ou seja, são fatores essenciais para elaborar a legibilidade da cidade, com a coadunação de prédios e estruturas urbanas organizadas, diferenciados entre si pela subdivisão dos espaços e suas especificidades nos bairros, bem como a sinalização que identifica esses locais.

A urbe floresce quando seu espaço se torna visível e o morador ou visitante sabe organicamente onde se dirigir com a orientação espacial adequada. Ao falarmos de organização do espaço propriamente dito, não nos referimos a placas e identidades visuais.

A *imaginabilidade*, o segundo conceito dado pelo autor, está relacionada intimamente com a *legibilidade*, mas se distingue por ser:

A característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificáveis, poderosamente estruturadas e extremamente úteis ao ambiente. (LYNCH, 2011, p. 11).

Assim, o conceito de *imaginabilidade* envolve os pontos de determinado ambiente que suscitam “fortes” imagens na mentalidade dos viventes desse espaço e acrescentam na expectativa de construir uma visão coerente e organizada da cidade. Esta é o senso do *continuum*, de lógica e visibilidade do ambiente.

Uma cidade altamente “imaginável”, nesse sentido específico (evidente, legível ou visível), pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seria apenas simplificado, mas igualmente ampliado e aprofundado. (LYNCH, 2011, p. 11).

Legibilidade e imaginabilidade são fatores que tornam as cidades atrativas, pois ao se organizarem em um terreno urbano coerente e claro, com a devida localização espacial e zoneamento lógico, aliado a forte visibilidade desses elementos, o espaço torna-se parte importante ao observador, que se sente estimulado a explorá-lo e compreender facilmente os pontos principais e caminhos nele existente.

Esses fatores apontados por Lynch são conceitos que, congregados e aplicados no espaço urbano, despontam para uma espécie de “cidade ideal”, onde a organização espacial é racional e lógica, tendo assim uma relação orgânica com seus cidadãos. Mas esse modelo é elaborado para poder explicar o contato entre o *observador* e a cidade.

Portanto, a urbe para seus habitantes é um labirinto de recordações, memórias e vivências, de forma que projetam suas cidades individualmente em cima da imagem coletiva desta cidade, onde todos têm uma coerência de sentidos e percepções. Conseqüentemente, o cartão-postal passa a criar um elo entre a imagem arquetípica coletiva (da produção em série fotográfica da cidade existente) com a imagem subjetiva individual (onde predomina as experiências de quem envia e recebe o postal). Dessa forma, outras imagens de cidade são estabelecidas e o postal é um reflexo dessas relações.

3.4 A CIDADE E SUA IMAGEM NO MODERNO

A revolução industrial traz um novo panorama na organização urbana: a cidade pré-moderna, antiga, pouco ocupada e feita de manufaturas, começa gradativamente a se transformar em uma cidade industrial, na qual estruturação e organização giram em torno dos valores de troca, trabalho e capital.

A modernidade é a maturação de movimentos intelectuais e artísticos, frutos da revolução industrial. Esse fenômeno faz mudar toda a percepção e criação do espaço urbano e rural. As cidades existentes antes do século XVIII eram aglomerados urbanos,

pouco expressivos em relação aos dias atuais. No início do século XVII, a Inglaterra que tinha aproximadamente 4 milhões de habitantes, passando a 6 milhões em menos de 100 anos. No século seguinte, alcançou a margem de 9 milhões de habitantes. Na França, em 1700, a população era de 17 milhões e saltou vertiginosamente para 26 milhões em 1800. A cidade de Paris, em 1790, contava com 700 mil habitantes; já Londres, alcançava a faixa de 900 mil⁴⁰. Esses saltos populacionais ocorreram ao longo de períodos de grande movimentação social, como a revolução francesa e a expansão industrial inglesa.

Com o tempo, o modelo de produção eminentemente agrária e de raízes feudais, entrou em decadência, movendo um fluxo populacional do campo para as cidades. Dessa forma, se estruturaram as bases da produção industrial. O terreno urbano, cada vez mais crescente, passa a ser um elemento social importante para as transformações culturais, intelectuais, políticas e sociais que atingiram a Europa e, posteriormente, o mundo ocidental, durante os séculos XIX e XX.

Com a industrialização, criou-se a necessidade do aumento de mão de obra para o trabalho nas fábricas. Conseqüentemente, a concentração populacional nas cidades, que até então tinham crescimento moderado, sofreram uma grande explosão demográfica. A urbanização começou a ser célere e desordenada, por não ter tempo de absorver as grandes massas de trabalhadores. O espaço urbano cresceu caoticamente e em grandes cidades, como Paris e Londres, surgiram nos seus entornos, cortiços e vielas sem aparelhos urbanos adequados, que se tornaram a morada desses trabalhadores. As conseqüências dessa urbanização não planejada foram a proliferação de doenças e outras mazelas sociais, que refletiram diretamente sobre o capital humano de trabalho, atingindo os interesses da burguesia dominante que almejavam lucros com a cadeia produtiva através da exploração de mão-de-obra.

Dessa maneira, era vital para a elite, a detentora do poder administrativo urbano, remodelar o terreno da cidade, norteado pelos seus valores políticos e sociais. Logo, a urbe e seus *marcos* referenciais foram voltados para quem a controlava. A *legibilidade* e *imaginabilidade* dessas urbes foram pensadas para organicidade de apenas uma classe social, em detrimento de outra. Essa era a linha de pensamento para as cidades do Brasil da República Velha: ser controlada e moldada para atender aos

⁴⁰ Ver mais no sitio: http://www.miniweb.com.br/historia/Artigos/i_contemporanea/rev_indu_consequencias.html. Acesso: 21 mar. 2013.

interesses dos que detinham o poder. Conseqüentemente, a fotografia dos postais foi pensada e voltada para essa “cidade ideal”.

Pedro Vasquez (2002) discorre sobre a veracidade da fotografia e dos postais do período:

Fotografias antigas sempre mentem, cartões postais fotográficos mentem mais ainda, pois são feitos a partir da fotografia que, longe de exibir a realidade tal como ela é, oferecem uma visão idealizada desta, mostram um panorama “aperfeiçoado”, que não chega ser falso – posto que baseado em fatos concretos, visíveis, reproduzíveis –, mas não inteiramente real, pois só tem focalizado a melhor faceta. (VASQUEZ, 2002, p. 65).

Não falamos de uma cidade que anule todo e qualquer elemento que desagrade os seus gestores, mas de uma reforma que atendia seus interesses. Por mais que esse objetivo de “higienização social” tivesse reação de parte dos habitantes da cidade – a exemplo da Revolta da Vacina, no Rio de Janeiro – as grandes capitais da República buscavam uma reforma para o espaço urbano para normatizar a cidade e dar seguimento à industrialização, que estava em crescimento a partir do século XIX. Através da fotografia do cartão-postal, esses valores foram expostos e modelados para mostrar uma cidade idealizada, a partir de uma reelaboração do real.

Assim, a fotografia do postal mostra a “cidade perfeita” do ponto de vista arquitetônico, pois o terreno da cidade é a imagem principal quando nos referimos a um lugar. Isso é algo natural do período e função do cartão-postal. Algo semelhante ocorria quando as pessoas posavam para fazer os retratos, nas quais buscavam (ainda buscam) usar a melhor roupa, penteado e pose, para ter a “melhor imagem de si”. Seguindo esse pensamento, Pedro Vasquez discute a natureza da imagem no postal:

Ninguém vai ao fotógrafo para retratar-se quando barbado, suarento e maltrapilho, também ninguém desejaria adquirir cartões-postais excessivamente realistas, mostrando zonas sórdidas e esburacadas e em ruínas de uma cidade, mesmo se houvesse editor suficientemente insensato ou engajado para financiá-los. A verdade é que existiam no período republicano algumas circunstâncias que favoreceram a produção de postais ufanistas e plasticamente atraentes. São Paulo beneficiava-se com a riqueza dos barões do café; Belém e Manaus vicejavam graças ao Ciclo da Borracha; enquanto a cidade do Rio de Janeiro colhia os privilégios da condição de capital [...]. (VASQUEZ, 2002, p. 65).

A intencionalidade na fotografia foi fator predominante para a formação da cidade no postal, assim como no retrato, em que eram mostrados os aspectos mais

expressivos ou os que aparentavam ser esteticamente agradáveis. A questão da visualidade era essencial nesse período, principalmente para o Brasil, uma recente República que buscava criar uma “identidade nacional”, desconectada dos valores da antiga Monarquia. Tinha a necessidade de criar a imagem de um país em desenvolvimento para assim atrair investimentos e negócios.

Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus e Belém buscavam a criação de identidades visuais para afirmar seus espaços identitários. Essas cidades começaram a ter pujante crescimento em seus espaços urbanos, a partir da segunda metade do século XIX e na virada do século XX. O planejamento espacial foi um fator predominante para a elite manter o controle e a manutenção do domínio da urbe. Políticas como o “bota-abaixo” de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, e do aterramento de igarapés nas periferias da cidade de Belém, para prosseguir o traço reto de quarteirões novos por Antônio Lemos, foram ações que visavam à modelação do terreno urbano a esses interesses. A imagem do postal foi mais um dos desdobramentos desse jogo político.

Consequentemente, a formação dos *marcos* visuais e *imaginabilidade* nas grandes cidades brasileiras tiveram essencial influência das afetividades e experiências sociais de seus habitantes, como também da ingerência das ideologias burguesas, as quais no controle do estado, moldaram valores, conceitos e as estruturas urbanas a favor dos próprios interesses. Esses valores sociais e urbanísticos acabaram sendo impostos ao resto da população e, caso esta não se ajustasse aos interesses da classe dominante, era imposto viver nas periferias, longe dos olhos da “cidade oficial”. Dessa forma, criamos mapas baseados nesses valores sociais somado com a experiência visual do contato com urbe.

A fotografia do postal foi o resultado de uma modelação pelo estado, que impôs valores burgueses na arquitetura urbana. A fotografia foi usada como meio de divulgação desses valores, influenciando o imaginário dos usuários de postais com essa nova “especialização”. Assim, a fotografia utilizou a visão intencional do outro para levar ao leitor sua versão do que foi retratado na realidade.

Logo, por meio da fotografia era possível conhecer vários rincões do mundo sem sair de sua terra natal. Isso aconteceu com a pintura, escrita e cultura oral, mas, com a imagem fotográfica e sua reprodutibilidade, teve proporções nunca antes vistas, marcando o percurso do homem moderno. Como cita Walter Benjamin (1994), através da fotografia o sujeito teve a experiência compartilhada por alguém que viveu aquele

lugar e a experimentou com *status* de “fidedignidade”. Porém, quando transmitida, teve a possibilidade de ser transformada, tanto por quem compartilhou as imagens como quem as recebeu. (GOVEIA, 2011). Assim, a subjetividade do sujeito leitor marcou sua experiência urbana, através do contato com os postais.

Por meio das imagens dos postais, criaram-se as cidades ficcionais, ou seja, a ideia de que o espaço retratado é o espaço total em si. O Rio de Janeiro transformou-se no Cristo Redentor e na Praia de Copacabana; São Paulo era o Viaduto do Chá e a Avenida Paulista; Belém foi resumida no Ver-o-Peso e Teatro da Paz. Portanto, a cidade em sua totalidade foi resumida no espaço da imagem no cartão-postal, se transformando na projeção da urbe.

3.5 A CIDADE FICCIONALIZADA NO POSTAL

Em nossas mentes formamos mapas espaciais baseados em experiências práticas e subjetivas, e, com esses pontos referenciais, criamos uma visão de cidade bem particular, espécie de marco afetivo aprimorado pela experiência. (LYNCH, 2011). Criamos esses “fios de Ariadne”⁴¹ pelo grande labirinto da urbe, pois as mudanças observadas na fisionomia das cidades ficcionais refletem, de fato, mudanças nas dinâmicas sociais, visões de mundo e modos de percepção dos problemas, como ameaças biológicas, guerras e as questões de um futuro cada vez mais célere e incerto, no que tange o desenvolvimento científico e tecnológico. Em uma escala macro, as cidades naturalmente sofreram modificações em nome do progresso, o que levou ao sacrifício da memória espacial pela destruição e modificações arquitetônicas e paisagísticas.

Com esse panorama de subjetivações e relações intrínsecas da urbe e suas nuances, o cartão-postal foi um meio de comunicação que refletiu um imaginário do local retratado, atribuindo-lhe um caráter simbólico. Em si, “la producción de imagenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción

⁴¹ Referência à mitologia grega, onde Teseu, um jovem herói ateniense, filho do rei de Atenas, resolve matar o Minotauro (meio touro e meio homem), que vivia em um labirinto construído pelo rei Minos na ilha de Creta que anualmente sacrificava sete rapazes e sete moças como punição pela a morte do filho do rei Minos em Atenas. Ao chegar ao palácio, Teseu conheceu Ariadne, filha do rei, e se apaixonou por ela. Ariadne em vão tentou persuadi-lo a fugir para escapar da terrível morte que o esperava certamente no perigoso labirinto. Não conseguindo, deu a Teseu um novelo de fio de ouro explicando-lhe para desenrolá-lo ao entrar no labirinto. Desta maneira, após ter matado o monstro, ele poderia encontrar facilmente o caminho de volta.

igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales”⁴². (BELTING, 2002, p.25). Dessa forma, as fotografias de cartão-postal estruturaram significados e, comungando com Hans Belting, se transformaram em artefatos culturais, que assumiram papéis nas relações sociais e seus territórios, sendo inseridas no mundo como “imagens mediais”, transpondo a fronteira de imagem fotográfica como meio de registro para portadores de significados.

Essas imagens mediais, que surgiram como imagens da esfera pública, acabaram ganhando contorno e significados individuais. Belting (2002) afirma que, quando temos contato com essas imagens, criamos referenciais que são assimilados através da nossa esfera individual. Consequentemente, passam a figurar o imaginário coletivo, sendo incorporadas para a memória afetiva de forma individual e subjetiva, como um álbum pessoal de imagens da história privada do mundo.

Revelar a cidade através do cartão-postal e mostrar para o mundo a imagem intencional, atribuindo a elas contornos intencionais. Em suma, é uma mídia criada para atrair seu leitor para aquele local retratado e seus ícones o fazem acreditar que aquilo é real, mas é nada mais de um simulacro, uma imagem mais credível que o que é tratado.

Baudrillard (1991) fala do assassinato do real, uma remobilização do passado e futuro, da continuidade e racionalidade, onde a vivência se valida no virtual, com a pulverização do referente, sujeito e objeto. O ponto inicial desse processo é a grande dúvida de Baudrillard. Em que momento da história o real e o virtual começaram a fundir, o verdadeiro e o falso se tornaram faces do limiar de um lugar sem referentes. Temos então a construção de uma realidade paralela virtual, se que se forma pela convergência da transparência e simultaneidade absolutas. Pois a simultaneidade suprime o tempo, e dentro do processo de virtualização, ocorre a formação de simulacros, nos quais existem vestígios do real, para dar essa aparência de realidade, amparada por referenciais. O grande problema é quando esses aspectos de realidade se acumulam de tal maneira que cria-se uma “hiper-realidade” onde há um estado catastrófico onde “irrupção de algo anômalo, com funções que obedecem a regras e formas que não entendemos nem jamais entenderemos”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 83). E essa formação “hiper-real” começa a se dilatar a partir do acúmulo de

⁴² A produção de imagens é em si um ato simbólico e, portanto, exige de nós uma forma de percepção igualmente simbólica que difere significativamente a partir da percepção de nossas imagens cotidianas naturais. (BELTING, 2002, p. 25, tradução nossa).

informações, cognições e imagens, em ritmo progressivamente excessivo desde a perda da áurea ao advento da reprodutividade técnica.

A projeção e criação de diversas realidades parece algo atual e circunscrito aos fenômenos da contemporaneidade com o advento das mídias de massa, no entanto esse processo tem antecessores, no caso a ser analisado, o cartão-postal. Nele se inscreve como dito anteriormente a edição de imagens atribuindo a elas contorno intencional, para ter a crença de que sejam reais.

Dessa forma, as imagens do postal criaram realidades através da intencionalidade a elas atribuídas. Quando os leitores tiveram acesso a essas fotografias, ficaram passíveis à crença de que essas imagens fossem reais; quando assimiladas, essas imagens fizeram parte do imaginário pessoal dos leitores, criando cidades ficcionalizadas pela fotografia, em torno da cidade real de Belém.

Nesse processo de subjetivação, a imagem fotográfica no postal se transformou em marco referencial afetivo, alimentado pela experiência cotidiana. Ao manter contato com esses cartões, os leitores criam uma imagem de algum lugar que não conhecem. Mas o contexto subjetivo que foi usado para essa imagem ter sido retratada a tornou especial, como algum amigo ou familiar que viajou ou mandou lembranças ou alguém que passou no lugar retratado e “coleccionou” esse cartão-postal, devido à experiência que deve ter vivenciado ao visitar esse lugar. É nesse momento que a imagem coletiva se individualiza e ganha significados.

Com a subjetivação das imagens na fotografia e a relação de histórias e situações no contexto da urbe, acabamos projetando uma cidade ficcionalizada em cima das imagens dos cartões-postais. Quando recebemos de alguém uma vista panorâmica do Rio de Janeiro, por exemplo, criamos nosso mapa mental da urbe a partir daquela fotografia, e passamos a crer que ela é dessa forma. A partir do simulacro, nascem as projeções de cidade, que, baseadas no real, são ficções imagéticas.

Inicialmente, a função social do postal foi a de propaganda, para divulgar a imagem de beleza da metrópole, perfeita e sem nenhuma das mazelas que atingem as cidades. Isso nos leva a pensar que não existiam periferias e áreas marginalizadas no retrato da cidade no postal. Logo, a fotografia de postal retrata a cidade vista a partir de seu melhor ângulo, para ter a crença de que representa a imagem em sua totalidade. Por isso, divulgar literalmente a realidade do tema retratado não era o objetivo da fotografia no cartão-postal.

Quando os temas postais avançaram para a periferia, sempre os fotógrafos tinham o cuidado de registrar as casas de campos, locais idílicos, reforçando a idealização e a projeção de cidade no postal. No caso dos cartões de Belém, temos o *Chalé Tavares Cardoso*, na região de Pinheiro (atual distrito de Icoroaci) nos arredores da cidade. Era um local de muitas casas de campo, para a burguesia passar os seus “calores tropicais do verão amazônico”.

Nesse postal, vemos informações que mostram um pouco da época – como o tipo de construção retratada – que levam a crer que os proprietários são abastados, pois nesse período da febre do “ouro branco” do látex, muitas famílias de exportadores tinham esses sítios nos arredores de Belém para poder passar seu tempo livre e descansar. O mesmo acontecia nas ricas famílias francesas do século XIX, que passavam seus dias de descanso em luxuosos retiros em bosques e campos do interior. Nos postais paraenses as residências de retiro eram igualmente ricas, no entanto, margeavam a densa floresta entre rios e igarapés, ao mesmo tempo sendo exóticas e faustosas.

Figura 7: Visão geral do chalet de veraneio da família Tavares Cardoso. Na época, havia uma pequena comporta, que garantia a permanência de um lago, formado pelas águas da Baía do Guajará. Chalet e Lago. Propriedade de Edu. Tavares Cardoso. Pinheiro – arrabalde da Cidade de Belém – Pará (Brazil).



Fonte: Victorino Chermont Miranda, PARÁ (1998. p.253)

Essa edificação da realidade no postal, elaborada seja por quem os editou ou pelo próprio fotógrafo, é uma edição imbricada de sentido e intencionalidade. Nele, o simulacro se estrutura quando o sentido de cidade se desconecta da realidade e cria-se uma dimensão paralela, que tem verossimilhança com o real, conquistada pela fotografia. Dessa forma, surgem outras cidades, a partir das projeções dos desejos, ânsias e experiências dos editores dos postais, fotógrafos e seus leitores.

Dessa forma, a fotografia de cartão-postal não tem as amarras filosóficas que o fotojornalismo possui, que mantêm um sentido ético na produção de imagens e co-relação íntima com o real. Logo, torna-se disperso o sentido de orientação das imagens e são facilmente atribuídos sentidos políticos, sociais e econômicos ou alinhamentos da lógica dominante, modelando o terreno imagético urbano retratado.

A imagem exerce decisiva influência na estética urbana. Os habitantes se orientam na cidade decisivamente pela visualidade e, a partir desta experiência, estabelecem relações de ser e estar na urbe, afetando o imaginário. Através do cartão-postal, construímos uma “cidade imaginada”, baseada nas experiências e intencionalidades individuais e coletivas.

O pesquisador Fábio Gomes Goveia⁴³ (2011) estabelece essa urbe no território do imaginário moderno e que seus desdobramentos advêm da natureza fotográfica. Afirma que ao fotografarmos, escolhemos determinados ambientes em detrimento a outros e, com a publicação e difusão, os legitimamos. Assim, as fotografias de determinados pontos urbanos acabam se tornando a imagem desses lugares, projeções de cidade, que se estruturam e validam com a publicação dos postais. Com sua difusão, acabam exercendo influência decisiva nos imaginários dos seus usuários. Esses simulacros permanecem na imagem mental da cidade, seja ela coletiva ou individual.

Nesse sentido, o cartão-postal tem ampla influência social por ser um meio de comunicação e emanar um fascínio em seus leitores, pela forma em que as cidades são representadas, seja pela beleza, modernidade ou pelos aspectos que ressaltam a urbanidade cosmopolita. No entanto, o que é retratado no postal não é o real, mas o desejo de uma realidade. Neste caso, o desejo de cidade realizado no cartão-postal:

⁴³ Tese de doutorado *Cartões postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível*.

O sonho da cidade moderna, portanto, é o sonho que só pode ser realizado no cartão-postal, visto que a urbe física está em constante modificação, em permanente reordenamento, impedindo assim que as imagens deem conta do todo, como é a pretensão dos autores dos postais. Assim, os cartões postais somente mostram cidades imaginadas, nunca cidades físicas. (GOVEIA, 2011, p.84).

Como o autor menciona, a intencionalidade direcionada de temas em relevância a outros no cartão-postal, além de idealizar ou mitificar um espaço urbano através da imagem, era o método para a promoção das cidades em um momento em que o Brasil se reelaborava politicamente (virada do século XX, na República Velha) e havia a necessidade de ter uma nova imagem. O desejo de modernidade da elite brasileira foi o motor para essa elaboração de “cidades ideais” no postal.

As modificações urbanas são um fenômeno natural na cidade, quanto mais antiga, mais camadas de tempo se sobrepõem em seu terreno. Com isso, é inevitável que certos prédios, ruas, monumentos desapareçam em detrimento de outros. A cidade é um tecido espacial orgânico, no qual as mudanças são constantes e o cartão-postal é a eternização do espaço-tempo de um ponto da cidade.

Esse simulacro construído não é a cidade moderna e talvez ela nem tenha existido. No caso de Belém da *Belle Époque*, foi uma tentativa de modernidade, devido a forma indireta de desenvolvimento, às margens das metrópoles de influência do capitalismo. Quando a cidade é fotografada e editada em postais, esse simulacro se eterniza. Assim, “cristalizou-se” o desejo não realizado de cidade e a aspiração do moderno, com seus rastros icônicos, mas não físicos, se tornando a urbe imaginada, as “múltiplas cidades” do cartão-postal. (GOVEIA, 2011; CASTRO, 2012).

A cidade é o lugar no tempo, no qual é presentificado o espaço, relacionado com feixes de símbolos e significações. Também é tempo no espaço, dado pelas camadas temporais que se sobrepõem. É uma estrutura orgânica de constante mudança, que a fotografia eterniza suas céleres mudanças e fugazes rastros.

Na obra *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino (2003), a cidade é retratada através de suas peculiaridades e seus traços distintos. Pelos relatos dos habitantes, o terreno urbano é edificado através das subjetivações, afetividades e experiências, fazendo-as serem únicas e, ao mesmo tempo, múltiplas cidades.

Paralelamente à obra de Calvino, a urbe ficcional do cartão-postal da Belém dos primeiros anos do século XX transformou-se em acessos para as cidades imaginadas nos desejos de modernidade da burguesia dominante. Os usuários que

adotaram para si aquelas paisagens, conhecendo ou não a cidade, incorporaram esses ambientes a seus mapas mentais urbanos. Dessa forma, surgiram as cidades imaginadas no cartão-postal: “as Beléns”, múltiplas, modernas, limpas, istmos do projeto positivista de civilização alheios ao “caos” da floresta Amazônica.

Portanto, podemos entender que a fotografia, que nasceu como fruto das ânsias da modernidade, influenciou decisivamente o postal e, por este ter nascido na cidade, estabeleceu uma relação íntima entre elas, resultando na tríade “fotografia – cidade – postal”, que são os vetores para a edificação das cidades ficcionais no imaginário.

CAPÍTULO IV

BELÉM: EVOLUÇÃO E EXPRESSÃO DE MODERNIDADE

4 BELÉM: EVOLUÇÃO E EXPRESSÃO DE MODERNIDADE

Para a cidade imaginada surgir, ela precisa se basear em uma referência, uma base de verossimilhança para ser “real” dentro de sua intersubjetividade. A imagem urbe ficcional se edifica na fotografia de postal através da verdadeira cidade, para legar “concretude” aos seus traços imagéticos.

A cidade de Belém foi palco de transformações, que redimensionaram seu espaço urbano e social, reflexo das modificações que seus habitantes experimentavam no final do século XIX e começo do século XX, pelas mudanças e reformas, financiadas pela remanescente economia do látex, que cresceu de forma abrupta e intensa, e que viabilizou a materialização de formas e expressões de modernidade, num período que a historiografia chama de *Belle Époque* paraense.

Segundo Sarges (2010), a modernidade é compreendida como um processo de avanço tecnológico, viabilizado pela revolução industrial, que possibilitou a construção de ferrovias, estruturação de um mercado de alcance global e o crescimento das cidades, mas também foram mudanças sociais que repensaram a lógica política da época em direção a um sistema democrático republicano e além das novas perspectivas nas percepções entre espaço público e privado.

Berman (2007) parte do pressuposto que a modernidade é uma experiência histórica, é o entre-lugar da materialidade dos processos sociais (desenvolvimento na indústria, tecnologia e expansão das cidades) além dos movimentos artísticos, filosóficos e culturais. Foram transformações subjetivas que homens e mulheres compartilharam. Experiências novas na compreensão de um mundo diferente que surgia. Para Berman, a mediação entre modernização e o modernismo é a essência da modernidade.

Dentro desse contexto, a cidade de Belém no cartão-postal são reflexos de uma cidade com desejos de modernidade. Participou desse processo de forma periférica, recebendo as influências quase que exclusivamente europeias, dos novos imigrantes que aportavam na cidade ou das elites que viajavam ou mandavam seus filhos para serem educados no velho mundo.

Nesse capítulo abordamos aspectos importantes para a existência da cidade de Belém dentro do contexto do ciclo do látex. Esse período histórico de breve duração teve um nascimento, expansão e decadência. No entanto, marcou profundamente a

história social da Amazônia. Por esse momento, Belém, que antes era uma cidadela arcaica de herança portuguesa, transformou-se em uma importante cidade regional cravada na floresta, através dos lucros da *hevea brasiliensis*. Assim, os gestores públicos puderam financiar uma urbanização sem precedentes. Mas como “tudo que é sólido se desmancha no ar”, a modernidade periférica aportada em cidades como Belém e Manaus vinda com as modas europeias se esvaneceram com a decadência do ciclo do látex, deixando memórias, saudades e melancolias de uma cidade idealizada através do cartão-postal.

4.1 BELÉM ANTES DE 1850

A formação da cidade de Belém ocorreu a partir de janeiro de 1616, quando chegaram os primeiros colonizadores portugueses liderados por Francisco Caldeira Castelo-Branco. Fundaram uma fortificação militar para a defesa do território contra franceses e tribos indígenas, chamada Forte do Presépio, que foi núcleo inicial urbano de Santa Maria de Belém do Grão-Pará.

A partir do Forte, formaram-se as primeiras ruas de Belém, que seguiram, inicialmente, um traçado paralelo ao rio Pará e a Baía do Guajará. A primeira foi a Rua do Norte, chamada atualmente de Rua Siqueira Mendes⁴⁴. Logo outras três ruas surgiram paralelas a esta primeira: Rua do Espírito Santo⁴⁵, Rua dos Cavaleiros⁴⁶ e a Rua São João, onde ficava a Igreja de São João. Nesse local, surgiu a Praça d’Armas, que deu lugar atualmente a Igreja do Carmo.

Logo depois, surgiram diversas travessas como a Atalaia⁴⁷, Residência⁴⁸, D’Águas das Flores⁴⁹ e da Barroca⁵⁰. Ao sul, foram abertas as Ruas Alijube⁵¹, D’Alfama⁵². Nesse contexto, iniciou a colonização urbana de Belém no bairro Cidade,

44 (1825-1892), sacerdote católico e eminente político paraense, líder do partido conservador em 1870 em Belém.

45 Atual Rua Dr. Assis

46 Atual Rua Dr. Malcher

47 Atual Rua Joaquim Távora

48 Atual Rua Felix Roque, o nome da rua surgiu por ser local da Residência dos Governadores, que vinham do Maranhão (sede do governo no século XVII) para visitar a capitania.

49 Atual Rua Pedro de Albuquerque

50 Atual travessa Gurupá

51 Atual Rua Cametá

52 Renomeada para Santarém e atualmente Rodrigues dos Santos

que atualmente chama-se Cidade Velha, onde estão localizadas as principais igrejas da cidade e seus marcos visuais. (SARGES, 2010).

A partir da Cidade Velha, outros bairros foram lentamente sendo demarcados e colonizados, como a Campina e o Reduto. Parte das terras vinha de doações feitas pela Coroa Portuguesa para colonos e ordens religiosas, tanto que “os primeiros ocupantes da parte sul da cidade foram os religiosos da Ordem dos Capuchos de Santo Antônio no Bairro da Campina”⁵³.

A pesquisadora Maria de Nazaré Sarges (2010), em sua obra *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*, afirma que as ordens religiosas foram importantes para a ocupação da cidade e sucesso na sua infiltração no interior do estado, garantindo unidade colonial através da evangelização do indígena. Dessa forma, as casas religiosas estabeleciam suas sedes na capital para realizar atividades nas tribos do estado. Quando analisamos os postais de *Belém da Saudade*, vemos algumas séries de fotografias de tomadas panorâmicas da cidade e na região do Bairro da Campina existe uma grande quantidade de igrejas, capelas e edificações de religiosos, devido à forte influência de ordens religiosas no estado.

Essa predominância arquitetônica se torna visível nos postais panorâmicos da cidade, principalmente das tomadas do porto e litoral, onde ficam em primeiro plano os bairros nucleares de Belém, Cidade Velha e Campina. As igrejas com seus torreões acabam sendo *marcos* referenciais, tanto para o habitante da cidade, quanto para o estrangeiro. Essa herança arquitetônica religiosa tem, posteriormente, decisiva influência na formação na imagem mental urbana. Das grandes modificações de prédios que ocorrem nos bairros centrais, as igrejas permaneceram e se mesclaram com as novas construções, onde as influências portuguesa e francesa formaram a *skyline* da cidade.

Mas os aspectos “modernos” de Belém surgiriam somente a partir de 1850, com os progressivos lucros da extração e exportação da borracha, e os cofres públicos receberam financiamentos para a mudança da cidade, a favor da elite local que queria modificar a cidade conforme seus anseios.

Podemos encontrar informações relevantes sobre a urbe na primeira metade do século XIX, através de relatos dos viajantes estrangeiros que aportavam na cidade e a relatavam diferente da qual viria ser na virada do século XX, devido ao “boom” da

⁵³ Várias ordens religiosas também se estabeleceram em Belém, entre elas: religiosos da Conceição da Beira e do Minho, os Carmelitas, os Jesuítas e os mercedários. (SARGES, 2010).

borracha. Luís Heleno Montoril em sua dissertação de mestrado⁵⁴, faz alguns apontamentos dos relatos desses visitantes, a partir de traços fisionômicos da Belém da primeira metade do século XIX. Segundo Aires de Casal, sacerdote, geógrafo e historiador português, “em 1817, que Belém era uma ‘cidade episcopal, medíocre, d’aspecto alegre, populosa e comerciante, ornada com muitas capelas e praças, um convento de capuchinhos, outro de carmelitas calçados, Casa de Misericórdia e um hospital””. (CASAL *apud* CASTILO. 1998, p.19).

No relato, temos a imagem de uma cidade ativa, salpicada de prédios religiosos e praças, e com um ativo comércio à beira do porto. Aliás, esse aspecto comercial da cidade é notado em outros relatos, são importantes para entender de que forma a cultura da borracha e seus lucros moldaram o terreno urbano da cidade.

Belém estava ainda no começo do século XIX com sua formação urbana ainda muito concentrada no seu núcleo colonial. As áreas próximas ao litoral, como bairros da Cidade Velha, Campina e Comércio, eram as mais povoadas. Além desses limites, bairros de Nazaré e São Braz ainda não estavam urbanizados, e o acesso a esses locais ainda era por estradas não pavimentadas entre pequenas propriedades rurais.

Penteado (1988) confirma o tímido crescimento que a cidade teve até a primeira metade do século XIX, através dos relatos dos naturalistas Spix e Martius, que visitaram a cidade em 1820:

[...] quando o recém-chegado entra na própria cidade, encontra mais do que prometia aspecto exterior: sólidas, construídas em sua maior parte, de pedras de cantaria, perfilam-se as casas em largas ruas que se cruzam em ângulos retos, ou formam extensas praças. A arquitetura é singela, raro tendo as casas mais de dois pavimentos; quase sempre térreas, são mesmo construídas em menos grandes proporções e menos decoradas do que as do Maranhão, simplesmente caiadas e em geral sem vidraça; mas o conjunto é asseado, cômodo e dá a impressão de vida doméstica feliz.⁵⁵ (PENTEADO, 1988, p.115).

Era uma cidade ainda com construções simples e baixas, com ruas largas e tranquilas, com decorações recatadas e arquitetura rústica. Nesse período, apenas os Bairros citados acima eram ocupados, sempre agregando um ar ainda campesino.

⁵⁴ CASTILO, Luís Heleno Montoril del. **Fisiognomia da cidade dos trópicos**: estudo sobre três olhares e um lugar em transformação, a Belém do Ciclo da Borracha. 1998. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 1998.

⁵⁵ SPIX, J. B. & MARTIUS, C. T. **Viagem pelo Brasil**, vol. II, p. 322. Apud. PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém**: Estudo da Geografia Urbana. Belém: Edufpa, 1988.

Belém ainda contava com poucos recursos técnicos e humanos para empreender uma pesada urbanização. Em volta do núcleo inicial da cidade, ainda existia densa mata serpenteada por igarapés e braços de rios, que décadas depois seriam ocupadas, a princípio por um organizado planejamento urbano, onde se formaria o centro urbano até o Bairro de São Braz.

Apesar da cidade de Belém possuir ares de cidade calma, a região do porto sempre foi um local movimentado. Décadas depois seria o ponto chave essencial para a economia urbana com as exportações de látex. Mas no começo do século XIX, era grande exportadora de goma elástica e das drogas do sertão, além de manter a linha de comércio com os derivados bovinos da Ilha de Marajó. A cidade era um entreposto regional de compra e venda de produtos, por meio de barcos vindos de Santarém, Acará, Cameté, Gurupá e localidades do Rio Negro, que aportavam para negociação com atravessadores e venda direta de vários produtos alimentícios para atender a demanda da cidade.

Logo que chegam as canoas do comércio dessas regiões, animam-se as ruas da cidade, vêm-se os índios, meio nus, atarefados a carregar os preciosos artigos para a alfândega e dali para os diversos armazéns espalhados pela cidade; fora dessa época porém não é praça menos morta do que Maranhão [...].⁵⁶ (PENTEADO, 1988. p.117).

Compreendemos que a cidade estava ainda começando a ter recursos técnicos para uma urbanização elaborada, mas contava com um comércio pelo rio bem ativo, ainda que o porto não possuísse uma estrutura bem organizada, pois acontecia “ali a chegada através de barcos a vela (canoas), animando as ruas da capital, que, então, não dispunham de porto organizado, pois que a embocadura do Piri⁵⁷, no seu lado direito, só possuía uma rampa [...]”. (PENTEADO, 1988. p.117).

Foi partir do porto que a cidade começou fomentar a seu desenvolvimento. As reformas urbanas da década de 60/70 do século XIX começaram a partir do eixo de fundação de Belém, e a urbanização se expandiu município adentro, até o Marco da Légua – atuais bairros do Marco e Pedreira, os limites territoriais da cidade.

Antes do auge da borracha, Belém não contava com um plano de zoneamento claro e não tinha motivos nem intenções de ser a metrópole ativa que se

⁵⁶ Id., *ibid.*, p.25 e 26.

⁵⁷ Terreno pantanoso que ficava próximo à Baía do Guajará, que emergia a meia-maré fluvial variava. Seu aterramento foi um importante passo para a organização da parte central da cidade, o porto da pedra e o local que seria o futuro mercado do Ver-o-Peso.

tornaria na virada do século XX, mas existiam forças que buscavam uma urbanização mais ostensiva. A administração belenense sinalizou, já em 1850, o desejo de construir aparelhos urbanos mais atualizados como quarteis, fontes, paços, praças, cemitério e prisão, para dar conta das demandas populacionais, que cresciam progressivamente. (CASTILO, 1996).

Em 1661, a população de Belém era composta por aproximadamente 700 habitantes e esse número aumentou com 234 imigrantes no ano de 1676, a maioria açoriana, instalados pela administração civil para desenvolver culturas alimentares para exportação. No final do século XVIII, a área urbana de Belém era claramente dividida em dois núcleos separados pelo alagado do Pirí: de um lado, a porção urbana que ficava próxima ao Forte do Presépio e, do outro, o Bairro da Campina, onde ficava a Rua dos Mercadores, hoje chamada de Conselheiro João Alfredo.

Até 1850, a cidade tinha 16.092 habitantes e seus três bairros principais (Cidade Velha, Campina e Comércio) possuíam 35 ruas, 31 travessas e 12 largos. Mesmo com revoltas populares, como a Cabanagem⁵⁸, que dizimaram 9500 habitantes somente entre 1819 e 1848, a cidade pode recobrar o seu crescimento populacional progressivamente. Tanto que, em 1872, através de censo demográfico, a população da cidade era de 61.997 habitantes. (SARGES, 2010).

Mesmo com esse crescimento gradual do número de habitantes de Belém, foi necessário um “impulso” maior, que ocorreu a partir de 1850, com as grandes levas de trabalhadores imigrantes, além da instalação de várias casas comerciais e financeiras, todos para atender as demandas da exportação do látex. Com esse cenário, a modernidade (ou seus desejos) chegaram à metrópole da Amazônia. A cidade passou a ser “reconstruída” arquitetonicamente, alterando decisivamente sua fisionomia para ser uma *Paris n’América*, para atender ao projeto cidade moderna aportada na monstruosa e traiçoeira floresta amazônica.

4.2 O MOTIVO DA METRÓPOLE IMAGINADA: A BORRACHA

Em 1743, durante uma exploração botânica no Rio Amazonas, o naturalista francês Charles La Condamine, teve contato com uma grande árvore da qual indígenas

⁵⁸ Cabanagem, motim de cunho popular ocorrido de 1835 a 1840, época do império brasileiro. Deflagrada devido às péssimas condições sociais e o esquecimento político que se abatia no Pará durante esse período.

extraíam um líquido branco e viscoso. Que servia de seco ficava maleável, elástico e impermeável, o qual servia para a confecção de brinquedos, recipientes e garrafas. A planta se chama *Hevea brasiliensis*, e na Amazônia era conhecida como *caoutchouc*. La Condamine levou uma considerável quantidade dessa goma elástica para a Europa, a fim de realizar experimentos, como a criação de capas de chuva e impermeabilização de calçados. Pouco a pouco, o látex ficou popular e começou a ter diversas aplicações em vários setores de manufatura. (BUENO, 2012).

A partir do século XIX, as exportações de látex aumentaram paulatinamente, devido ao invento do processo de vulcanização⁵⁹ e da crescente popularização da bicicleta, invento de grande consumo na sociedade da época, que precisava de pneumáticos de borracha nas rodas. Com o crescimento das exportações, as drogas do sertão e cacau cederam espaço às exportações de látex.

No Pará, grande parte das exportações no início do século XIX foram manufaturas da borracha para confecção de bolsas, calçados e revestimentos em mochilas militares. O produto teve grandes extrações até 1885, quanto uma queda abateu a produção paraense devido a forte concorrência que se formava, com seringais ao longo do Rio Xingu e Amazonas. No entanto, a cidade de Belém, acabou se transformando em “celeiro” da produção gomífera na floresta amazônica, pois era ponto de escoamento voltado para o Oceano Atlântico. (SARGES, 2010; BUENO, 2012). Ricardo Bueno (2012) destaca a importância que Belém assume no contexto econômico do extrativismo do látex:

Com o contínuo crescimento da demanda pelo produto no mercado mundial, a economia amazônica teve de incrementar sua produção de único modo que se julgava possível, até então: via expansão física para seringais ainda não explorados rio acima, especialmente na província do Amazonas. [...]. Em decorrência, Belém assumiu papel de principal porto de escoamento da produção gomífera. (BUENO, 2012. p.36)

Mas o grande motivo da queda das exportações de látex e suas manufaturas foi a logística precária no transporte da borracha do seringal até os portos das cidades exportadoras, feitas ainda em barcos a vela e remo. Com o invento da navegação a vapor, a partir de 1853, a economia amazônica pôde dar conta das demandas

⁵⁹ Método inventado por Charles Goodyear em 1839, consistia no uso de calor e pressão na borracha para assumir maleabilidade e assim ser possível aplica-la em diversos ramos da indústria. (BUENO, 2012; SARGES, 2010).

internacionais que exigiam uma exploração maior e mais intensa dos seringais, forçando os coletores de látex a avançar mais profundamente na densa floresta.

Indiscutivelmente, na historiografia da borracha paraense, o período de 1870 a 1910 foi o de maior crescimento súbito econômico na região, com exportações de 4,8 milhões de quilos de borracha, contra os 3,3 milhões de quilos de cacau, então um dos produtos de maior procura no mercado internacional. Em 1880, a borracha englobou 10% do mercado total de exportações brasileiras, numa época em que a cultura do café estava em forte expansão, e subiu para 24% do total nacional na virada do século, época de franco auge da extração. (BUENO, 2012).

No entanto, Sarges (2010) alerta que, para a grande demanda crescente de borracha que surgiu a partir do último quarto do século XIX, foi necessário expandir rapidamente a mão de obra e, para isso, a solução foi recrutar contingente de trabalhadores de outras regiões do país para explorar e extrair o látex da floresta amazônica.

Os imigrantes nordestinos foram a maior parcela dos que se embrenharam nas matas para trabalho nos seringais, a partir da seca de 1877. Muitos deles chegaram com a ilusão de fazer fortuna nas florestas para poderem voltar à terra natal e, com os ganhos, recomeçar a vida. Entretanto, quando chegaram à região, viam-se enredados a uma rede de trabalho exploratório e dependência financeira que os prendiam à floresta, obrigados a pagar pesadas dívidas com alimentação e equipamentos, na qual eram forçados a comparar com o patrão do seringal. Fugir não era das alternativas a mais coerente. Sem o conhecimento dos caminhos da floresta, o seringueiro que tentasse lograr fuga se perderia no mato e facilmente padeceria.

Essa “rede de dependência” chamada de *sistema de aviamento* era uma espécie de “sistema de crédito sem dinheiro” (SARGES, 2010), ou seja, uma rede de exploração laboral no qual está na base é o trabalhador do seringal, o elemento principal do processo produtivo, era o extrator da matéria-prima, e acima dele estava o aviador, que poderia ser tanto quanto o “patrão” do seringueiro ou algum comerciante local que fornecia e aviava⁶⁰ todos os apetrechos necessários para o trabalho no seringal, além de vender alimentação nos primeiros dias de mata (enquanto o trabalhador não soubesse caçar) e qualquer outro tipo de sortimento.

⁶⁰ Cediam mercadorias à base de crédito. É um sistema de trocas entre as casas aviadoras, que abasteciam seringais e casas exportadores. Esse sistema vem desde a época do Brasil Colônia. (SARGES, 2010).

Nessa estrutura exploratória, o seringueiro era o último estrato social, e conseqüentemente, o mais explorado, estabelecendo uma relação de produção em que a exploração vinha de cima para baixo. Além do seringalista que explorava o trabalhador na floresta, os atravessadores pagavam preços baixos pela borracha comprada, e por sua vez os exportadores igualmente ofertavam baixos preços.

Os fretes da borracha para grandes centros nos Estados Unidos e Europa eram altíssimos, forçando assim, o mercado nacional a não ter uma livre iniciativa privada competitiva, dessa forma o sistema de aviamento se efetiva como “forma institucional de comercialização da borracha na Amazônia, na relação social de produção”. (SARGES, 2010. p.108).

Com as exportações alcançando grandes patamares, e o mercado internacional plenamente abastecido pela borracha amazônica, os lucros do látex tornaram-se crescentes e expressivos. Dentro desse cenário de grande capital circulante⁶¹, as classes sociais e políticas organizaram suas relações nos modos de vida, hábitos e cotidiano. O espaço em que essas inferências foram fomentadas foi o terreno da urbe, no caso de nossa análise, a Belém da *Belle Époque*. Foi na cidade que os lucros da borracha se tornaram visíveis, pois sustentou um planejamento urbano inspirado na Europa e suas principais capitais. O espaço urbano é convergido em função do mercado do látex.

4.3 BELÉM DA BELLE ÉPOQUE

A cidade de Belém, a partir da segunda metade do século XIX, transformou-se em uma urbe movimentada, ativa e com ares de metrópole, devido aos lucros advindos da borracha e distante da imagem das outras cidades amazônicas⁶² fadadas à pobreza e ao esquecimento. Belém remodelou sua estrutura urbana, preparando-se para ser uma cidade desenvolvida, regida pela influência estrangeira e local de civilização, imersa no caos da floresta Amazônica. Segundo o pesquisador Heleno Montoril, “Belém passa de objeto exótico para um lugar de aspecto civilizado. Dialeticamente, é a civilização que passa a ser exótica ao olhar do caboclo”. (CASTILO, 1998. p.27).

⁶¹ Mesmo com as pressões internacionais para manter uma dependência financeira dos principais compradores estrangeiros, a borracha trouxe muito lucro para a classe burguesa que trabalhava com o comércio de látex e atividades correlatas.

⁶² Exceto Manaus, que teve situação parecida no período.

A cidade pautou sua organicidade espacial a partir do porto e da atividade comercial, mas prosseguiu com o desenvolvimento territorial de costas para o rio e para a floresta. Na mentalidade das elites urbanas de Belém a mata era um elemento exógeno, mesmo contraditoriamente tendo sido a fonte dos lucros que enriqueceram a cidade, pois através das exportações de látex essas mesmas elites puderam “importar” os valores culturais os valores culturais propagados através dos polos culturais europeus da época, em especial a França.

Essa influência foi mais característica na arquitetura da cidade, principalmente nos prédios públicos. A Belém da virada do século XX era uma pitoresca cidade cortada pelas pequenas ruas e vielas da Cidade Velha, paralelas com as grandes avenidas e os *Boulevards*, localizados no centro. As construções centenárias, como as igrejas e casarões que foram herança da colonização portuguesa, ficavam lado a lado com os novos edifícios de adornados alabastros e traços em estilo *art nouveau* e eclético de inspiração europeia.

O período de 1880 a 1912 foi o grande auge do extrativismo do látex na Amazônia, mas desde o começo da segunda metade do século XIX já acontecia um gradual aumento nas exportações de látex. Esse superávit nas transações comerciais da borracha, que durante esse período era monopolizado pela Amazônia, possibilitou aplicações e investimentos de grande cifra no espaço urbano, tanto de ordem privada quanto pública. Logo, nas últimas décadas do século XIX, a cidade passou a alterar profundamente seu terreno, modificando seu modo de vida para buscar a dinamicidade das grandes cidades, buscando ser sofisticada, moderna e higiênica. Esses eram os desejos nos quais os cidadãos belenenses se inspiraram nas capitais européias para retrata-los localmente. Assim, Belém se transformou em uma cidade pitoresca, entre a monocultura extrativista da floresta e a modernidade importada. Uma metrópole na periferia do capitalismo.

Em 1905, o município de Belém possuía uma área de 40.156.568 m², com 24.103.972 m² de área edificada, o que corresponde a 53 ruas e avenidas, 52 travessas, um número incalculável de ‘corredores’ e pequenos caminhos, 22 largos, 790 construções assobradadas, inclusive os palacetes, 9.152 prédios, 2600 pequenas casas e onze grandes trapiches nos portos. (PARÁ, 1998. p.23).

Nesse momento, Belém estava no seu mais franco auge do ciclo do látex, sob a administração do Intendente Antônio José Lemos, político paraense de 1897 a

1912. Foi em seu governo que as principais obras na cidade foram feitas e, inevitavelmente, a sua imagem acabou sendo relacionada ao período da borracha.

A partir de 1860, muitas construções e melhoramentos na cidade foram feitos, período em que datam a construção do Mercado Municipal junto ao Ver-o-Peso (1860-1870), a inauguração do sistema de iluminação a gás (1870), fundação do hospital D. Luís e o Grêmio Literário Português (1894), o Theatro da Paz (1878) e o Mercado do Ver-o-Peso (1901), além de fábricas das mais diversas manufaturas (quarenta e três instalações), cinco bancos e quatro companhias de seguros.

Assim que a borracha trouxe lucros à cidade, a sua fisionomia começou a mudar. Sarges (2010) e Bueno (2012) afirmam que parte desses lucros foi destinada aos cofres públicos e, conseqüentemente, para benfeitorias na cidade, como o calçamento urbano, a construção de prédios públicos, praças, parques, portos e bosques.

O processo de urbanização experimentado pela cidade de Belém do Pará, a partir da segunda metade do século XIX, não está assim ligado somente à intensificação da vida industrial, como ocorreu nas cidades europeias e americanas, mas pela função comercial, financeira, política e cultural que desempenhara durante a fase áurea da borracha. (SARGES, 2010. p.143)

O crescimento repentino que a cidade de Belém vivenciou se deve principalmente à função comercial que a capital teve a partir do efervescente fluxo de negócios com o látex. A cidade que nasceu a partir de um forte militar, naquele momento se organizou urbanisticamente à mercê da figura do porto, onde convergiram as atividades financeiras, políticas e sociais de Belém na virada do século.

Pelo porto, chegava a borracha, advinda de várias regiões da Amazônia, negociada por atravessadores, agentes e casas exportadoras. Dessa forma, a atividade econômica decisivamente afetou a estrutura social belenense, fazendo surgir novos personagens sociais, como os negociantes de látex e comerciantes, em sua grande maioria de origem portuguesa com conhecimento do sistema econômico local; burocratas ligados à cultura gomífera, que atuavam em várias esferas políticas sempre vinculadas aos negociantes locais; e os profissionais liberais, vindo de famílias abastadas, os quais tinham, em grande parte, formação intelectual europeia.

Basicamente, essa era a elite da cidade de Belém. São esses os personagens que exerceram forte influência na formação imagética do cartão-postal da *Belle Époque* paraense, pois seus desejos da cidade moderna, vindas das influências das culturas

europeias, edificaram uma urbe ficcional na fotografia de postal, por meio da imagem de uma metrópole evoluída, limpa e pujante.

Acompanhando o crescimento urbano, surgiram também outros estratos sociais, forças de trabalho essencialmente urbanas e de serviços: os artesãos, relojoeiros, sapateiros, vendedores de especiarias, marceneiros, estivadores e outros, representando uma parte significativa da população da cidade. Muitos deles eram de outros estados e alguns de outros países, como Portugal, França e Espanha. (SARGES, 2010; BUENO, 2012).

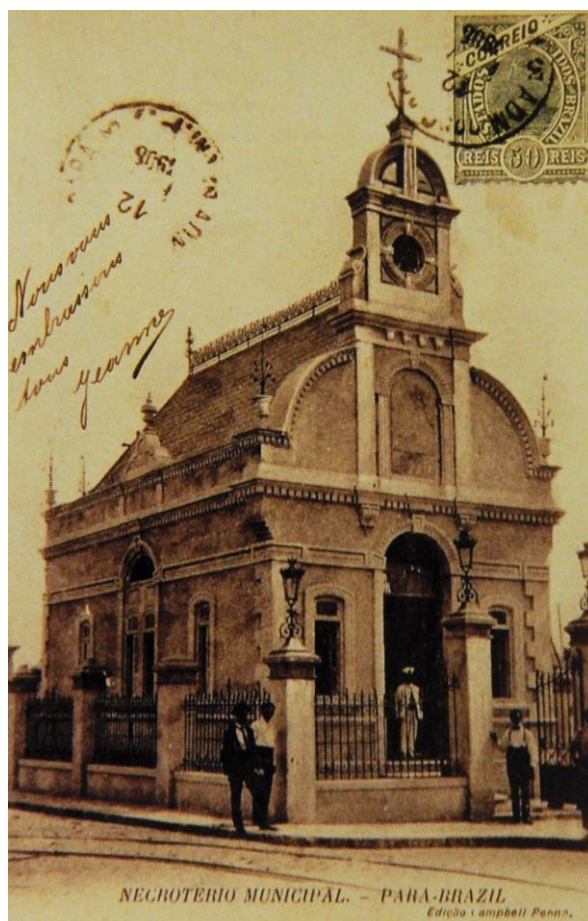
4.3.1 Políticas Urbanas: a ordenação do espaço para a cidade imaginada

Não somente prédios públicos e instalações privadas surgiram na cidade. Havia uma grande necessidade de um plano de saneamento e limpeza pública devido ao repentino aumento da população⁶³. Para dar conta da produção de lixo e detritos da cidade foram essenciais a instalação de um crematório (onde fica atualmente o Bairro da Cremação), necrotério, (no porto ao lado do Ver-o-Peso), e de revestimentos, na região central, de paralelepípedos com canaletas para o sistema de esgoto.

A elaboração de políticas de saneamento e higiene foi um aspecto essencial para a maturação urbanística da cidade durante a *Belle Époque*, pois com o repentino crescimento da cidade, surgiram problemas de metrópole, a desorganização na ocupação espacial abrupta, o acúmulo de lixo nas vias do centro e nos depósitos na periferia da cidade, além das várias regiões alagadas devido ao pantanoso terreno da cidade.

⁶³ Em 1872, Belém tinha 61.997 cidadãos e em 1900 a capital da província aumentou sua população para 96.560 habitantes. Fonte: IBGE – Sinopse do Recenseamento de 1920, Rio de Janeiro, 1920.

Figura 8: Detalhe do antigo necrotério público. Hoje bastante alterado em sua fachada original. Necrotério municipal. – Pará – Brasil. Edição Campbell Penna



Fonte: Coleção Paulo Chaves Fernandes, PARÁ (1998. p.63)

Foram criadas políticas de coleta periódica de lixo, incineração de detritos nos crematórios, drenagem de pântanos e a elaboração de um código de postura para coibir práticas anti-higiênicas da população, como jogar lixo em vias públicas, estar atento a recolhimento periódico de detritos. Mas esse conceito de higienização da cidade foi mais além, chegou a ponto de modelar as práticas sociais dos habitantes do centro da cidade, numa espécie de controle social da moral, uma influência dos valores estrangeiros na cultura local.

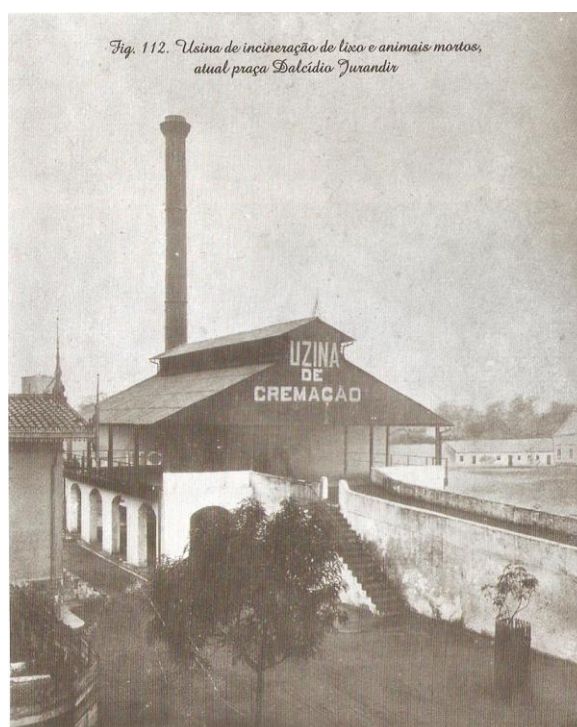
Ao observarem-se as condutas que passavam a ser proibidas, é possível detectar algum dos hábitos frequentes dos cidadãos que moravam nos núcleos urbanos antes do *boom* da borracha. Pelo artigo 110 do Código de Posturas, por exemplo, ficava proibido ‘fazer algazarras, dar gritos sem necessidade, apitar, fazer batuques e sambas’. Já o artigo 128 proibia inclusive ‘proferir palavras obscenas nas ruas e lugares públicos, praticar atos ou gestos reputados ofensivos à moral e à decência, tomar banhos nas praças e fontes públicas’. (BUENO, 2012. p.48).

Existia a necessidade de “educar” a população, normatizando e corrigindo hábitos ainda remanescentes dos tempos que a cidade não tinha uma classe elitizada e culta no poder. O controle social do estado teve essa função de preparar a cidade, incorporando os valores da modernidade, primeiramente de forma esporádica, depois de modo efetivo para se transformar em metrópole moderna.

Durantes as reformas urbanas de Belém foi necessário efetivar as políticas públicas de higiene, que representaram a grande prioridade para o intendente Antônio Lemos. Elas foram bases importantes para as reformas urbana e paisagística pelas quais a cidade passou. No entanto, essa preocupação com a higiene leva a entender o caráter do moderno que a cidade se preparava: “não se pretendia, meramente, o embelezamento [da cidade], mas uma eficiência e uma agilidade ‘civilizadora’”. (CASTRO, 2011. p.146)

Quando foi eleito intendente em 1897, Lemos teve como uma das primeiras ações estabelecer um contrato de prestação de serviços de incineração de lixo com a firma Pereira Pinto & Cia. Em 1901, foi inaugurada a usina de cremação, onde tempos depois acabou virando o nome do bairro. Era uma parte da cidade, na época afastada do centro, onde além da usina, estavam instaladas algumas indústrias.

Figura 9: Usina de Cremação de detritos e animais mortos. O local onde fica localizado é atualmente chamado de Bairro da Cremação devido à instalação.



Fonte: SARGES (2010. p. 154)

Fez-se necessária a elaboração de um plano diretor de planejamento para a urbanização de Belém. Antônio Lemos contou com o desenhista municipal José Sydrim e seu ajudante José Moreira da Costa. Ambos elaboraram um projeto futuro de zoneamento e urbanização de cidade, efetivado parcialmente, pois quando veio a *debacle* em 1912, a fonte das rendas vindas dos lucros da borracha cessou e causou a decadência e o conseqüente abandono do projeto urbanístico da Belém da *Belle Époque*, sobrando apenas as vontades de modernidade e seus rastros que ficaram na arquitetura, fotografias, postais e no imaginário social de seus habitantes.

O projeto urbanístico da cidade consistiu: na pavimentação de vias; drenagem e terraplanagem de áreas pantanosas de canais e igarapés; construção de largos em *pontos nodais*, no encontro das grandes avenidas; organização de bosques municipais; demarcação de novos *bairros* seguindo o traçado inicial do Marco da Légua⁶⁴, com ruas largas, quadras assimétricas e propriedades extensas. (CASTRO, 2011. p.149).

A pavimentação pública foi importante aspecto da urbanização, essencial ao projeto estético-urbano. O centro da cidade e as regiões antigas da cidade, como os Bairros da Cidade Velha, Campina, Reduto e Umarizal, foram pavimentados com granito trazido de Portugal. Em ruas onde moravam as famílias mais ricas da cidade, foram construídas calçadas nas vias com macadame, largamente usada na reforma da Paris haussmaniana. Na periferia, foi usado simplesmente aterro comum. Existem relatos que na Rua da Paz, em frente ao *Theatro da Paz*, foi usado um revestimento de borracha nos paralelepípedos da rua, para evitar que os ruídos externos prejudicassem as apresentações. (CASTRO, 2011; SARGES, 2010).

⁶⁴ Foi a primeira légua de crescimento de Belém, delimitando a área da cidade. Em Belém ainda existe o Marco da Légua, feito em pedra granítica, está assentado canteiro central da Av. Almirante Barroso, quase à esquina do Boulevard Dr. Freitas. O local onde se encontra se chamou posteriormente de Bairro do Marco, região residencial belenense criado na intendência Antônio Lemos.

Figura 10: Na fotografia: Bonde entre a Avenida 16 de Novembro e Avenida Generalíssimo Deodoro. À esquerda, em primeiro plano, pequeno trecho da praça Justo Chermont. Ao fundo e ao centro, vê-se o tradicional arco armado para os festejos do Círio. Avenida Nazareth – Pará



Fonte: Coleção Victorino Chermont Miranda, PARÁ (1998. p.99)

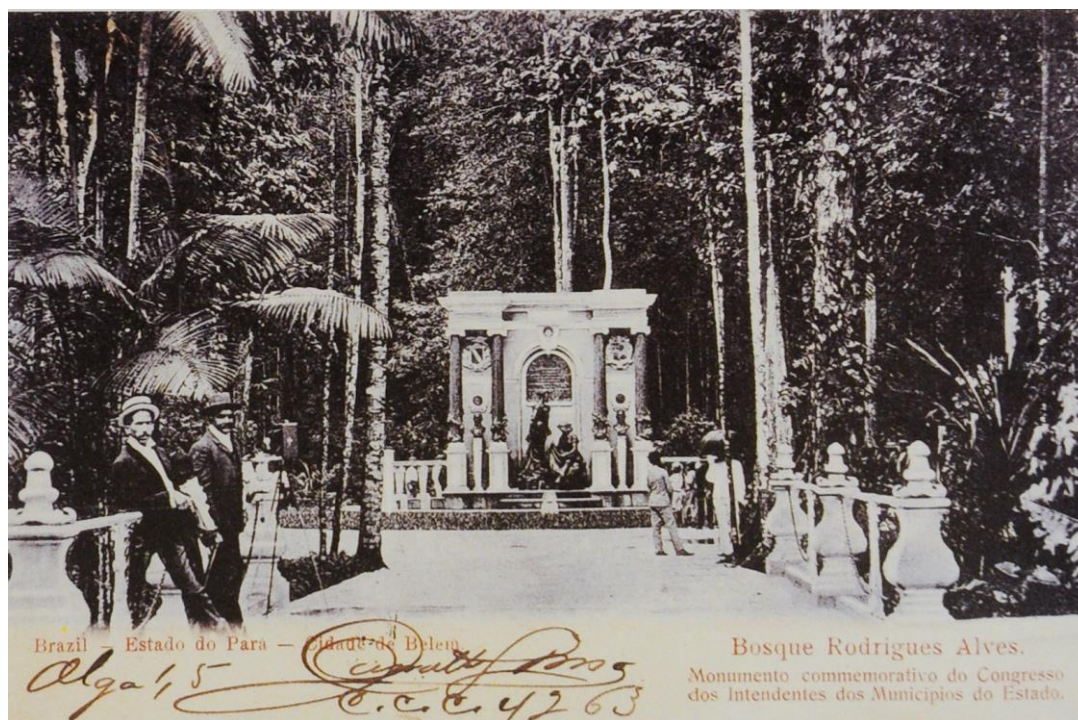
Com a normatização das *vias de acesso* foi possível instalar o serviço de bondes elétricos. A fornecedora dos serviços de viação foi a *Pará Electric Railways and Lighting Company*, firma que fornecia também o suporte de iluminação de Belém. Suas atividades tiveram o início em 1907, com carros luxuosos, espaçosos, almofadados. Eram equipados com serviço de *buffet* e usados por autoridades governamentais. Mas tinham os carros para as classes burguesas com bancos adornados em palhinha e revestidos com tronco da Índia. Para os demais usuários existiam veículos de segunda classe com espaço para guardar bagagem e bancos simples de madeira. (CASTRO, 2011). A implantação desse serviço na cidade era uma marca da modernidade, fruto de uma necessidade básica num momento em que Belém crescia e se dinamizava repentinamente.

Tornou-se importante implementar espaços de recreação e entretenimento, arborização e bosques em Belém, a fim de efetivar a proposta urbanística moderna da cidade.

Menciona-se a intenção de Antônio Lemos em construir grandes bosques no plano urbano de Belém. A planta do engenheiro José Sydrim, em 1905, localiza apenas um bosque instalado, outro projeto, é o projeto de um grande espaço que chama de “praça”, mas que possui as medidas do padrão de então para os bosques municipais. (CASTRO, 2011. p.151).

A figura do Bosque Municipal também se tornou um *marco* referencial para a formação da imagem de cidade moderna. O Bosque Rodrigues Alves foi reinaugurado em 1903⁶⁵, na administração do Intendente Lemos. O espaço possui 150 mil metros quadrados de extensão, um lago com 1215 metros de largura, vários espécimes de fauna e flora da região amazônica. Foi inspirado no *Bois de Bologne*⁶⁶ de Paris, que além de possuir grande espaço verde, com 80% da extensão do parque, concentra outras atrações, como pequenas trilhas, grutas, fontes, quiosques.

Figura 11: Monumento em mármore e bronze, comemorativo ao Congresso dos Intendentes Municipais do Estado, realizado no bosque em 15 de agosto de 1903. *Brazil – Estado do Pará – Cidade de Belém. Bosque Rodrigues Alves. Monumento comemorativo dos Intendentes dos Municípios do Estado*



Fonte: Coleção Elysio de Oliveira Belchior, PARÁ (1998. p.216)

⁶⁵ Inauguração original em 1898, através da Lei nº 206, que “passou a abranger desde a rua 25 de Setembro até a Visconde de Inhaúma, entre as travessas Mauriti e Alferes Costa”.

⁶⁶ Parque situado no centro de Paris tem quase nove mil km² e foi local das experiências com protótipos voadores de Santos Dumont entre 1898 e 1903.

As Praças foram idealizadas como espaço de reunião dos habitantes para lazer, mas também pensadas para validação dos valores da classe dominante através da construção de monumentos de vultos históricos. A reverência de personagens históricos, pertencentes à elite, era parte integrante da urbanização de Belém, no entanto de maneira sutilmente ideológica. Nicolau Sevckenko (*apud* Sarges 2010, p.191) afirma que “o novo grupo social hegemônico poderá exibir os primeiros monumentos voltados à sacração de seu triunfo e ideais”. Nesse sentido, as elites queriam demonstrar seus valores através da memória. A ostentação de vultos nas grandes obras, praças, parques e demais locais de fluxo dos cidadãos, são heranças da modernidade, tentativa de validar seu discurso de domínio através do tempo e espaço demarcado.

Figura 12: Anteriormente chamada de Estrada Dois de Dezembro, data natalícia do Imperador D. Pedro II, passou a ser denominada Avenida Generalíssimo Deodoro em homenagem ao proclamador da República. Trecho situado entre as avenidas de Nazareth e São Jerônimo, em direção do Bairro do Umarizal. *Pará – Avenida G. Deodoro*



Fonte: Coleção Antônio Miranda, PARÁ (1998. p.108)

A arborização da cidade durante a intendência de Lemos ficou a cargo do Horto Municipal, que fornecia as mudas para plantio. Arborizar a cidade era torná-la mais saudável para os fortes calores dos trópicos que abatem Belém. As mangueiras

plantadas nas avenidas da cidade (exemplo das avenidas Magalhães Barata e José Malcher) vieram em mudas das Índias e foram plantadas devido ao seu perfume e sua frondosa copa, pois acreditavam que a garantia do frescor no ambiente preveniam a tuberculose, mas acabaram se tornando icônicas e se transformaram em um cartão-postal de Belém.

Belém é uma das cidades brasileiras mais amplamente dotadas de árvores. Inúmeras ruas são arborizadas e as nossas avenidas ostentam formosos renques de opulentos representantes da viçosa flora equatorial. Das praças da cidade (...), se tornaram belíssimos parques, para refrigério dos munícipes, mesmo as horas mais ardentes do dia. (LEMOS, 1905. *apud.* SARGES, 2010).

Lemos acreditava que era sumariamente importante o contato da população com a natureza, seja por sítios, parques, praças, hortos. Para o intendente, o planejamento de Belém buscou integrar um projeto de urbanidade moderna ideal, onde a relação homem - construção - natureza atingiria um equilíbrio e naturalidade. Essa ideia foi herança do espírito modernizante do idealismo racional, que buscava na tecnologia e razão as respostas efetivas aos anseios de um mundo ideal, raciocínio em voga nas correntes de pensamento europeias na virada do século XX.

Sarges (2010) sugere que as construções de ferro seriam também instrumentos de modernidade urbana instaurados por Lemos. A autora enfoca especialmente o Mercado de Ferro do Ver-o-Peso, inaugurado em 1º de dezembro de 1901. Sua construção tem inspiração com o estilo *art nouveau*, com bancadas de carnes em mármore polido e calçamento interno em paralelepípedos de granito.

Para ser construído, o Mercado de Ferro do Ver-o-peso veio em partes desmontadas em navios advindos da cidade Liverpool, Inglaterra. Foi montado em Belém durante o período de dois anos. Lemos buscava trazer o que era considerado mais novo e moderno para a cidade, sempre tentando se destacar entre as grandes capitais brasileiras.

Para efetivar o projeto urbano da cidade, era vital remover os elementos indesejados pela classe dominante burguesa: os pobres e indigentes. Eram eles consequência do repentino crescimento da população em Belém. A pobreza era vista como um desvio na harmonia social buscada para cidade. Para remover o “mal indesejado”, foi edificado na periferia da cidade, região do Marco da Légua, na Av. Tito Franco (atual Av. Almirante Barroso), o asilo de mendicidade.

Inaugurado em 16 de novembro de 1902, foi destino dos mendigos, loucos, desabrigados. Na mesma época, foi aprovada uma lei pela qual era “proibido esmolar a caridade pública nas ruas, praças, igrejas e edifícios públicos e privados’ (Lei nº 238, de 3 de julho de 1899, art. 3º)”. (SARGES, 2010. p.195). Ficava claro que os desígnios de transformação estética e urbana de Belém eram paralelos às propostas políticas, sociais das elites da região.

Dessa maneira era edificada uma Belém rica para os belenenses da elite. A imagem de Belém é a imagem das elites sobre a cidade.

Figura 13: Vista da Fachada do Mercado de ferro tomada da esquina da Boulevard da República com a doca do Ver-o-Peso. *Mercado de Ferro – Pará – Brasil*



Fonte: Coleção Paulo Chaves Fernandes, PARÁ (1998. p.53)

4.4 A IMAGEM DE CIDADE NA FOTOGRAFIA DE POSTAL DA *BELLE ÉPOQUE*

O intendente Antônio Lemos buscou através da reordenação espacial de Belém, formatar uma cidade que estivesse aquém dessas mudanças, e essas modificações tiveram um apoio irrestrito financeiro e político da elite da borracha, a qual estava em vários setores chaves da sociedade paraense do período.

Mas não bastava edificar uma metrópole dos trópicos e modelar o espaço público para ser uma sociedade moderna: urgia a necessidade de imagnetizar essas mudanças. Numa época em que a fotografia ganhava expressivo valor social, registrar e documentar o espaço urbano foi o caminho natural para a Belém da *Belle Époque*.

Foi através do postal urbano que esses valores se cristalizaram e a cidade planejada pela e para burguesia foi edificada imagneticamente. Na fotografia, esses valores se reificaram através da validação do discurso da elite da Belém da *Paris n'Amérique*, de uma cidade com os valores referenciais do racional, belo e moderno contra o exotismo, caos e atraso da floresta.

Tanto que a organização espacial da cidade de Belém se deu a partir do porto, local de chegada de pessoas, produtos, ideias, novidades de todos os lugares e também foi o berço da cidade. Desse ponto, cidade adentro, a arquitetura urbana se convergiu de costas para rio e floresta. Ela passou a ser vista pelo rio, mas quem estava dentro dela não conseguia ver nem o rio, nem a floresta, a não ser que estivesse em um ponto alto, em uma perspectiva panorâmica.

Nesse ínterim, a floresta se tornou um elemento exógeno a Belém, de onde vinha o látex, fonte de riqueza e lucro da cidade. Mas manteve-se uma estruturação de alienação do produto com os entes produtores e consumidores. A borracha chegara, extraída, defumada, em bolas prontas para a exportação, mas os consumidores não tinham ideia de como ela surge, nem de todo o sistema econômico coercitivo que se estrutura para que seja extraído o máximo de lucro possível da parte mais frágil desse sistema: o seringueiro. Este, através do sistema de crédito do aviamento, mantinha um contrato de “semi-escravidão” com o seu patrão. Na outra ponta estavam beneficiários, que eram o seringalista, o atravessador do látex e os negociantes nacionais e estrangeiros.

Dessa forma, a cidade de Belém assumiu grande importância, pois foi o ponto chave de recebimento e envio, compra e venda da borracha, um ponto de grandes transações comerciais, onde casas financeiras e exportadores de diversos países tinham sede. A cidade precisava ser urbanizada como tal, devido ao grande fluxo financeiro, o qual era a proposta do Intendente Antônio Lemos ao reedificar Belém.

A reforma urbana foi regida por diversas forças coadunadas que se encontravam na ordem política, ideológica e social. Mas essa reforma não foi feita para

apagar a cidade do passado, mas para sobrepor uma camada “moderna” e extinguir a antiga imagem de cidade colonial, advinda da monarquia e esquecida pela Coroa.

Embora Lemos não tenha destruído as marcas de uma cidade colonial portuguesa, a configuração de uma nova estética pautou-se pelos símbolos que identificavam uma ‘cidade civilizada’, ao mesmo tempo que criava significados que seriam cristalizados na memória dos habitantes da pretensa ‘Paris Tropical’. (SARGES, 2010. p.195).

A urbanização como saída para “modernizar” Belém foi a imagem de cidade que ficou retratada na fotografia de postal. A modernidade de Belém não era integral, mas advinda de estímulos e sensações dos produtos e influência cultural de polos irradiadores que, no caso da nossa análise, a cultura francesa, apesar da maior parte dos negócios com a borracha fosse associados ao capital inglês e estadunidense.

A sensação do moderno se efetivou nas obras artísticas e culturais feitas na cidade no período⁶⁷. No cartão-postal não foi diferente, como produto da indústria cultural de massa, se tornou o desejo de modernidade instalada no *locus* urbano, essa ânsia quis retratar uma Belém “civilizada” na floresta amazônica. E o postal, com sua realidade ficcional, atendeu às aspirações do moderno através da imagem, geradas pela vontade de ser metrópole moderna e evoluída.

A imagem de cidade retratada no postal é a cidade ficcional edificada pelos anseios da elite social que controlava os meios de produção e gestão urbana. Queria mostrar uma cidade com os aspectos modernos que reverberam no espaço público, mas inevitavelmente interfere na subjetividade individual dos leitores de postais. Assim, os pontos retratados são imaginados tais quais como retratados, parte da realidade fotográfica transforma-se em um todo real, ou seja, cria-se certa estilização de urbe a partir da fotografia e seus temas.

Uma nova cidade surge. Cidades que margeiam a cidade real, o desejo de urbanidade fez criar uma “cópia” exótica e híbrida de urbe europeia na floresta. Por mais que se tente negar sua “raiz” tropical, ela se bifurca entre os ícones estrangeiros arquitetônicos e sociais. Traz à tona uma nova cidade que não é somente amazônica e nem europeia, mas uma nova cidade que é a fusão desses dois mundos distintos.

⁶⁷ Como a literatura e poesia, por exemplo, ver CASTILLO, Luís Heleno Montoril del. **Fisiognomia da cidade dos trópicos**: estudo sobre três olhares e um lugar em transformação, a Belém do Ciclo da Borracha. 1998. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 1998.

CAPÍTULO V

POSTAIS DA BELÉM DA *BELLE ÉPOQUE*: UMA ANÁLISE IMAGÉTICA

5 POSTAIS DA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE: UMA ANÁLISE IMAGÉTICA

Os postais publicados no livro *Belém da Saudade* somam 376 cartões divididos em nove capítulos, que abordam diversas perspectivas temáticas da cidade na *Belle Époque*. Os capítulos são organizados à maneira de como a cidade cresceu: A partir do vértice nas margens da Baía do Guajará, de onde foram construídos o Forte do Presépio e o Mercado do Ver-o-Peso, e segue território adentro, passando por avenidas, ruas, palacetes, efervescente comércio, parques, regiões periféricas e seus costumes populares.

A elaboração da imagem de cidade através do cartão-postal advém da imanência da fotografia no imaginário social urbano, possibilitando assim a criação das cidades ficcionais. As tomadas fotográficas panorâmicas contribuem para tal objetivo, pois tentam apreender o todo em uma única imagem. Verificamos grande quantidade de postais da cidade e de pontos de referência a partir de embarcações no rio, sempre tentando passar a sensação de grandiosidade e completude da urbe.

A imagem da cidade sempre é edificada em cada capítulo do livro através de diversas perspectivas, desde o porto da cidade até as ilhas e residências afastadas do centro. Em poucos postais vemos imagens de locais mais “simplórios”, há uma predominância do fausto, do luxo e da evolução no terreno urbano.

Para analisar esse período selecionamos a obra *Belém da Saudade*, uma publicação recente, apesar de esgotada no mercado editorial. Foi elaborada com contribuições de grandes pesquisadores do ramo da cartofilia brasileira, como Victorino Chermont de Miranda e Antônio Miranda.

O livro-álbum é uma publicação editada pela Secretária de Cultura do Estado do Pará (SECULT), em 1996 e teve uma segunda edição em 1998, revisada e ampliada, a qual utilizamos para este estudo. A obra conta com estudos sobre o cartão-postal e seu impacto social por Victorino Chermont Miranda e sobre a Belém da *Belle Époque*, pesquisa de Fábio Castro. A organização dos postais ficou a cargo dos arquitetos Rosário Lima da Silva e Paulo Chaves Fernandes, este secretário estadual de Cultura na época do lançamento do livro.

Foram mobilizadas várias coleções de cartófilos do Brasil e exterior para poder constituir esse panorama imagético da *Belle Époque* paraense. Acervos postais de grandes pesquisadores como Antônio Miranda, Elysio de Oliveira Belchior, Habib

Fraiha Neto, João Batista Monteiro da Silva, Márcio Meira, Olinto Gomes Paschoal Coelho, Paulo Chaves Fernandes, Victorino C. Chermont de Miranda e Yolanda Roberto. Também fazem parte da obra os postais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Os postais analisados são datados de 1900 a 1930, ainda que a década de 30 seja um período que se situa no pós-ciclo do látex, o que foge de nosso período de análise. As fotografias datam da última década do século XIX até 1910. Naquela época era comum usar fotografias em consecutivas edições postais ao longo dos anos.

Isso reforça uma tese: os temas retratados nesse período impactaram o imaginário do leitor postal. A Belém do auge do látex sempre foi uma forte referência, seja nos relatos orais ou produções artísticas do período e posteriores⁶⁸, devido às abruptas mudanças no espaço econômico-social da época vinda dos ganhos da economia gomífera. A consequência desse momento que Belém vivenciou foi a permanência do desejo de cidade moderna ao longo dos tempos através do cartão-postal. A imagem da cidade ficcional da Belém-Metrópole se reificou e permaneceu latente na fotografia do postal, um dos redutos das ânsias de modernidade tardia.

5.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE

No universo de análise de *Belém da Saudade* foram contabilizados trezentos e setenta e seis postais. Elaboramos uma amostragem de cerca dez por cento dos postais para leitura imagética, perfazendo um total de quarenta unidades. Por motivos de equivalência e consistências no estudo, abordamos uma classificação mais voltada para os grupos predominantes.

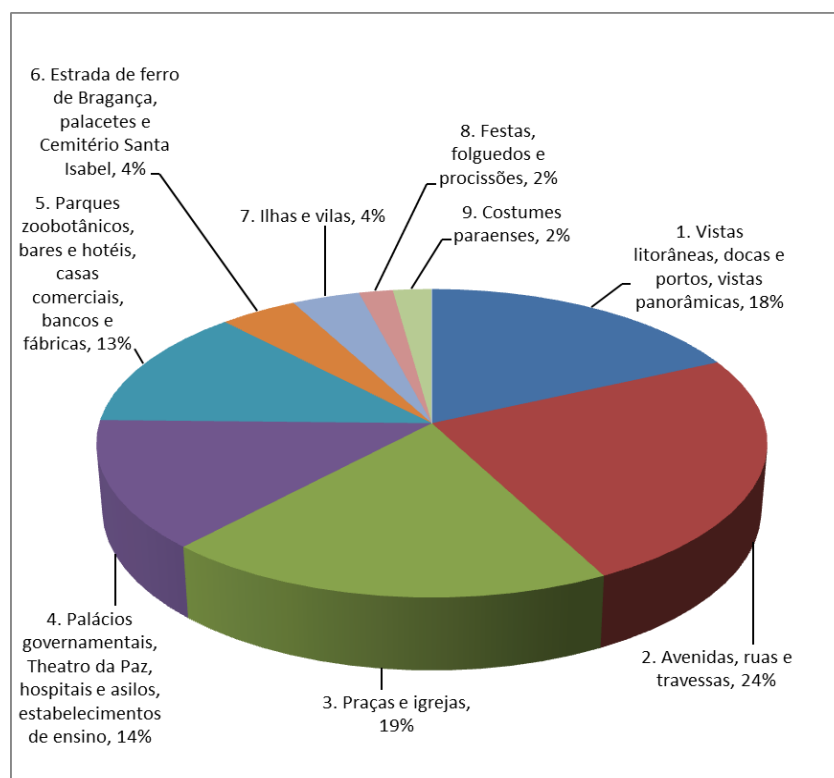
Na tabela 2, a subdivisão dos capítulos do livro e sua quantidade de postais.

⁶⁸ Ver mais na obra *A cidade Sebastiana* do professor Drº Fábio Fonseca de Castro. CASTRO, Fábio Fonseca de. **A cidade Sebastiana: Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade.** Belém: Edição do Autor, 2010.

Tabela 2: Subdivisão dos capítulos do livro e sua quantidade de postais

Capítulos / categorias	Quantidade
Vistas litorâneas, docas e portos, vistas panorâmicas	67
Avenidas, ruas e travessas	92
Praças e igrejas	73
Palácios governamentais, Theatro da Paz, hospitais e asilos, estabelecimentos de ensino	50
Parques zoobotânicos, bares e hotéis, casas comerciais, bancos e fábricas	48
Estrada de ferro de Bragança, palacetes e Cemitério Santa Isabel	16
Ilhas e vilas	14
Festas, folguedos e procissões	7
Costumes paraenses	9
Total	376

O gráfico 1 demonstra, quantitativamente os temas predominantes no conjunto global do livro-álbum *Belém da Saudade*.

Gráfico 1: Postais analisados e as predominâncias temáticas em *Belém da Saudade*

Dos temas apresentados no livro, os postais que apresentam vias de circulação somam 24%, num universo de noventa e dois cartões. Podemos afirmar que existia, pelas fotografias, uma supervalorização do espaço urbano, e as reformas pelas quais a cidade passou atingiram basicamente as vias de acesso e seu saneamento básico para posteriormente estruturar outros aparatos urbanos, como construção de prédios públicos, postes de iluminação e implantação de bondes elétricos.

As vias de acesso têm grandes quantidades de cartões-postais. As fotografias do capítulo *Vistas litorâneas, docas e portos, vistas panorâmicas* são 18%, e *Praças e igrejas* 19% do total de postais do livro. Dessa forma percebe-se que os *marcos* referenciais tiveram um forte apelo nas temáticas postais. Eles elaboraram pontos de convergência e localização no mapa mental dos habitantes e influenciaram decisivamente na formação de imagem de cidade.

Cerca de 60% dos postais fazem referência a alguma estrutura arquitetônica, prédios, palacetes, construções públicas e outros. Estão presentes em praticamente todas as unidades temáticas de *Belém da Saudade*.

Em termos gerais, percebemos que o total analisado valoriza os espaços externos, principalmente os de grande circulação social e economia – no caso praças, comércio e porto. Encontramos trinta e cinco postais com essas temáticas.

Em suma, há uma predominância de postais que fazem referência a estruturas urbanas, mostrando a necessidade de elaborar a imagem de evolução urbana que a cidade vivenciou. São 336 postais que têm como temáticas: prédios, ornamentos, estruturas e aparelhos urbanos. Outros 16 mostram aspectos do cotidiano, costumes e festas comemorativas. E 24 postais mostram a natureza e seus elementos marginais à cidade de Belém. A natureza aparece como um elemento exógeno e exótico ao terreno urbano, somente se integrando quando surge nas praças e na arborização pública, quando domada pelo cidadão. (MARTYRES, 2012).

Devido ao grande número de postais para análise, adotamos um método que pudesse congrega uma amostragem segura e eficaz. A pesquisadora Mayra Martyres (2012) elaborou uma metodologia classificatória em sua dissertação de mestrado⁶⁹ baseando-se Francis Ching (2010) e Fabio Comparato (2011). Assim, cinco temas

⁶⁹ O design do cartão-postal da cidade de Belém: a fotografia como memória da Belle Époque [de punctum a punctum]. Universidade Anhembi Morumbi, 2012.

gerais foram apontados como recorrentes nos postais de *Belém da Saudade*: urbanismo, arquitetura, natureza, estatuário e costumes.

O primeiro tema a ser abordado é *Urbanismo*, referencia ao modo que as construções foram feitas através do espaço e tempo. “Se referem à organização do ambiente físico através de arquitetura, engenharia, construção, paisagem, desenho e planejamentos urbanos”. (MARTYRES, 2012, p.65). São característicos na organização espacial da cidade aspectos tecnológicos e civilizatórios. No caso dessa análise se enquadra nessa categoria todo postal que mostra seus aparelhos urbanos e sua implementações: prédios, áreas verdes, vias, meios de transporte e outros serviços urbanos em plano geral.

A segunda categoria é *Arquitetura*, que segundo Ching é o “projeto que trata do planejamento, distribuição, desenho e criação de espaços no contexto de um edifício proposto ou existente”. (CHING, 1999, p.11). Nessa categoria se agrupam os estilos de construção e suas influências adotadas para a edificação dos espaços. Nessa categoria se encaixam os postais em que são amostrados em plano principal as edificações e seus estilos predominantes e o mobiliário urbano (mercados, fontes, coretos e quiosques).

A terceira classificação temática abordada é *Natureza*, que seria por entendimento a fauna e flora que cresce naturalmente, dentro de um bioma natural (floresta), ou dentro de um espaço modelado esteticamente pelo cidadão num conceito paisagístico (praças, jardins e bosques), além de elementos maiores nos quais as estruturas urbanas fazem parte do cenário, rios e suas estruturas como pontes, barcos e tomadas panorâmicas.

Segundo Vasquez (2002), a *Natureza*, tanto quanto as outras temáticas, foi uma forma de fazer um mosaico do mundo através da fotografia de postal. Quando documentada fora do terreno urbano, a *Natureza* é vista como algo exógeno, exótico e fora do domínio do homem. Nos postais de *Belém da Saudade*, a flora é vista através das margens do rio. Quando a temática é abordada na cidade é sempre no contexto paisagístico; a natureza torna-se elemento estético do projeto de urbanidade.

Tanto que os parques, bosques e jardins de Belém da *Belle Époque* apareciam como um espaço da natureza domado e submetido às vontades dos seus cidadãos. É a natureza regulada e domada a favor da urbanidade, mais dos elementos do projeto de cidade moderna que Lemos idealizava.

Estatuário é a quarta classificação. São os monumentos e estátuas erigidas na cidade em especial nas praças e locais de circulação. Segundo Martyres (2012, p.76):

Faz referência, de acordo com termos do patrimônio cultural, a qualquer obra instalada em um lugar público, possuindo valores de ordem simbólica, plástica e estética, com o intuito de comemoração, de alegoria e personificação, sendo exposta publicamente para eternizar um fato ou uma personalidade notável.

O *Estatuário* tem influência nos postais, pois na cidade validam, através dos monumentos, os feitos da classe social dominante, o que o torna importante como categoria de postais. Nas praças e locais de grande circulação da Belém da *Belle Époque*, durante sua reurbanização, foram erguidas estátuas em homenagem a vultos da República, personalidades religiosas e políticas regionais como parte da política de urbanização da cidade, e “o desejo de distinguir-se do todo social faz com que as camadas aristocráticas tentem promover-se através da perpetuação da sua memória”. (SARGES, 2010, p.191).

Costumes é a quinta e última temática. São as práticas sociais de um determinado agrupamento humano. Essa categoria busca mostrar o cotidiano dos paraenses em atividades laborais.

Essa temática, que pode ser considerada como um conjunto de ideias, comportamentos e práticas sociais, categoriza os postais que mostram o dia a dia comum dos paraenses e seus ofícios, além dos postais que retratam personagens exóticos ou incomuns aos estrangeiros. (MARTYRES, 2012, p.77).

Além de mostrar os tipos sociais paraenses, em especial trabalhadores comuns ou em momentos de lazer, essa temática também agrupam postais sobre festejos religiosos e governamentais, mostrando os hábitos e costumes que a sociedade paraense vivia no início do século XX.

Com essa categorização estabelecemos uma tabela (Tabela 3) com a recorrência desses temas nos postais de *Belém da Saudade*:

Tabela 3: Temáticas e suas quantidades de postais no livro *Belém da Saudade*

Temáticas	Quantidade
Urbanismo	179
Arquitetura	143
Natureza	30
Costumes	14
Estatuário	10
Total	376

Verificamos que as categorias *Urbanismo* e *Arquitetura* representam cerca de 85% dos postais pesquisados. Isso mostra que havia uma necessidade dos editores de “imagnetizar” a cidade para o outro, edificar pela fotografia o espaço urbano reurbanizado, a Belém moderna para as elites locais e para quem era de fora. O postal torna-se um validador do discurso burguês. Assim, a fotografia assume o papel do espaço sobre o qual é edificada essa cidade idealizada. Nos cartões-postais analisados verificamos uma predominante preferência pelos planos abertos para tentar passar para o leitor a ideia de amplitude do espaço urbanizado.

As intensas transformações que a cidade passou na virada do século refletiram na busca incessante de sua “documentação” através do postal. Dessa forma constituiu-se um culto ao postal durante a *Belle Époque*, pois além do valor comunicacional que lhe era agregado originalmente, o postal passou ter também um “valor de exposição” (SCHAPOCHNIK, 1998), projetando a cidade que as classes abastadas queriam mostrar, a cidade dos trópicos com ares de Paris.

Na categoria *Natureza*, buscamos agrupar os postais nos quais vegetação e recursos hídricos são predominantes, como elemento em segundo plano nas tomadas panorâmicas de Belém ou em imagens feitas fora dos limites da cidade onde há a floresta, rios e moradias às margens.

Nesse tema, na obra *Belém da Saudade*, há uma variedade de postais que fazem referência a aspectos paisagísticos dentro dos limites urbanos em praças, bosques e vias. É interessante notar como a natureza é retratada nesses postais, controlada e servindo o cidadão. A arborização e criação de espaços verdes na urbe fazem parte das políticas de remodelamento urbano-social inspiradas nos modelos estrangeiros. Segundo

Sarges (2010, p.190) “evidente que estas medidas exploravam a necessidade de compor o centro da cidade com praças suntuosas, e, a exemplo das praças europeias, construir de acordo com [...] a nova ordem social”.

Nessa categoria um elemento será importante na análise: o exotismo da natureza. O editor do postal sabe que para o estrangeiro, a densidade de florestas e rios no entorno de Belém é um elemento atípico, e a floresta remete ao estranhamento e desconhecido. O “Pará pitoresco” é tema desses postais que ao mesmo tempo em que se deseja edificar a cidade de Belém como metrópole, traz alguns rastros locais, a Amazônia, mas sempre de forma exógena e estranha até mesmo ao belenense.

As categorias *Estuário* e *Costumes* são temas que têm uma quantidade menor de postais – juntas as duas temáticas contabilizam 24. Na época era clara a preferência do público por postais de lugares ao invés de pessoas. Vasquez (2002), através das palavras do editor Robert Girault, afirma que existia uma demanda maior de postais de paisagens. Foi uma grande novidade, quando essas categorias adentraram à seara do cartão-postal.

Assim, se tornava interessante ao grande público leitor, os postais com temas de grandes tomadas panorâmicas de cidades e lugares distantes. Pela imagem os leitores conheciam o mundo, elaboravam suas imagens espaciais do local retratado. Os postais que mostram os costumes e hábitos sociais também passavam por esse processo de elaboração de realidade, pois o que é retratado é passível de intencionalidades e manipulações.

Definidas as temáticas, selecionamos oito postais para cada uma das classificações – *Urbanismo*, *Arquitetura*, *Natureza*, *Estuário* e *Costumes* – e fizemos uma leitura aprofundada de um postal por temática e posteriormente uma interpretação panorâmica dos outros sete do mesmo tema. Essa abordagem dará uma ideia maior da relevância das temáticas escolhidas.

Com a estrutura de análise definida, partimos para a catalogação e seleção dos postais na obra *Belém da Saudade*. Inicialmente, digitalizamos todos os postais do livro-álbum. Por questão de praticidade e de qualidade fotográfica, optamos pela reprodução dos postais com uma câmera fotográfica DSLR⁷⁰ Nikon D300, possibilitando assim a adaptação e impressão das imagens em papel fotográfico.

⁷⁰ “DSLR é a sigla em inglês para digital single-lens reflex, que em uma tradução livre seria “câmera digital de reflexo por uma lente”. Isso quer dizer que a DSLR é a versão digital para as antigas câmeras de

Figura 14: Fotografia: Postais do livro-álbum *Belém da Saudade* no processo de seleção e edição na temática *Arquitetura*



Fotografia: Anderson Coelho

Fonte: Acervo pessoal de Anderson Coelho

Após a digitalização, os postais foram impressos no formato 10 X 15 cm e dispostos, selecionados e agrupados para formarem grupos de cartões-postais para análise baseados nas temáticas espaciais abordadas no começo do capítulo. Privilegiamos a disposição física dos postais para seleção, para termos uma visão mais global da influência das temáticas vigentes na análise, além de uma compreensão mais abrangente dos postais na sua totalidade. Assim, podemos ver as predominâncias temáticas mais facilmente. Por exemplo, quando agrupamos os postais de classificação *Arquitetura* (Figura13), vimos uma grande quantidade de fotografias que privilegiava tomadas panorâmicas, mostrando principalmente grupos de prédios ou construções muito grandes, possivelmente com a intenção de mostrar que a cidade de Belém passou por uma profunda reforma urbana, desvinculando-se da imagem de antiga cidade colonial portuguesa, onde as “rocinhas” eram as mais cômodas habitações, e margeavam o centro urbano.

filme SLR, em que a luz passa apenas pela lente antes de chegar no sensor — ou no filme, no caso das câmeras tradicionais.” Fonte: <<http://tecnologia.uol.com.br/guia-produtos/imagem/ult6186u20.jhtm>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

Após a seleção dos quarenta postais para os cinco grupos de análise, foi feita sua leitura, numa espécie de trabalho comparativo. Montamos uma espécie de “itinerário imagético” para analisar detidamente um cartão de cada temática e depois uma abordagem panorâmica dos sete restantes. Com isso, estabelecemos relações entre os cartões e os locais retratados e suas peculiaridades, buscando os rastros indiciais deixados pela cidade moderna de Belém nos cartões-postais, nos níveis iconográfico e iconológico de Kossoy (1999), buscando demonstrar que o terreno ficcional da urbe molda o imaginário perceptivo do leitor do postal.

5.2 GRUPO 1: *URBANISMO*

O início de nosso itinerário imagético é partir do núcleo de nascimento da cidade de Belém do Grão-Pará, que engloba as Docas e Mercado do Ver-o-Peso (Figura 14), construído em uma região alagada do Pirí aterrada para dar lugar ao porto. Quando fundaram o mercado, os portugueses instalaram um posto de coleta de tributos e fiscalização, por conta de a cidade ser um ponto estratégico para a entrada do Rio Amazonas. Esse posto foi chamado Casa de “Haver o Peso”, e com o tempo ficou conhecido como Ver-o-Peso.

O Ver-o-Peso é um ponto referencial imagético tanto para os moradores de Belém quanto para os que vêm de fora. Seu porto e o Mercado de Ferro foram amplamente documentados na virada do século e eternizados pelas fotografias de postal. O cronista Leandro Tocantins (1976, p.281) afirma que o complexo é tão conhecido como “a Rampa do Mercado ou a Feira da Água dos Meninos, em Salvador da Bahia”. Igualmente a Salvador, uma das primeiras colonizadas no século XVI, Belém tem o atributo de ser fonte de referências e citações de escritores que passaram por aquele porto. “Isto parece o Zoco Chico de Tanger⁷¹ ou a Vieux Port de Marselha⁷²” (LAS CASAS *apud* TOCANTINS, 1976, p.284) descreve Álvaro de Las Casas⁷³.

⁷¹ Região comercial às portas do porto da cidade de Larache na região de Tanger-Teutão no Marrocos.

⁷² O “velho porto” de Marselha é o quarto mais movimentado da Europa. Durante a pesquisa nos deparamos com uma quantidade considerável de referências comparativas de Belém a essa cidade francesa.

⁷³ Álvaro de Las Casas, escritor espanhol de poesias, novelas e ensaios e especialmente de peças de teatro.

Figura 15: Uma visão obtida da Travessa do Seminário em direção à doca do Ver-o-Peso. Belém, Pará, Doca Ver-o-Peso.



Fonte: Coleção Paulo Chaves Fernandes, PARÁ (1998. p.59)

Ao analisar o cartão-postal da tomada panorâmica da doca do Ver-o-Peso e seu Mercado de Ferro (Figura 14) iconograficamente, temos uma vista do porto às margens da Baía do Guajará, onde há uma grande quantidade de embarcações e produtos descarregados em suas margens, e ao fundo o Mercado de Ferro do Ver-o-Peso.

A policromia é a coloração predominante no postal. Não há referência a créditos de nenhum editor, casa publicadora e nem fotógrafo em sua superfície. Apenas figura os parcos dizeres: *Belém, Pará, Docca do Ver-o-Pezo*. Igualmente não encontramos a identificação ou numeração de série, pela qual poderíamos atribuir alguma autoria do postal.

Na tomada fotográfica em questão, temos um ambiente de fluxo e movimento, uma dinamicidade referenciada pela quantidade de embarcações, trabalhadores e de produtos no cais do porto. Pode-se inferir que o local é de grande movimento, um ponto de concentração social e financeira.

Em meados do século XX as docas do Ver-o-Peso possuíam um grande fluxo fluvial. Embarcações dos mais diversos tipos vinham de cidades ou pontos de extração de látex às margens dos rios Xingu e Amazonas; outras partiam do arquipélago do Marajó com carregamentos diários de carne bovina e de búfalo para abastecimento do mercado local e as demais vindas de outras localidades do estado com produtos diversos, como frutas, legumes e diversos outros itens de comercialização.

A presença de um cais de pedra e dos trapiches das companhias de navegação indica o crescimento da função portuária de Belém; graças a sete empresas de navegação, o porto possuía aquele acentuado movimento, exportando, sobretudo borracha, num valor total que superava 21.000 contos de réis. (PENTEADO, 1988, p.134).

As docas do Ver-o-Peso e seu mercado (Figura 14) têm a representatividade de ícones imagéticos da urbanidade moderna através da fotografia de cartão-postal. O porto das docas assume o papel de porta de entrada de Belém, a ponte que liga a cidade ao mundo exterior, de onde chegam experiências, relações sociais e econômicas que a cidade experimentou no seu processo de imersão com o moderno. O escritor Las Casas, impactado pela grande movimentação do porto, descreve como eram seus personagens:

O Ver-o-peso é, a tal hora, de um pitoresco atraente. A mais alegre algavaria palpita em todos os pontos. Aqui se congregam centenas de vendedores

ambulantes que, com enormes valises repletas de bugigangas, iludem os meninos imaginosos e as mocinhas sem imaginação; marinheiros desocupados que aguardam oportunidade para engajar-se de novo; soldados, livres do serviço, que esperam a passagem das namoradas; vendedores de jornais, que tudo resolvem, anunciando o último crime; mendigos que contam histórias fabulosas, como os chineses que não têm o que fazer; jovens estudantes que querem namorar pela metade do preço; senhoras que desconfiam da honestidade das cozinheiras desejam fiscalizar as compras; gente gulosa que gosta de um bom melão antes de fechar-se no escritório; guardas municipais que impõem multas com o mesmo prazer com que passarinhos caçam moscas voando [...]. (LAS CASAS *apud* TOCANTINS, 1976, p.284).

A imagem do Mercado de Ferro do Ver-o-Peso (Figuras 14 e 15, postal A e C) no terreno urbano foi marcante por ser um mercado de grande efervescência e fluxo de produtos para a cidade e região, papel que assume até os dias atuais. Tem um impacto decisivo no imaginário visual tanto do belenense como do turista ou de quem não conhece pessoalmente a cidade. As suas torres afiladas pintadas de azul-metálico se tornam ícones referenciais espaciais no terreno urbano. Ao avistá-las sabemos de imediato que se refere à cidade, a representação fotográfica de parte da urbe assume o todo e Belém se estiliza nos traços do *art nouveau* do Mercado de Ferro através do postal.

Em 1901 foi inaugurado no complexo o Mercado de Ferro, que está em segundo plano, Figura 14, pois a demanda de alimentos era grande e foi necessário ampliar a capacidade do mercado. Consequentemente, a intendência teve que dar atenção para a higiene do local, pois devido à manipulação de alimentos perecíveis, poderia ser local propício para o surgimento de focos de proliferação de doenças.

Quando inaugurado, os “balcões dos açougues eram de mármore, e as ruas no seu interior, calçadas a paralelepípedos de granito sobressaindo os gradis, a escada em espiral feita de ferro, tudo de acordo com estilo *art nouveau*”. (SARGES, 2010, p.193). A ferragem do mercado foi toda feita na Escócia e trazida de navio em partes montáveis. O edifício foi construído ao longo de dois anos.

Para ter um porto ativo, entrada de negócios e renda para a cidade, o Ver-o-Peso transformou-se em um dos pontos centrais na reforma urbanística de Antônio José Lemos, que teve um cuidado muito grande ao construir o Mercado de Ferro e reformar o antigo Mercado Municipal⁷⁴, pois era fundamental garantir a higiene do lugar para

⁷⁴ No Mercado de Ferro vendia-se preferencialmente peixes e mariscos, no Mercado Municipal, carnes vermelhas, verduras, legumes e frutas. (TOCANTINS, 1976).

evitar a proliferação de doenças, seja pelos detritos que as feiras produziam ou pelos produtos que aportavam. Para tal existia uma forte política de saneamento e vistoria.

No projeto de saneamento da cidade era necessário remodelar os espaços e adaptá-los às necessidades higienistas da época, aspecto essencial para o projeto de modernização da cidade. Assim, políticas de limpeza pública eram constantes nos espaços públicos. O próprio intendente Antônio Lemos nos relatórios municipais destaca a importância da assepsia em ações municipais nos locais públicos.

Os *water-closets* e mictórios são desinfectados todos os dias e semanalmente, desde que apareceu em Belém a peste Bubônica, procede-se ali, a completa lavagem, com fortes antissépticos, [...], assistindo a esse serviço um médico municipal. (LEMOS *apud* SARGES, 2010, p.193).

Apesar de a intendência municipal ter um projeto de limpeza, muitas vezes a própria população criava resistência para assumir novos hábitos exógenos à cultura local. Isso aconteceu na Paris de Haussemann durante as reformas no século XIX e no Rio de Janeiro, durante a política do “bota-abaixo” de Pereira Passos. Em Belém não foi diferente, tanto que foi necessário usar a força da lei para adaptar a população à mudança urbana. E como esse comportamento deveria guiar o cotidiano dos cidadãos foi elaborado um edital com medidas para a limpeza pública, cujos infratores em móveis residenciais ou comerciais seriam passíveis de multa caso desobedecessem às normas municipais.

O intendente justificava a severidade das medidas, pois

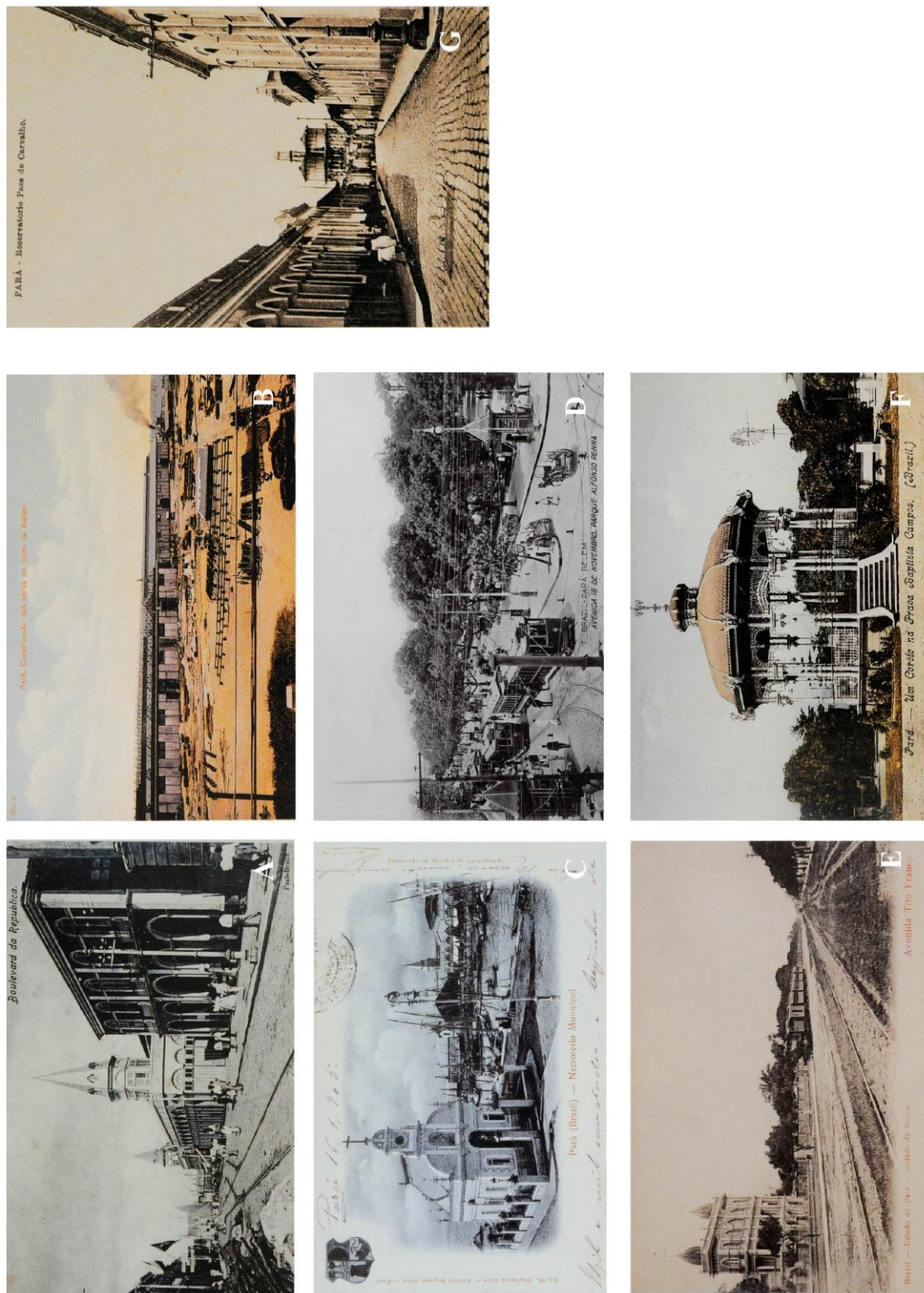
De nada valem as medidas severas sobre a limpeza urbana, se os munícipes, por desídia ou maldade, persistem em manter a rua, em frente às suas casas, num repelente estado de imundice, a horas em que é impossível o serviço de remoção de lixo e quando o sol a pino rapidamente decompõe as referidas matérias. (LEMOS *apud* SARGES, 2010, p.170).

Como a limpeza urbana e tratamento de lixo eram uma das metas de governo de Lemos, foi elaborado um código de postura (vide capítulo 3), uma espécie de controle social para coibir as “más” condutas higiênicas por parte da população. Dessa forma, a Intendência Municipal elaborou uma remodelação sócio-espacial através das reformas urbanas e suas adaptações às normas públicas, aproximando-se essencialmente do modelo urbano europeu.

O Ver-o-Peso e seus entornos foram elementos fundamentais para a dinâmica econômica da cidade. No cais do porto, a borracha extraída dos seringais era negociada e vendida a exportadores, além de madeiras e gêneros alimentícios. Para Lemos foi necessário “modelar” o lugar aos interesses de sua administração, reformando os espaços para poder atender o grande fluxo econômico concentrado.

No plano da imagem da cidade o complexo do Ver-o-Peso e suas docas (Figuras 14 e 15, postal A) assumiria um papel chave na ficcionalização da urbe no postal quando, ao representar os ícones imagéticos da urbanidade moderna, acabou tornando-se ícone identitário da cidade de Belém, função assumida até os dias atuais.

Figura 16: Mosaico com postais de *Belém da Saudade* com a temática *Urbanismo*: A: Boulevard da República; B: Porto de Belém; C: Necrotério Municipal; D: Avenida 16 de novembro; E: Avenida Tito Franco; F: Coreto na Praça Batista Campos; G: Reservatório Paes de Carvalho. Fonte: Belém da Saudade.



Fonte: Belém da Saudade. PARÁ (1998)

5.2.1 – Análise Panorâmica da Temática *Urbanismo*

Até meados do século XIX, Belém não tinha uma estruturação urbanística unificada, a pavimentação era básica e somente cobria alguns pontos da área nuclear da cidade. Grande parte do terreno urbano era composta por “rocinhas” ou áreas alagadas. Mas quando a cidade se tornou um entreposto da comercialização da borracha, a partir da metade do século XIX, passou por profundas reformas urbanísticas, introduzindo modificações paralelamente às grandes metrópoles brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na disposição panorâmica dos postais (Figura 15), foram reunidas imagens que representavam as expressivas mudanças e implementações de aparelhos urbanos da cidade. Selecionamos cartões com o Mercado de Ferro do Ver-o-Peso (Figura 15 postal A), da construção do *Port of Pará* (Figura 15 postal B), do Necrotério Municipal (Figura 15 postal C), Avenida 16 de Novembro (Figura 15 postal D), Avenida Tito Franco (Figura 15 postal E), do coreto da Praça Batista Campos (Figura 15 postal F) e da Rua das Flores, tendo ao fundo o Reservatório Paes de Carvalho (Figura 15 postal G).

Em todos esses postais são apresentadas modificações e reformas feitas pelo intendente Antônio Lemos. Ao mesmo tempo em que a cidade vivia um período de pujança com os lucros da borracha, passava por uma séria crise urbanística, já que não tinha uma estrutura adequada para suportar o fluxo econômico e de imigrantes, que se tornava cada vez mais constante a partir de 1880. Isso foi traduzido “no crescimento populacional, no agravamento da insalubridade e na escassez habitacional, isto é no agravamento dos problemas sociais”. (SARGES, 2010, p.199).

A latente urgência de repensar a cidade e reorganizar o espaço urbano fez com que as elites dominantes legassem ao estado a tarefa de planejar a cidade e seus espaços de circulação. Ou seja, urgia para as classes abastadas a necessidade de ter seu terreno urbano para atender seus interesses.

Dessa forma, a cidade de Belém, por ações do intendente Lemos, passou por profundas reformas, para atender aos interesses das elites. Construção de bondes elétricos, instalação de linhas férreas para o interior, coretos, quiosques, pavimentação e calçamento e prédios públicos, todos esses aparelhos urbanos foram parte do projeto de modernização que não se efetivou inteiramente, pois a partir de 1912 as exportações de

borracha tiveram uma dramática queda, estabelecimentos comerciais quebraram, exportadoras fecharam. Era o fim da era da borracha e, assim, os sonhos da capital moderna ficaram legados nas construções do centro da cidade.

Em 1909, foi inaugurada a Companhia *Port of Pará*, que ficaria sediada no Porto de Belém (Figura 15, postal B). Teve grande importância no cenário econômico urbano, pois contribuiu para a remodelação de grande parte da cidade voltada para a Baía do Guajará, compreendida entre os portos e trapiches no Ver-o-Peso e o Bairro do Reduto. Foram remodeladas, por meio de aterramentos e terraplanagens, as irregularidades no litoral junto à baía, para evitar a invasão das águas revoltas do Rio Pará. Com isso surgiu uma contínua e espaçosa faixa de terra no atual cais de Belém. (PENTEADO, 1988).

Nesse cenário, havia um grande volume de exportações e circulação de bens e pessoas. O postal (Figura 15, postal B) mostra o porto em construção, onde, posteriormente além do grande fluxo de embarcações regionais, aportavam vapores e navios de bandeiras estrangeiras, de diversas nacionalidades, em maior quantidade de origem inglesa, estadunidense e francesa. Faziam transações comerciais com o látex através de casas exportadoras, bem como traziam artigos alimentícios, roupas, itens domésticos, as últimas novidades da literatura e filosofia do velho mundo.

A babel de influências estrangeiras nos hábitos e costumes, de outra parte, se expressava na importação de biscoitos e champanha franceses; de vinagre e azeitona portugueses; de vinhos franceses, portugueses e espanhóis; de manteiga inglesa; de sabão americano e até de chá de Pequim. Os navios europeus, principalmente os franceses traziam as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o laser, as estéticas e até as doenças. (BUENO, 2012, p.48).

Descrever a Belém da *Belle Époque* é desenhar uma urbe que, por ser um grande entreposto da borracha, tornou-se uma “capital na periferia da modernidade”. (CASTRO, 2010). Uma cidade que recebeu através do seu porto vários protocolos, o *Know-how* do ser moderno, em um lugar de certa forma isolado dentro de seu próprio país, para ser transformar (ou ter o desejo de ser) uma metrópole moderna na floresta.

Os postais que fazem referência a portos e cais das docas (Figura 14 e Figura 15 postais B e C) são representações de negociações feitas, nas quais matérias brutas da Amazônia (em especial o látex) partiam para outros países, e em troca eram importadas as sensações do moderno.

Dessa forma, a cidade imergiu e passou a vivenciar os hábitos do cotidiano da cultura do outro, o estrangeiro. Assim, o terreno urbano se organizou a favor da elite burguesa, que respirava ares europeus e ansiava seus cotidianos. Foi uma experiência de moderno singular. Esses valores chegavam simultaneamente em outras grandes cidades da recente República do Brasil⁷⁵.

Muitas casas exportadoras negociavam borracha, mas somente três detinham grande parte nas compras e vendas de látex. O restante das exportações era repartida entre empresas menores, quase todas estrangeiras. Os principais estabelecimentos com representações na cidade de Belém eram a “Ernesto Schramm, que respondia pela Heilbut, Symons & Co., de Liverpool; a Sears & Co., [...] fornecedora nos fins do século XX da Goodyear e Pirelli; e a La Rocque da Costa & Co. de capital misto norte-americano e paraense”. (CASTRO, 2010, p.144).

Apesar da influência francesa legar traços marcantes à urbanização, costumes, modos de vida e relações sociais belenenses na *Belle Époque*, as transações econômicas e financeiras tinham maior proximidade com capital britânico ou estadunidense. Para tanto, os ingleses chegaram a abrir uma agência do *London Bank of South America* bem antes de qualquer outro banco nacional, e a libra esterlina era uma moeda corrente nas altas transações do látex. As linhas de vapores transatlânticos da *Booth Line* para Liverpool tinham linhas regulares e no período áureo da borracha partiam de Belém quase sempre com lotação máxima. (SARGES, 2010).

O Necrotério Municipal (Figura 15 postal C) é o resultado de uma das políticas urbanas que Lemos implantou, em especial a de higienização urbana, como de recolhimento regular de lixo, incineração de detritos, sistema de esgoto no centro da cidade, matadouros municipais e o necrotério. Inaugurado pela intendência em 28 de março de 1899 nas margens das docas do Ver-o-Peso, foi uma arma para a construção da *urbe salutar* idealizada por Lemos.

No postal, o necrotério aparece em primeiro plano e, ao fundo, as docas do Ver-o-Peso com o constante movimento de embarcações e mercadores. A construção em estilo *art nouveau* transmite um ar de sofisticação e luxo no meio do corriqueiro porto. O edifício era dividido em dois compartimentos: um para as autópsias e outro para a secretaria. Ricamente decorado, tinha poltronas forradas com couro da Rússia,

⁷⁵ Na mesma época ocorriam as grandes reformas urbanas com mesmas características em São Paulo e Rio de Janeiro, por isso o fenômeno que ocorreu em Belém foi marcado pela influência de cultura estrangeira.

colunas e quatro mesas de mármore, nas quais os cadáveres passavam pela necrópsia. (SARGES, 2010).

O necrotério tinha a função de ser um dos espaços destinados a “dominar o fluxo de exalações e para impedir o efeito morbífico das emanações sociais”. (LEMOS *apud* SARGES, 2010, p.176). Essas ações visavam evitar ao máximo os problemas que advêm da falta de higiene e insalubridade, típicos de cidades com crescimento repentino. E sua localização nas docas do Ver-o-Peso era essencial para evitar a entrada de corpos infectados na cidade. As doenças foram uma das grandes dificuldades para a elaboração do projeto de cidade moderna.

A organização do espaço urbano no cartão-postal não se concretizava somente pela estruturação do porto, construção de prédios e política de saúde pública; era necessário elaborar as vias de acesso. A modernidade não poderia ser inscrever sobre a natureza sem dominar as vias de acesso. Era inviável tornar Belém uma metrópole sem o calçamento adequado das vias e a estruturação de um sistema de transporte.

Os postais que mostram as avenidas 16 de Novembro (Figura 15 postal D), Tito Franco (Figura 15 postal E) e a Rua das Flores (Figura 15 postal G) são representativos dessas ações estéticas que a cidade vivenciou. Segundo Sarges (2010, p.184), “antes de embelezar esteticamente a cidade e facilitar a circulação da população, se constituía umas das formas de combate à sujeira”.

Belém, que crescia progressivamente, precisava de um traçado que ordenasse seu futuro crescimento. Isso implicava organizar os espaços e reformular o padrão urbanístico que a cidade teve até então de herança portuguesa, para um projeto que comportaria a metrópole do futuro que seus gestores vislumbravam e legariam através do traçado das avenidas, *boulevards*, quadriláteros, bosques, estações e inclusive a estruturação dos sistemas de canais e esgotos.

O calçamento e pavimentação das cidades foram pioneiros na Inglaterra desde o início do século XIX, e se expandiu pela França posteriormente. Chegou ao Pará em torno de 1850. Henry Bates cita Belém, em 1859, em uma visita em que “as ruas outrora sem calçamento e cheias de pedras soltas e areia, estavam agora caprichosamente pavimentadas”. (BATES *apud* SARGES, 2010, p.184).

No postal da Rua das Flores (Figura 15 postal G) temos uma típica rua do centro da cidade, pavimentada em calçamento de granito, como as demais vias do

Bairro do Comércio. Como citado no capítulo 3, a pavimentação das vias dava-se de acordo com a classe social que circulava naquele bairro: revestimento de macadame com alcatrão nos bairros ricos, granito nas grandes vias e simplesmente aterro nas regiões periféricas e novos bairros. (CASTRO, 2010).

O postal mostra um calçamento de pedras regulares em suas *vias de acesso*, indiciando que existia uma possível circulação de veículos no local. Interessante notar que na parte inferior, à esquerda do cartão, em detalhe, há a tampa de um bueiro mostrando que essa via fazia parte do projeto de saneamento por galerias que, na época da reforma urbanística, alcançava somente os bairros centrais da cidade e era essencial para conter os fluxos pluviais, constantes no período do inverno.

Desse modo, com a pavimentação das vias de interesse do poder público, poderia se organizar o transporte público, antes constituído por vagões puxados por tração animal e, na gestão Lemos, por bondes elétricos, como se vê no postal da Avenida 16 de Novembro (Figura 15 postal D). Nele se vê uma grande dinamicidade nessa via, um reflexo do momento econômico que ela vivenciava. Vemos na imagem várias “camadas de informações” sobre a urbanização da Belém da *Belle Époque*.

Os bondes elétricos, inaugurados em 1907, mostram que a cidade tinha um ritmo de vida bem distante de cinquenta anos antes, quando não era expressiva a economia gomífera. Visualizam-se postes elétricos, quiosques, calçamento de pedras regulares e uma densa arborização ao fundo da imagem. Na composição da fotografia tem-se a captura de um momento que sintetiza a cidade moderna pretendida nas ficções urbanas do postal. A urbe movimentada, “elétrica”, dinâmica e cosmopolita.

No postal que mostra a Avenida Tito Franco (Figura 15 postal E) há outra perspectiva da urbanidade que, além de ser reformadora dos espaços, busca a expansão dos limites de Belém. Visualiza-se uma via ainda em franco crescimento, a referida avenida, seria a principal porta de entrada e saída da cidade até os dias atuais.

No postal, percebe-se a via ainda pavimentada com aterro, linhas férreas e um trem – possivelmente do trecho Belém-Bragança – em direção à estação do Entroncamento, com um palacete ao fundo, a Escola de Agronomia do Pará. Essa é a região do Marco da Légua, o primeiro limite urbano da cidade. Área de futura expansão da cidade onde seriam traçados bairros com amplas avenidas e muitas vias. Buscava-se uma “textura urbanística” diferente do núcleo inicial urbano da Belém de herança colonial portuguesa.

O último postal da série *Urbanismo* é um coreto na Praça Batista Campos (Figura 15 postal F). Ele poderia fazer parte das categorias *Arquitetura*, se discutissemos os traços arquitetônicos da construção, ou *Natureza*, por conta da imagem se situar na Praça Batista Campos, local onde o homem domina a flora por uma questão estética e paisagística.

No entanto, a fotografia do coreto na praça se torna referencial por ser uma implementação urbanística tão importante quanto os mercados, prédios públicos, quiosques e pontos de bonde. Esses aparelhos urbanos foram pensados para fazer parte da organicidade de Belém, e serem vistos como melhorias efetivas na cidade e, conseqüentemente, de sua imagem. A mesma coisa aconteceu com a instalação da iluminação pública, sistema de telefonia, calçamento, construção de matadouros e o necrotério, benfeitorias para serem vistas como enunciados da evolução de Belém associando-a aos valores de agilidade, urbanidade e civilidade.

Os postais da categoria *Urbanismo* buscam mostrar uma Belém que teve em seu momento maior de expressão econômica, um replanejamento espacial para ser uma cidade moderna, adequada para ser habitada pela elite dominante local, que tinha decisiva influência na intendência municipal. Tanto que as ações públicas feitas na periferia da cidade eram sempre beneficiando os locais onde estavam as propriedades de campo da burguesia.

Na categoria *Urbanismo*, a imagem da cidade através da fotografia de postal tem uma abordagem divulgatória do espaço urbano, algo muito comum nos postais brasileiros do período, quando as metrópoles da recente República tinham a necessidade de constituir uma imagem própria, desvencilhando-se da colônia monárquica portuguesa. Para tal, a fotografia foi um decisivo instrumento que elaborou uma realidade na qual essas cidades, inclusive Belém, eram lugares onde a modernidade passou a ser cotidiana, através da exaltação dos implementos urbanos pela imagem.

Em suma, foi elaborada pela fotografia de postal a cidade ficcional de Belém, uma capital cosmopolita, que adotou características urbanas de outras capitais europeias em seu tecido urbano, assumindo uma identidade nem amazônica nem europeia, mas um “entre-lugar” que buscou se validar pela imagem do postal para convencer de que o desejo de modernidade era real, que a cidade de Belém era moderna, um espaço construído e pensado para as elites locais

5.3 GRUPO 2: *ARQUITETURA*

A influência da arquitetura francesa em Belém foi decisiva, mas até as primeiras décadas do século XIX o estilo colonial português era predominante. Casas baixas de beirais salientes, casarios de fachadas simples e lisas, sobrados revestidos de azulejos coloridos e com grandes varandas, estabelecimentos comerciais como a Livraria Universal, com seu frontão no mais típico estilo gótico lusitano⁷⁶, similares às construções das grandes cidades portuguesas.

Grande parte das residências do centro possuía uma fusão de estilos português e francês. Os estabelecimentos comerciais, principalmente os inaugurados no início do século XX, foram edificados o mais próximo possível das construções em *art nouveau*. Foram usadas em composições mais refinadas, sendo passíveis as mais criativas combinações decorativas com curvas, aproveitadas nos balcões, portões e grades de ferro além dos adereços em massa.

⁷⁶ Segundo Victorino Chermont de Miranda (1986), a Livraria Universal era uma das mais belas casas editoriais do país. O pesquisador faz referência a uma série de postais que mostravam suas instalações na Rua Conselheiro João Alfredo, onde era vista sua fachada em estilo gótico português, o interior com três galerias com refinados móveis e balaustrada de metal, além de gráfica própria aos fundos do estabelecimento.

Figura 17: Fachada da loja Paris N'América no centro comercial de Belém. *Grandes Armazens Paris N'America. F. de Castro. Pará. Caixa postal N° 6. Telefone, 450. Endereço Teleg. "Castro".*



Fonte: coleção Victorino Chermont Miranda, PARÁ (1998. p.226)

O postal da Loja *Paris N'América* (Figura 16) é um bom exemplo desse estilo de construção. Na imagem em análise temos a predominância cromática de cinza. No cartão não há qualquer referência de sua origem, editor, casa editorial e nem fotógrafo e data.

Na imagem, um fundo neutro destaca o estabelecimento, e é ausente qualquer outro elemento externo que possa compor com o postal. Não há pessoas, nem veículos ou prédios. Com o objetivo de mostrar a loja, ela é destacada em aproximadamente $\frac{3}{4}$ do postal, em tom cinza de marcante contraste que ressalta com boa profundidade de detalhes as formas do tema arquitetônico retratado.

Nas marcas textuais somente figuram os escritos “Grandes Armazens Paris N'America. F. de Castro. Pará. Caixa postal N° 6. Telefone, 450. Endereço Teleg. ‘Castro’.” percebe-se que o postal tem um tom publicitário, mostrando de forma quase estilística o prédio e sua localização e contatos, divulgando-o para os seus possíveis leitores.

No prédio do postal (Figura 16) verificamos que há fortes traços do estilo de construção eminente na *Belle Époque* paraense, o *art nouveau*, presente em várias construções particulares e públicas da Belém do começo do século XX. A Loja *Paris N'América* foi concebida nesse estilo arquitetônico de *fin-de-siècle*, com suas famosas escadarias sinuosas em ferro que se moldam com sua fachada eclética. (CASTRO, 2010).

Construída em 1909, é toda revestida em cantaria de pedra pré-fabricada, importada da Europa⁷⁷, com tem seus tetos todos trabalhados em gesso e com uma grande profusão de detalhes. A escada, lustres, espelhos e vidraria são todos de origem francesa. Seu relógio no torreão externo é de origem alemã. (FILHO, 1976). A loja, especializada em artigos importados se tornou um ponto de referência para a sociedade paraense, imagem que reverberou pelos tempos e até os dias atuais. O estabelecimento é referenciado como lugar de requinte nos tempos do auge da borracha, é uma mostra ainda preservada do estilo arquitetônico eminente em Belém no período.

Benedito Nunes e Milton Hatoum citam que a loja *Paris N'América* é um ícone referencial no Bairro do Comércio, mesmo depois da derrocada da borracha e essa região da cidade se tornar decadente.

⁷⁷ A estrutura em aço importada da Escócia, o piso em cerâmica desenhada em Berlim e o revestimento externo em cantaria portuguesa. (FILHO, 1976).

No seu antigo contorno, quase que inteiramente desaparecido, antes ladeada pelo *Bon Marché*, ainda sobrevive, numa esquina da Santo Antônio, rua do tradicional bairro comercial, decadente em sua atividade e descaracterizado arquitetonicamente, a outrora casa de roupas e da moda europeia, *Paris n'América*. A loja importava tecidos finos, mas também importou de lá de onde a moda vinha, a cantaria de pedra de suas paredes, o relógio, que ainda não deixou de badalar as horas, no seu topo de ardósia e monumental escadaria em ferro fundido, cujos degraus e corrimãos, lançados em duas sinuosas curvas, se encontram à altura de um mezanino. (NUNES; HATOUM, 2006, p.30).

A imagem do edifício, essencialmente representativa para o imaginário coletivo urbano, é referenciada em obras literárias, artigos de jornal e postais fotográficos. Sempre lembrado como ícone referencial, um *marco* visual pelo qual os transeuntes no Bairro do Comércio sabem que é um lugar de rica decoração e seu espaço pertence às altas classes da sociedade belenense.

Figura 18: Trecho da Rua Santo Antônio, em que se avista, ao fundo, a loja *Paris N'América* com seu característico mirante.



Fonte: PARÁ (1998, p.123)

Na Figura 17, vê-se o mesmo prédio por outro ponto. Percebe-se de forma mais evidente o impacto visual que ela representa na visão do bairro. A loja é imponente, referencial com seu torreão e relógio entre as demais construções e suas

publicidades. A construção, com seu estilo arquitetônico, busca se diferenciar das outras lojas “menores”, e acaba sendo referencial por ser um local “importado” desde sua concepção à função que ela tem, venda de artigos importados. O *Paris N’América* busca ser, na imagem da cidade, um lugar que é a referência mais direta da capital francesa e suas influências em Belém.

A imagem da edificação reproduz o efeito de imponência na imagem urbanística, seja por sua arquitetura, de tamanho majestoso, ricos detalhes decorativos, seja por e sua função na dinâmica do comércio. Esses são os elementos que a fazem ser parte do imaginário coletivo social e, assim, ícone da idealizada Belém-metrópole, moderna e civilizada, alerta para últimas novidades da Europa para seu restrito público, as elites locais. Quando adentra a seara do cartão-postal, torna-se *marco* visual de referência da cidade.

Através do postal, chegam aos dias atuais relatos imagéticos do passado, procura-se reunir na imagem algo que represente o todo, fazendo assim uma “legitimação de um cenário iconográfico em detrimento de outros” (GOVEIA, 2011, p.83). Dessa forma, o que é legado são as visões de cidade através das diretrizes estéticas das classes em evidência.

A *Paris N’América* é um traço de memória que não se eternizou somente pela fotografia ou postal; ela ainda existe como estrutura física e está localizada na esquina da Rua Santo Antônio com a Rua Frutuoso Guimarães no Bairro do Comércio. O prédio tem referências à arquitetura francesa, há traços semelhantes com a *Galerie Lafayette* em Paris. (TOCANTINS, 1976). Sua concretude faz imaginar que sua imagem no postal era real. O prédio, suntuoso com suas escadarias em finos detalhes de metal, era o rastro do desejo de modernidade de habitava Belém na virada do século XX. São os legados da cidade ficcional que chegam aos dias atuais, fazendo ter um saudosismo tardio do não vivido, e chegando ao ponto de julgar que o passado foi mais belo e glorioso que o presente.

Figura 19: Mosaico com postais de Belém de Saudade com a temática *Arquitetura*: A: Palacete Municipal; B: Teatro da Paz; C: Asilo de Mendicidade; D: Grande Hotel; E: Palacete Mira-Selvas; F: Palacete Bibi; G: Quartel do Corpo de Bombeiros.



. Fonte: *Belém da Saudade*, Pará (1998)

5.3.1 – Análise Panorâmica da Temática *Arquitetura*

Até meados do século XIX, as obras de grande expressão arquitetônica na cidade de Belém eram a Igreja e Colégio dos Jesuítas, os conventos de Santo Antônio e São José e os sobrados com características da arquitetura colonial portuguesa. Os traçados das residências e do comércio tinham quase todos, as mesmas características, “[...] um conjunto geral de paredes caiadas e de tetos vermelhos”. (TOCANTINS, 1976, p.98).

Nos três primeiros séculos de colonização predominou o estilo arquitetônico português mais simples: “casas baixas, de beirais salientes, ou sobrados de fachada lisa, caiada de branco ou azul, com balcões de ferro”. (TOCANTINS, 1976, p.98). As plantas de construção vinham diretamente de Portugal e os construtores residentes em Belém se limitavam somente a reproduzir os traçados da metrópole portuguesa.

O escritor Leandro Tocantins relata a marcante influência de Portugal na arquitetura belenense até o século XIX, e seus legados à cidade:

Quero chamar-vos a atenção para um fato peculiar à História do extremo norte: a existência independente do primitivo Estado do Brasil, do Estado do Maranhão e Grão Pará, e, após, do Estado do Grão Pará e Rio Negro, que persistiu durante o século dezoito e foi até os dias da transplantação da monarquia portuguesa para o Rio de Janeiro. Entidade política resultante de imperativos geográficos (hoje diríamos geopolíticos), o Estado do Grão Pará e Rio Negro tinham sua vida administrativa, social e econômica em subordinação direta a Lisboa. [...] influiu diretamente no desenvolvimento material da cidade de Belém, capital do Estado do Grão Pará. O íntimo contato com a metrópole, através das medidas político-administrativas e das relações sociais e comerciais, permitiram o aparecimento de uma arquitetura castiçamente lusitana. (TOCANTINS, 1976, p.98-99)

Dessa forma, o estilo lusitano se tornou marcante mesmo com a chegada do francesismo, nascendo uma influência dúbia eminente nas construções do centro de Belém. Apesar da fortíssima presença do estilo português no tecido urbano, as referências à arquitetura francesa se tornaram fortes no auge do período borracha. Assim surgiram novas edificações que, em vez das fachadas sóbrias e altas com balcões de ferro, eram “construções sólidas, as quais se pode se chamar de eruditas, revelando o ecletismo europeu na arquitetura regional. Geralmente, as fachadas são neoclássicas, os frontispícios trabalhados só no cenário da frente”. (TOCANTINS, 1976, p.110).

Assim, muitas construções que receberam essas influências foram reformadas, tanto que eram normais casarões no centro antigo de Belém que obedeciam ao referencial francês na fachada e às concepções portuguesas nos ambientes internos e laterais, adaptados ao estilo tropical com grandes varandas e janelões altos para a ventilação dos cômodos.

Nessa análise panorâmica de postais (Figura 18) reunimos imagens que mostravam as marcas características da arquitetura na cidade da Belém da *Belle Époque*. Foram selecionados cartões que mostram o Palacete da Intendência Municipal (Figura 18 postal A), Teatro da Paz (Figura 18 postal B), Asilo de Mendicidade (Figura 18 postal C), Grande Hotel (Figura 18 postal D), Palacete Bibi (Figura 18 postal E), Palacete Mira-Selvas (Figura 18 postal F) e o Quartel do Corpo de Bombeiros (Figura 18 postal G).

Todos esses cartões apresentam fotografias de lugares referentes à imagem da cidade de Belém na época do auge do ciclo da borracha. Mostram construções que se tornaram ícones imagéticos de representação da cidade no imaginário dos postais. A temática *Arquitetura* tem por característica mostrar marcas e características culturais de determinado período.

Belém em 1900, nas margens da Baía do Guajará, era uma cidade movimentada, na qual companhias de teatro francesas e italianas faziam escala antes de seguir para o Rio de Janeiro. Imigrantes alemães, ingleses e espanhóis desembarcavam progressivamente no *Port of Pará*. Então, era previsível que a circulação de pessoas de diversas culturas influenciasse o imaginário social de Belém.

Para os membros das classes mais abastadas, as referências francesas eram fortes e exerceram grande influência na arquitetura local. As viagens frequentes das famílias paraenses à Europa, e a educação dos jovens dessas camadas sociais em colégios parisienses, propiciaram a formação de uma mentalidade influenciada pelos valores culturais europeus, a matriz do surgimento do francesismo em Belém. (TOCANTINS, 1976).

Mas o motor para as modificações que afetaram a cidade foram os lucros da borracha, as áreas centrais passaram a ser remodeladas e novos limites urbanos foram formados. As *vias* foram ampliadas ligando vários pontos da cidade, serviços de eletricidade, telégrafo, iluminação pública e bondes foram implementados. Com igual impulso da administração pública, a iniciativa privada não poupou mão-de-obra,

materiais e recursos para a construção de residências, palacetes, prédios comerciais, fábricas, hotéis e locais de entretenimento. Todos esses estabelecimentos, tanto do Estado quanto particulares, tiveram forte influência dos estilos arquitetônicos europeus.

Era inevitável que os estilos de construção em Belém fossem considerados “puros”, com arquiteturas bem definidas. Era comum ver prédios com as estruturas de ferro decoradas com detalhes de plantas bem característicos da *art nouveau*, mas com traços fortes de gótico português, como no edifício da Livraria Universal, ou de estilo eclético com marcas do neoclássico a exemplo do Theatro da Paz (Figura 18 postal B).

O prédio da Intendência, o Palacete Municipal (Figura 18 postal A), é uma edificação que remonta os primeiros momentos do auge do látex, e é referencial para a imagem urbana. Sede da administração municipal, de lá saíram as resoluções, leis e projetos urbanos para modelar a Belém da modernidade. O palacete é o símbolo do estado reformador do espaço urbano, criador da nova urbe por cima da antiga cidade colonial portuguesa.

Prédio de grandiosas proporções foi inaugurado em 1883, mas sua pedra fundamental foi lançada em 1860. Tem estilo “Império Brasileiro”, termo referente ao Barão de Montigny⁷⁸, e alusivas ao estilo arquitetônico das edificações imperiais no Rio de Janeiro. Com seus traços do neoclassicismo, o palacete lembra o Palácio Imperial de Petrópolis. (TOCANTINS, 1976).

O postal (Figura 18, postal A) mostra o palacete, também chamado pela população de “palacete azul”. Uma imagem tomada ao nível dos olhos põe traços em perspectiva, marcando fortemente a impressão do aspecto imponente da construção, bem como os implementos urbanísticos, postes elétricos, bonde, calçamento e quiosque, mostrando que o espaço faz parte de uma dinamicidade urbanística concreta. O traço arquitetônico simplificado, mas marcante, influência do neoclássico, reforça sua imponência.

O postal seguinte (Figura 18, postal B) é do famoso Teatro da Paz, localizado na frente da Praça da República, antigo Largo da Pólvora. Trata-se de uma

⁷⁸ Arquiteto, estudou em Roma e trabalhou em diversos projetos do governo napoleônico. Integrante da Missão Artística, foi designado para projetar e construir o edifício da Academia Imperial de Belas Artes (demolido em 1938). O mais importante projeto de Montigny ainda existente é o edifício para a *Praça do Comércio* do Rio de Janeiro (atual Casa França Brasil), que realizou entre 1819 e 1820. O arquiteto também fez projetos que nunca se realizaram, como uma *Biblioteca Imperial* (1841), e o *Senado do Império* (1848). Morreu no Rio de Janeiro em 1850. Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesaper.html>. Acesso: 13 jun. 2013.

construção de linhas majestosas e pétreas, caracterizada pelas formas consonantes de suas colunas gregas na parte frontal e lateral da edificação. A obra tem em seu traço arquitetônico o estilo neoclássico introduzido por Montigny, com fortes referências à arquitetura grega nas suas colunas e pórticos, mantidos em sua reforma de 1905, quando foram adicionados os bustos representando a música, a poesia, a comédia, a tragédia, representando as musas das artes, e ao centro, o brasão do Estado do Pará. (TOCANTINS, 1976).

Mesmo não sendo uma construção de influência direta do período da borracha, pois foi inaugurado em 1878, o teatro foi uma das construções que impactaram decisivamente a imagem da cidade de Belém da *Belle Époque*, como um símbolo claro de cultura para as classes refinadas. Ser frequentador era poder ter contato com o que havia de mais atual nas apresentações de companhias europeias. Leandro Tocantins relata a importância do Teatro da Paz na virada do século XX

O Theatro da Paz viveu seus maiores dias de glória durante a euforia econômica da borracha. Nos dez últimos anos do século passado e os dez primeiros do atual, companhias líricas italianas encenaram as óperas mais famosas, deixando marcado o espírito de uma geração paraense, que sempre se refere ao brilho desses espetáculos, ao apuro dos trajes (a rigor) dos frequentadores, à etiqueta européia aos rituais artísticos e aos maneirismos da sociedade belenense, que ali corria para as animações espirituais da arte cênica, não deixando também, de ser um encontro *chic*. (TOCANTINS, 1976, p.131-132).

Dessa forma o teatro se transformou em um espaço de legitimação dos valores sociais da elite local, que podia usar a última moda parisiense nas noites quentes e pedir, ao fim dos espetáculos *Encore! Encore!* ao invés de “bis”. Enfim, era o local para serem europeus nos trópicos.

A importância do “Theatro da Paz” é marcante no imaginário belenense, e isso é transposto nos postais de *Belém da Saudade*. Da obra foram selecionados sete postais, produzidos antes e depois da reforma de 1905, bem como vistas dos salões internos, palco de apresentações e plateia. Na imagem da cidade, o postal foi marcante, fica ao lado dos cartões do Mercado de Ferro do Ver-o-Peso por serem emblemáticos para as urbes ficcionais. As imagens dessas cidades margeiam essas edificações, e são a possibilidade de mostrar ao presente que a cidade moderna de Belém existiu, e sempre serão vinculadas com memórias de saudosismo e desejo.

Em sua empreitada de modernização, o intendente Antônio Lemos não poupou esforços e nem recursos financeiros para concretizar suas obras, recorrendo a vários empréstimos de bancos britânicos. Entre elas, duas marcam decisivamente de como o uso da arquitetura foi um método para mostrar a suntuosidade desse planejamento urbanístico, que influenciaria posteriormente a imagem da cidade, refletidos nos postais publicados nos meados do século XX: o Asilo de Mendicidade (Figura 18 postal C) e o Quartel do Corpo Municipal de Bombeiros (Figura 18 postal G).

O estilo eclético, presente em diversas construções da administração pública ou de palacetes residenciais, é marcado por uma mescla de elementos arquitetônicos do passado para formar uma nova linguagem predominante entre os séculos XIX e XX, tanto na Europa quanto no Brasil. Sempre faziam referência a estilos arquitetônicos do classicismo, medieval, renascentista, barroco e gótico, mesclando as inovações tecnológicas em voga no período, seja no uso de outros materiais mais leves e resistentes, seja no uso do ferro na ornamentação e fundação das construções. Este estilo arquitetônico prima pela simetria, beleza e a inclusão de ambientes bem segmentados, além de uma riqueza decorativa interna e externa. (TOCANTINS, 1976; CASTRO; 2011; SARGES; 2010).

O Asilo de Mendicidade (Figura 18 postal C) foi um implemento essencial para o projeto de reordenação e assepsia urbana. O intendente Lemos entendia que a presença de mendigos na região central lançava “uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada”. (SARGES, 2010, p.194). A partir de sua construção, em 1901, ficou determinadamente proibido esmolar nas ruas⁷⁹.

Seu projeto arquitetônico é característico pela sua monumentalidade. Os opositores de Lemos bradavam na imprensa da época que a obra era de luxo e suntuosidade desproporcional à função que tinha: de receber mendigos e crianças que ficavam ociosas nas ruas do centro de Belém no início do século XX. (SARGES, 2010; DUARTE, 2007).

O estilo eclético adotado, com traços de neoclássico, é expresso pela simetria da fachada e planta-baixa, além das platibandas que fazem o edifício ter duras e sóbrias características apesar da grandiosidade. Os pavilhões internos, fabricados em

⁷⁹ “Lei nº 238, de 3 de julho de 1899, art. 3º”. (SARGES, 2010, p.195).

ferro importado da França, e a escadaria de mármore português, decorada sobriamente, fazem o conjunto do edifício ter uma aparência discreta. (DUARTE, 2007).

Sua função na imagem do postal é mostrar que, para organizar o terreno urbano e remover seus “elementos indesejados”, o estado tem a “preocupação” de levá-los para um lugar condigno, onde seriam tratados e cuidados. O asilo era parte de um projeto para a transformação estética da cidade, que se pautava pela elaboração de símbolos representativos por edificações, em busca da validação do desejo de Belém ser metrópole.

Seguindo a mesma linha arquitetônica eclética, o Quartel do Corpo Municipal de Bombeiros (Figura 18 postal G), localizado na Rua de São João (atual Rua João Diogo), apresentava traços mais arrojados em sua construção. Segundo as palavras do governador da província, na época José Paes de Carvalho, o quartel “modernamente construído sob os auspícios do cidadão Antônio José de Lemos, [...], molda-se pelos seus congêneres da Capital Federal e S. Paulo, onde os serviços de incêndio são executados com a mais irrepreensível perícia”. (CARVALHO *apud* MENESES, 2007, p.53).

Inaugurado em 1904, durante as obras a sede dos bombeiros foi compartilhada com o exército em um anexo desocupado que ficava aquartelado no 4º Batalhão de Artilharia (hoje sede do comando da 8ª Região Militar) na então Praça Saldanha Marinho. Quando foi construído tinha elementos “sob o ponto de vista arquitetônico, importantes condições de solidez e elegância”. (LEMOS *apud* MENESES, 2007, p.51). O intendente queria mostrar para a população e opositores políticos que era capaz de construir um dos quartéis mais belos e bem equipados do país, se comparado às corporações de São Paulo e da capital federal Rio de Janeiro.

Sua fachada era grandiosa e austera, de marcantes traços em suas colunas em pedra lioz⁸⁰ e com dois portões reforçados de ferro batido e um medalhão de bronze com emblema de cordas formando cercaduras a capacetes, sobre machados cruzados.

Na fachada central, há uma platibanda de moderadas proporções e a cornija⁸¹, sustentada com ornamentos e medalhões entre os intervalos. Ao centro da platibanda o escudo do Município de Belém. As fachadas laterais formam dois corpos

⁸⁰ Pedra de calcário predominante em Portugal.

⁸¹ Ornato que assenta sobre o friso de uma obra. Molduras sobrepostas que formam saliências na parte superior da parede, porta, etc.

em simetria com tem três portas subordinadas e três janelas, ambos feitos em estilo dórico. (MENESES, 2007). Temos uma construção que, apesar das fortes referências ao estilo austero grego, apresenta uma fusão de elementos trabalhados em ferro: portões, brasões e detalhes das grades. A construção passa um aspecto sobriedade e requinte, um serviço com instalações adequadas para fazer parte da organicidade urbana. Mais um dos rastros imagéticos legados pelos postais da metrópole imaginada.

O Grande Hotel (Figura 18 postal D) foi uma das primeiras construções hoteleiras de grande porte da cidade, inaugurado em sua primeira parte em 1913, após o fim da época de auge do látex. Foi uma vultosa aposta para o fausto que a cidade vivia naquele período. Antes em Belém não havia hotéis construídos para esse destino, apenas edifícios adaptados. A edificação foi construída para essa especificidade exclusivamente. Ocupava a área de um quarteirão, localizado na atual Avenida Presidente Vargas.

Com fortes referências ecléticas, o Grande Hotel é uma réplica dos grandes hotéis parisienses, em todos os detalhes, desde o traço simétrico a detalhes como a água furtada, comuns nas construções francesas de grande porte. Era um estabelecimento com o piso “revestido de mosaicos, sendo as paredes e o teto de estuque ornamentado com lustres de bronze”. (GRANDE, 2011, p.1).

No final de 1913, quando concluído, o hotel possuía cem quartos, além de áreas de entretenimento e bar, locais de decoração arrojada onde havia sempre músicos tocando piano, sax e violino. Durante sua existência, até os anos 70 do século XX, quando vendido para a rede Hilton de hotéis, foi sinônimo de sofisticação e luxo. Sua localização era privilegiada, no centro da cidade, próximo ao Teatro da Paz e o Cine Olympia, era a região mais culturalmente ativa da cidade. É referenciado em obras literárias e memorialismos como um local refinado, ímpar na região Norte, onde habitava o imaginário social como ponte à Paris cosmopolita da virada do século. Benedito Nunes e Milton Hatoum, em *Crônica de duas cidades*, sinalizam a importância do Grande Hotel.

Imagine-se agora, na rua do lado ocidental do Teatro da Paz, no mesmo Largo da Pólvora (Praça da República), um edifício de quatro andares, o piso inferior abrindo-se em portas envidraçadas, os balcões das janelas superiores em ordenação clássica, culminando, de ambos os lados de um frontão central, em mansardas semelhantes às dos prédios da *Rue de Tivoli*, em Paris, ponham-se-lhe em sua calçada fronteira, com as respectivas cadeiras portáteis, mais de uma dezena de mesinhas de tampo circular de pedra, cada qual cercado por aro protetor de metal amarelo, e teremos o **Grande Hotel** e sua *terrace*, quarto ícone urbano, construído no fim do século, e que, ainda

sólido e em condições de funcionamento, na mesma década de 1970, quando o arraial de Nazaré acabou, a especulação imobiliária suprimiu da paisagem urbana. (NUNES; HATOUM, 2006, p.50. Grifos meus).

O postal do Grande Hotel (Figura 18 postal D) mostra a cidade que estava em um período de embelezamento com seus prédios ornamentados no estilo eclético (MARTYRES, 2012). A tomada fotográfica mostra que a cena retratada é do cotidiano da cidade; percebe-se o movimento pelo trânsito de pessoas na parte inferior além dos carros estacionados, da arborização e postes elétricos de iluminação.

A fotografia foi tomada com a intenção de mostrar os aspectos arquitetônicos do hotel. O plano de perspectiva mostra a grandiosidade da construção, e dessa forma o postal mostra para seus leitores a beleza e magnitude do edifício. É uma imagem que “divulga” a cidade e seus implementos, além de seu desenvolvimento e progresso urbano. (MARTYRES, 2012).

Devido ao crescimento econômico e urbano repentino, surgiram na cidade muitas construções de proprietários particulares, entre eles os palacetes, cujos proprietários eram os prósperos negociantes de látex, comerciantes e políticos. Essas edificações eram localizadas ao longo da cidade, algumas nos bairros do Reduto e Campina, outras no Bairro de Nazaré ou nos limites da cidade, ao longo da Avenida Tito Franco ou nos distritos de Pinheiro (hoje Icoaraci) e na Ilha Mosqueiro. Seja como casas permanentes ou de veraneio, era nelas que as elites sociais de Belém decidiam o futuro da cidade e do Estado, além de ser o local onde aconteciam os saraus, recitais, bailes, jantares, nos quais eram apresentadas às últimas novidades na moda de Paris e Londres, importadas pelas famílias requintadas belenenses. (BASSALO, 1984).

Os palacetes Bibi e Mira-Selvas (Figura 18 postais E e F respectivamente) foram escolhidos por serem postais representativos dessa expressão arquitetônica, parte essencial do imaginário visual de Belém. O Palacete Bibi (figura 18 postais E) foi construído em 1905 pelo engenheiro Francisco Bolonha⁸² na antiga Avenida São Jerônimo, atual Avenida José Malcher, centro da cidade. É uma construção de estilo arquitetônico eclético com referências ao moderno, vistoso e pitoresco, com seus torreões e sacadas. O Palacete Mira-Selvas (Figura 18 postais F), localizado na Travessa Angustura, esquina com a Avenida Tito Franco, estava na região mais afastada da

⁸² Francisco Bolonha (1872-1938), arquiteto paraense. Sua residência, o Palacete Bolonha, foi uma das obras mais conhecidas, em estilo *art nouveau*, sólida construção com ornamentos de ferro e gesso. Era o mais pitoresco dos palacetes na Avenida José Malcher, onde está localizada.

cidade, onde se sediavam os palacetes e sítios de veraneio dos comerciantes e endinheirados de Belém. A construção apresentava fortes traços neoclássicos com frontões em estilo português e referências ao medieval, com pequenas torres e batentes na parte superior.

Em ambos os postais vemos que havia um excesso de luxo e pompa nessas residências. Era importante para os proprietários, homens de influência econômica e pública, ter na sua residência um símbolo de poder para veicular a sua imagem. Dessa forma, os palacetes são também uma forma de referenciar o impacto do francesismo no terreno urbano, mesmo com a fusão de elementos da arquitetura portuguesa, que encontrava ainda resistência ao uso de azulejos decorados ou platibandas com balaústres coríntios ou com figura de pinha, vindas de Santo Antônio do Porto, em Portugal. (TOCANTINS, 1976, p.110).

O uso de determinados elementos e técnicas foram marcantes na arquitetura da cidade. O ferro, mais presente do que em qualquer cidade brasileira do período, tornou-se marca da urbanidade moderna de Belém, e foi retratado por sua vez no cartão-postal, como no mercado de carnes do Ver-o-Peso, no Asilo de Mendicidade, na sede do Corpo de Bombeiros, nos aparelhos urbanos, em estabelecimentos do comércio e nos palacetes residenciais. (CASTRO, 2010).

Em todos esses locais, o uso de elementos decorativos nas fachadas, seja no uso de ferro nos portões e arcos, predominam o estilo *art nouveau* ou neoclássico nas colunas e fachadas, inclusive foi fator importante para a validação dos espaços. Na imagem da cidade, eles exercem impacto decisivo, congregam vários elementos de reelaboração de outra cidade, que reconhece e dinamiza as inovações da tecnologia e arquitetura da Europa. Desvencilhando-se da imagem de antiga e atrasada colônia portuguesa, pelo menos nos espaços de circulação das elites locais.

O pesquisador Fábio de Castro lembra que o uso do *Know-how* estrangeiro para a reurbanização de Belém não era usado indistintamente, mas havia uma adequação dos elementos arquitetônicos à realidade dos trópicos:

[...] é importante observar, a utilização de modelos e estratégias urbanas importadas em Belém no ciclo do látex não obedeceu, como se pode pensar, exclusivamente, a um critério acrítico de instalação: de fato, houve uma preocupação com a adaptabilidade dos materiais à região [...]. O estratégico da ação da modernidade é a sua capacidade de gerir adaptabilidade. (CASTRO, 2010, p.179).

A arquitetura portuguesa, que tinha em suas formas alternativas ao clima dos trópicos, devido à sua adaptabilidade às colônias, já havia fornecido respostas a essas situações, que foram usadas na elaboração de grandes frontões com amplas janelas e portas. Nas construções em ferro, foi adotada a alternância das chapas para a ventilação ou com camadas térmicas para evitar o calor externo nas edificações.

Assim, a arquitetura, com sua forte carga cultural, é a representação do desejo de permanência através do espaço/tempo. Constrói-se para demarcar as ideologias, cultura, pensamentos e modos de vida. O postal da *Belle Époque* paraense reflete os desejos de eternizar a imagem da metrópole ativa. O postal é a ponte que leva o leitor da cidade real à cidade imaginada, ficcional, na qual Belém é associada a Paris, a capital da felicidade. (CASTRO, 2011).

Dessa forma, a cidade arquitetônica no cartão-postal em *Belém da Saudade*, com seus edifícios em *art nouveau*, de postes, quiosques e coretos feitos em ferro trabalhado, são espelhos dos desejos das elites, donas das vontades de transformar sua cidade em uma *Petit Paris* encravada nos trópicos. Com a decadência da economia gomífera, o projeto que essa cidade seria malogra e se valida como cidade ficcional construída dentro do imaginário urbano. Por isso, que, ao ter contato com esses postais, o leitor tem uma leve impressão de saudade do tempo não vivido, no qual existiria uma cidade dinâmica e ativa, uma urbe ficcional, validada pela fotografia, às margens do capitalismo.

5.4 GRUPO 3: *NATUREZA*

O terceiro grupo de análise traz a temática *Natureza*. No livro *Belém da Saudade*, percebemos que grande parte dos postais que compõem esse grupo se refere à fauna ou flora dentro do espaço urbano de Belém. Pouquíssimos cartões faziam referência à floresta e, quando citadas, eram em áreas afastadas da cidade e traziam algum elemento da presença humana: construções, pontes, vilas.

O postal (Figura 19) é de um lago artificial envolto em mata no Bosque Municipal de Belém no qual uma construção denominada “pavilhão chinês”. É uma imagem em tons monocromáticos e de acentuado contraste, que mostra um apuro com o material fotográfico, característica dos exemplares da Livraria Universal. Nas inscrições do postal consta a legenda “Pará (Brasil) – IV. Parque de Baptista Campos”. O próprio livro *Belém da Saudade* atenta que a localização do postal é incoerente e retifica que se trata do Bosque Municipal.

Inaugurado em 1883, reformado e reinaugurado em 1903, durante o mandato de Antônio Lemos, o “Bosque Rodrigues Alves”⁸³ foi construído durante o mandato de José Coelho de Gama e Abreu⁸⁴. Foi idealizado a partir de uma visita de Gama Abreu ao *Bois de Boulogne*, nos arredores de Paris. Em Belém foi traçada uma réplica tropical do parque com a mata original da antiga floresta nativa, que paulatinamente foi suprimida à medida que a urbanização foi tomando conta da cidade. (SARGES, 2010; TOCANTINS, 1976).

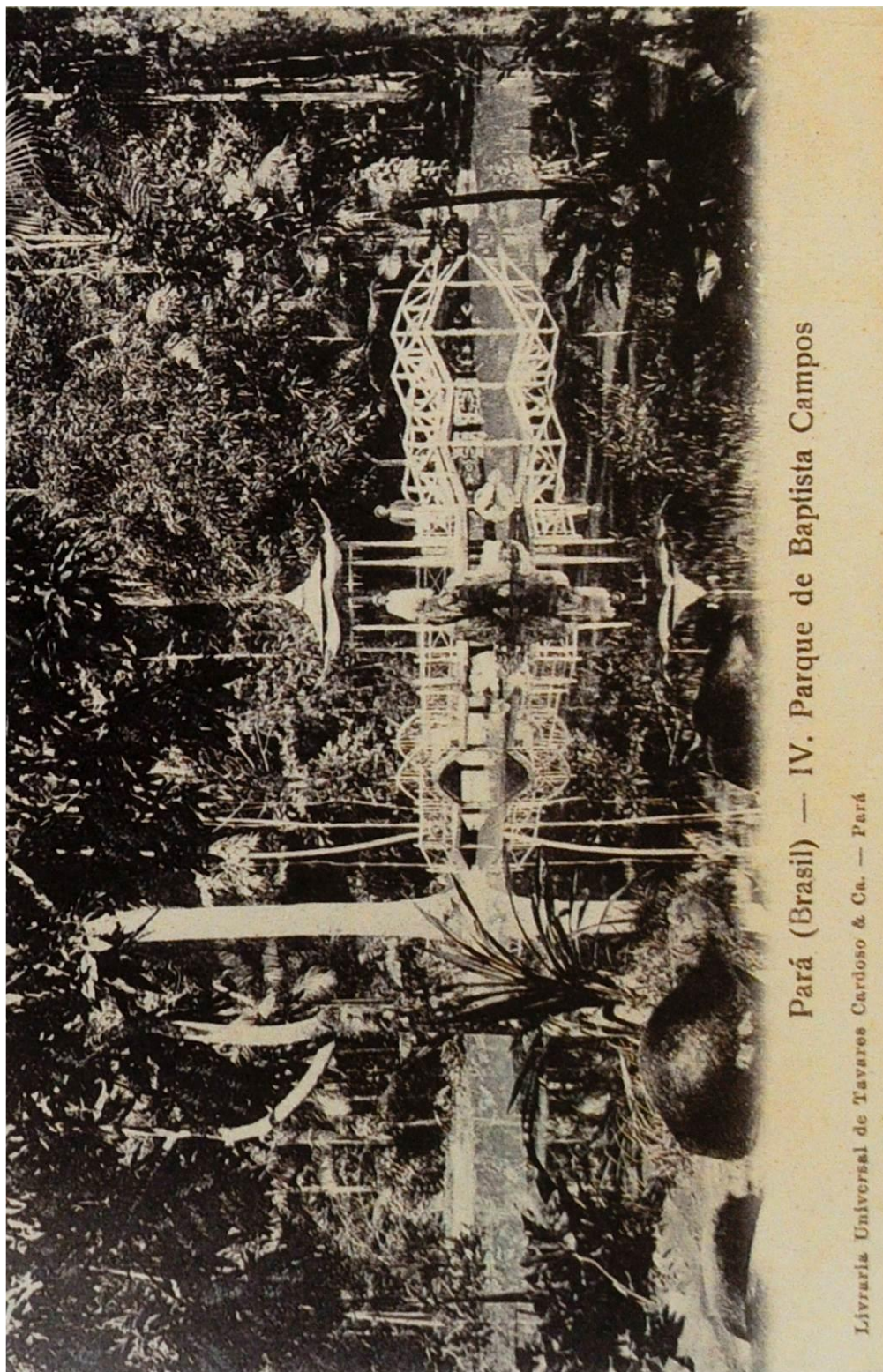
A necessidade de ter uma urbanização orgânica que não privilegiasse somente as construções e aparelhos urbanos fez o intendente Lemos, dentre suas políticas de reordenação, adotar ações que visassem a arborização e principalmente a construção de parques e bosques na cidade, pois ele acreditava que

O Bosque Municipal situado num dos bairros mais elegantes da periferia urbana, oferece [...] a poucos minutos de distância do centro febril dessa cidade eminentemente comercial, o mais grato dos lenitivos a ardência do clima pela frescura das suas sombras, pelo cristalino, cantante fluir de seus regatos em cascatinhas graciosas, pelo chilrear da passarada, habitante das altas copas de seu arvoredo muitas vezes secular. (LEMOS *apud* SARGES, 2010, p.183).

⁸³ Através da Resolução nº11, o Conselho Municipal modificou o nome do bosque para homenagear Rodrigues Alves, presidente brasileiro de 1902 a 1906.

⁸⁴ Conhecido como o Barão de Marajó, presidente da província do Pará entre os anos de 1879 e 1881 e intendente da cidade de Belém de 1891 a 1894. (TOCANTINS, 1976).

Figura 20: Apesar da legenda do postal identificar como Parque Baptista Campos, trata-se da vista do Pavilhão Chinês, sobre o lago artificial do Bosque Municipal. *Pará (Brasil) – IV. Parque de Baptista Campos. Livraria Universal de Tavares Cardoso & Ca. - Pará.*



Pará (Brasil) — IV. Parque de Baptista Campos

Livraria Universal de Tavares Cardoso & Ca. — Pará

Fonte: coleção Victorino Chermont Miranda, PARÁ (1998. p.218)

O bosque era localizado na Avenida Tito Franco, no bairro do Marco da Légua que, na virada do século XX, era o limite fronteiro da cidade de Belém. Antes de se transformar em parque, era uma reserva florestal de duzentas braças⁸⁵, segundo arquivos da Câmara Municipal. Foi uma alternativa para preservar parte da floresta nativa devido à ocupação acelerada dos limites de Belém. (TOCANTINS, 1976).

O parque é considerado como marco de modernidade no projeto de urbanidade de Lemos, e tem igual importância da construção das docas do Ver-o-Peso ou da instalação do forno crematório de detritos. O intendente acreditava que a remodelação espacial da cidade se efetivava através da elaboração de locais para entretenimento da população, nos quais os habitantes poderiam se congregarem e ter uma vivência mais orgânica. Acreditava-se na época que ambientes arborizados eram essenciais à saúde devido à pureza do ar, além de amenizar os calores tropicais.

Apesar de distante do centro da cidade na época, o Bosque Municipal teve um papel importante de *ponto nodal*, pois se localizava em uma *via* de acesso à cidade, a Avenida Tito Franco. O bairro Marco da Légua, tornava-se um novo território urbano a ser ocupado, e precisava de um lugar de congregação do público para o qual a cidade era urbanizada: as elites.

Dessa forma o “Bosque”, como era conhecido, tornou-se um ponto referencial, um refúgio idílico dentro da dinamicidade urbana de Belém. Mas não era um local onde a natureza se desenvolvia livremente, e sim modelada pela ação humana para adaptá-la às suas necessidades. Quando projetado, foi construído um lago artificial, cascatas e pequenos castelos e grutas ao longo do parque.

Dentre esses lugares pitorescos, encontrava-se o Pavilhão Chinês (Figura 19), uma das construções feitas para a reinauguração do bosque em 1903. Esse local, ao centro do lago artificial, é uma referência às distantes culturas orientais, que, aos olhos do Ocidente (Europa), acaba tendo o papel de elemento exótico e distante da realidade racional e urbana das culturas ditas modernas.

Assim, o pagode chinês é um ícone exógeno de seu contexto cultural nativo. Foi deslocado de seu *locus* para preencher o espaço da composição “ensaiada” que o bosque tinha com seus itens/locais decorativos. Por sua vez, o “Rodrigues Alves” era deslocado de sua espacialidade original e inserido na dinamicidade da cidade, pois um

⁸⁵ Aproximadamente 365 m.

lugar que era floresta nativa foi “urbanizado” e se adaptou para ser “agradável” aos cidadãos, com seus cenários idílicos e uma réplica de bosque europeu.

Assim, o Bosque Rodrigues Alves se tornou uma adaptação das influências estrangeiras na realidade amazônica, onde a natureza participa de forma paisagística e ornamental para ser mais um elemento do projeto de urbanidade no qual a cidade de Belém estava imersa no início do século XX.

Figura 21: Mosaico com postais de *Belém da Saudade* com a temática *Natureza*: A: Vista do Rio Guamá do Litoral de Belém; B: Praça Independência; C: Praça Batista Campos, Ilha dos Amores; D: Praça Batista Campos, lago artificial; E: Museu Emílio Goeldi, jaula das onças; F: Bosque Rodrigues Alves, lago e chafariz; G: Chácara Tavares Cardoso, lago.



Fonte: *Belém da Saudade*.

5.4.1 – Análise Panorâmica da Temática *Natureza*.

Quando selecionada a temática *Natureza*, levamos em consideração a possibilidade de incluir somente postais que tivessem uma relação direta com a natureza, ou seu contexto fosse eminente no postal. No entanto, verificamos que essa temática está bastante presente na urbanização de Belém. Segundo a linha de pensamento abordada no tópico anterior (5.4), quando a natureza adentra o contexto urbano de Belém, é usada como elemento paisagístico em praças e vias para atenuar o clima abrasador, cuja média de temperatura é de 30 graus Célsius.

Nessa análise foram selecionados postais de pontos diferentes da cidade: vistas a partir do rio (Figura 20 postal A), praças (Figura 20 postais B, C e D), Museu Emílio Goeldi (Figura 20 postal E), Bosque Municipal “Rodrigues Alves” (Figura 20 postal F) e córrego na chácara Tavares Cardoso (Figura 20 postal G).

A fotografia panorâmica é a mais emblemática ao cartão-postal; é o estilo de enquadramento que busca apreender o máximo de informações visuais dentro do espaço finito da imagem fotográfica. A tomada (Figura 20 postal A) é da cidade de Belém a partir da Baía do Guajará, onde fica a área dos portos, composta por armazéns e trapiches.

Apesar de o rio ser um elemento de fundamental importância para a dinâmica econômica e social de Belém, era visto pela administração pública como um obstáculo a ser superado. Eram atribuídas ao fluxo das águas pluviais as enchentes que abatiam sobre as áreas alagadas da cidade.

Além disso, todo o desenvolvimento que a cidade passou durante a *Belle Époque* foi de costas para o rio. A urbanização de Belém foi pautada em construir uma cidade de costas para seu litoral, tanto que grande parte das construções urbanas nas margens dos rios que cortam a cidade foram instalações portuárias, lugares de restrita de circulação. A exceção era o complexo portuário do Ver-o-Peso, considerado um ponto ativo de fluxo urbano, uma porta de entrada das novidades do velho mundo na época do auge da borracha. Ou seja, o rio é um ponto de ligação do mundo exterior a Belém, que conectou e possibilitou a chegada das experiências e desejos do ser moderno. A imagem tomada desse ponto de vista era para ter uma compreensão melhor da cidade e sua efervescente ocupação.

Os três postais de praças (Figura 20 postais B, C e D) mostram como a arborização foi impactante na estética urbana. Antônio Lemos compreendia que, para ter um equilíbrio agradável, teria que modelar a cidade não exclusivamente por construções e instalações de aparelhos urbanos, mas com a arborização de *vias*, construção de praças e bosques nos *pontos nodais* de Belém.

A organicidade urbana foi um fator essencial na remodelação dos espaços durante as reformas de Paris por Haussmann, não queria repetir o erro de Londres, que perdeu o controle da ocupação espacial devido ao abrupto crescimento da indústria. A cidade de Belém buscava criar uma imagem de cidade agradável, que vivia um contexto de modernidade, mas próximas à natureza.

Essa visão, que Lemos adotou para sua gestão, foi responsável pela formação do simulacro gestado no postal: imagem da Belém organizada, limpa, arborizada, o recanto de modernidade próximo à floresta. Dessa forma, a flora foi usada como elemento urbanístico e estético.

Estes locais de concentração humana, os *pontos nodais*, foram espaços em que os cidadãos se encontravam e trocavam experiência. Tanto que o estatuário urbano foi instalado nesses locais, pois era uma forma de perpetuação ideologias das elites no poder.

Outro lugar que merece referida atenção é o Museu Emílio Goeldi (Figura 20 postal E). Apesar de ser um local que surgiu em 1866 como “Sociedade Filomática”, foi efetivamente inaugurado em 1871 sob o nome de Museu Paraense, e dirigido pelo pesquisador Ferreira Penna⁸⁶. Em 1891 passou a ocupar um extenso quarteirão na Avenida Independência – atual Avenida Magalhães Barata. Devido à fartura econômica da borracha, a instituição recebeu muitos incentivos financeiros para se tornar referência em pesquisas nas ciências biológicas.

Em 1894 foi nomeado para a direção do museu o zoólogo suíço Emílio Goeldi. Em 1900, em homenagem a seus serviços prestados, o governador Paes de Carvalho determinou por decreto que a instituição se chamasse “Museu Paraense Emílio Goeldi”. O local se tornou um centro de pesquisas referenciais no mundo, atraindo cientistas da Europa e Américas para a realização de estudos em diversas áreas do conhecimento: zoologia, botânica, etnologia, arqueologia, mineralogia, geologia e outros. (MARTYRES, 2012; TOCANTINS, 1976).

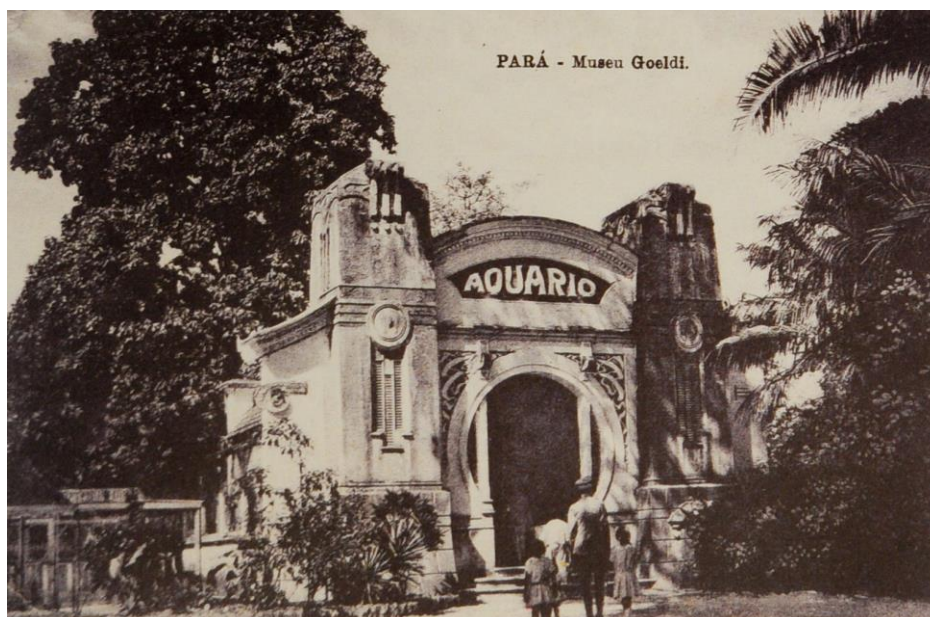
⁸⁶ Naturalista mineiro, um dos responsáveis principais pela fundação do Museu Paraense.

No postal em questão, aparece o jardim zoológico do museu, mais exatamente o viveiro das onças. Na imagem, o ambiente moldado pelo governo foi uma vitrine de exibição das espécies nativas da região. Assim como no Bosque Rodrigues Alves, o local foi pensado para ser uma reprodução em escala menor e mais segura da floresta amazônica.

Além disso, a imagem que o Museu Emílio Goeldi remeteu na Belém da *Belle Époque* foi a de um centro de pesquisas de grande importância no contexto urbano. Uma das marcas da modernidade era a institucionalização dos símbolos de conhecimento. Esses locais – museus, universidades e bibliotecas – foram representações do momento em que o desenvolvimento científico era a base principal da sociedade europeia na virada do século XX. Inevitavelmente, as ciências e seus locais de referência fizeram parte das modificações urbanas que a cidade vivenciou.

Um aspecto que figura tanto no Museu Emílio Goeldi quanto no Bosque Rodrigues Alves são as predominâncias arquitetônicas ecléticas em suas construções. Ambas seguiram os preceitos das influências estrangeiras e mescla de elementos culturais na reforma dos seus espaços, tanto no aquário (Figura 21) e viveiros no “Goeldi” (Figura 20 postal E), quanto nos chafarizes (Figura 20 postal F), e pavilhões no “Rodrigues Alves” (Figura 19).

Figura 22: Referências ao estilo eclético nas construções no Bosque Rodrigues Alves – Aquário.



Fonte: *Belém da Saudade*.

O postal da Chácara Tavares Cardoso (Figura 20 postal G) é último da temática *Natureza*. Nele aparece um pequeno riacho no que se supõe ser num dos distritos de Belém, o Pinheiro – atual Icoaraci. Esse local era conhecido como um recanto da elite belenense para amenizar os “calores tropicais do verão amazônico”.

Na fotografia, vê-se algumas pessoas em uma pequena canoa singrando o riacho entre as florestas, um ambiente idílico. Apesar de não ter a ação do homem, este trecho faz parte de uma chácara e, segundo o livro *Belém da Saudade*, está do lado oposto da propriedade mostrada no postal na página 74 (Figura 6). Esse espaço pertence a uma “natureza” moldada para ser um ambiente de descanso e entretenimento.

Pode-se pressupor que os aspectos idílicos apresentados tanto nos postais de praças, do Bosque Rodrigues Alves, do Museu Emílio Goeldi e do lago na Chácara Tavares Cardoso, foram para ter um impacto paisagístico na imagem da cidade no cartão-postal. A natureza sempre é referida como recanto para repouso e recreação, como se fosse uma fuga para a celeridade abrupta que a cidade de Belém passou a vivenciar com o auge do látex. Essas mudanças envolvendo a natureza ocorreram de forma semelhante na Paris Haussmanniana.

Além disso, no postal da tomada panorâmica da cidade de Belém (Figura 20 postal A), observa-se o rio, elemento de grande importância no contexto amazônico por ser referenciado imageticamente como local onde ocorre o fluxo de mercadorias e pessoas, e ainda ponto de vista de um ângulo panorâmico da cidade.

Essas reordenações espaciais visualizadas nos postais mostram a que ponto o terreno espacial urbano estava se adaptando para as altas classes da cidade. Não há referências da natureza mostrando o cotidiano do caboclo que se adapta às intempéries da floresta e tem uma relação de coexistência.

5.5 GRUPO 4: *ESTATUÁRIO*

A categoria *Estatuário* representa as construções em locais públicos que fazem referência a personalidades importantes ou obras estéticas e artísticas. Tem o intuito de comemoração ou alegoria de algum momento histórico. Para essa temática foram selecionados cartões-postais que possuam algum monumento representativo no terreno urbano de Belém.

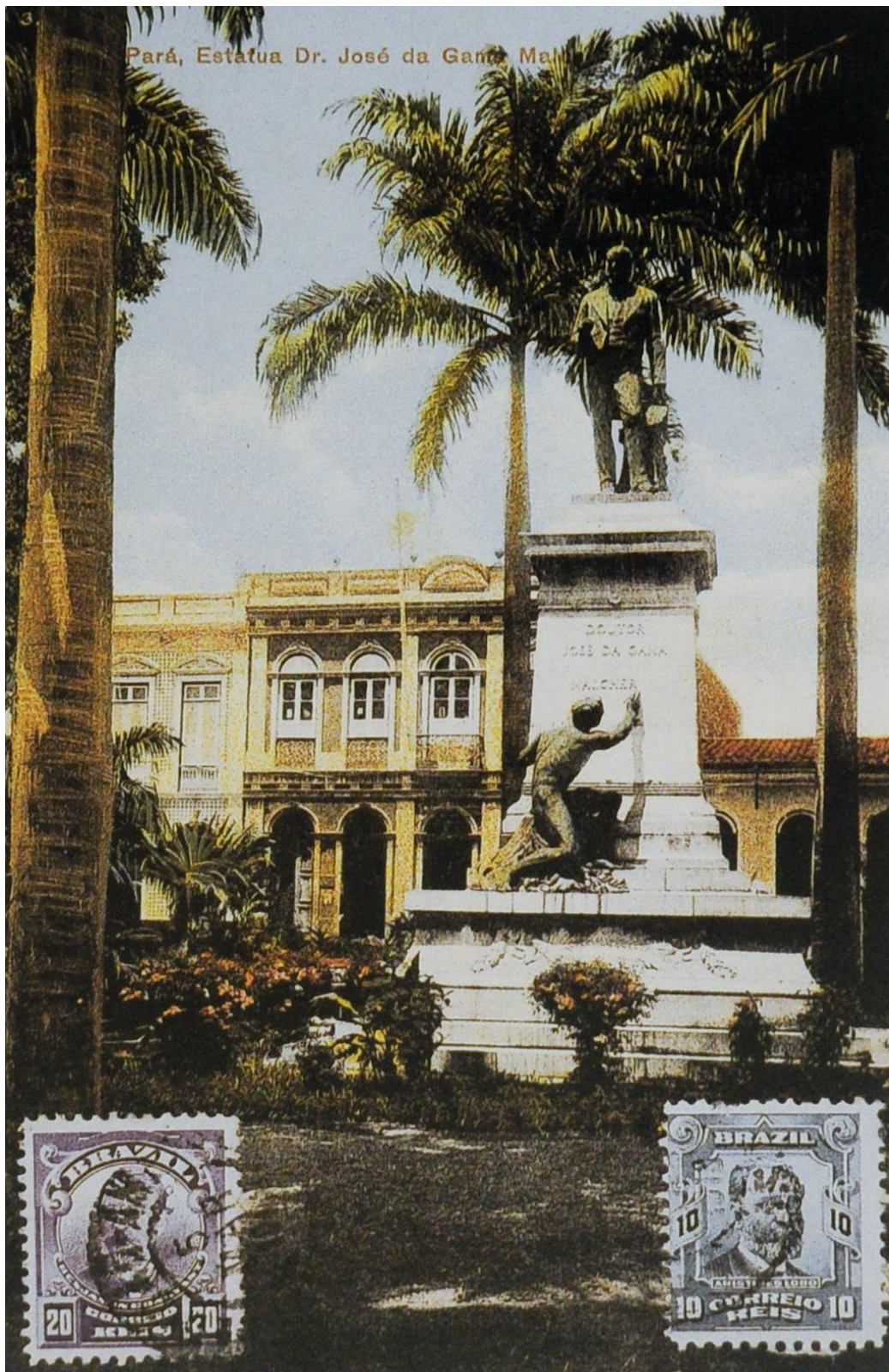
Os estatuários geralmente ficam localizados em praças ou parques botânicos, locais de grande circulação (conhecidos como *pontos nodais*), onde há a transição entre as *vias* e *bairros*. No caso de Belém, as praças foram os locais onde a maioria dessas construções foram evidentes.

Durante o projeto de remodelação da cidade, traçado por Antônio Lemos, existiu uma harmonia entre as estruturas urbanas e a natureza. Tanto que, ao visualizar o mapa de Belém na época, revelam-se grandes traçados urbanos marcados pela organicidade de quarteirões e praças.

O postal em análise (Figura 22) é vertical, de tons coloridos, mas voltados para um leve tom sépia. Tem em seu espaço de visualidade um monumento com dois homens em pedra lavrada: um em pé na parte superior da construção; outro sentado e talhando algumas palavras. No entorno da imagem, está representada a ocupação urbana através da praça bem cuidada, de construções aos fundos, fazendo referência ao período de fartura econômica que a cidade viveu.

Na parte superior do monumento encontra-se a estátua de José da Gama Malcher (1814 - 1882), presidente da Câmara Municipal por vinte e três anos. Na parte inferior, um homem, metáfora do povo, inscrevendo o nome de Gama Malcher na história. A obra, executada pelo escultor belga Armand-Pierre Cattier, foi feita em bronze com pedestal de pedra e inaugurada em 1889 na Praça Visconde do Rio Branco, antigo Largo das Mercês. (MARTYRES, 2012; PARÁ, 1998; TOCANTINS, 1976).

Figura 23: Monumento dedicado ao dr. José da Gama Malcher, presidente da Câmara de Belém. *Pará, Estátua Dr. José da Gama Malcher.* Coleção: Victorino Chermont Miranda.



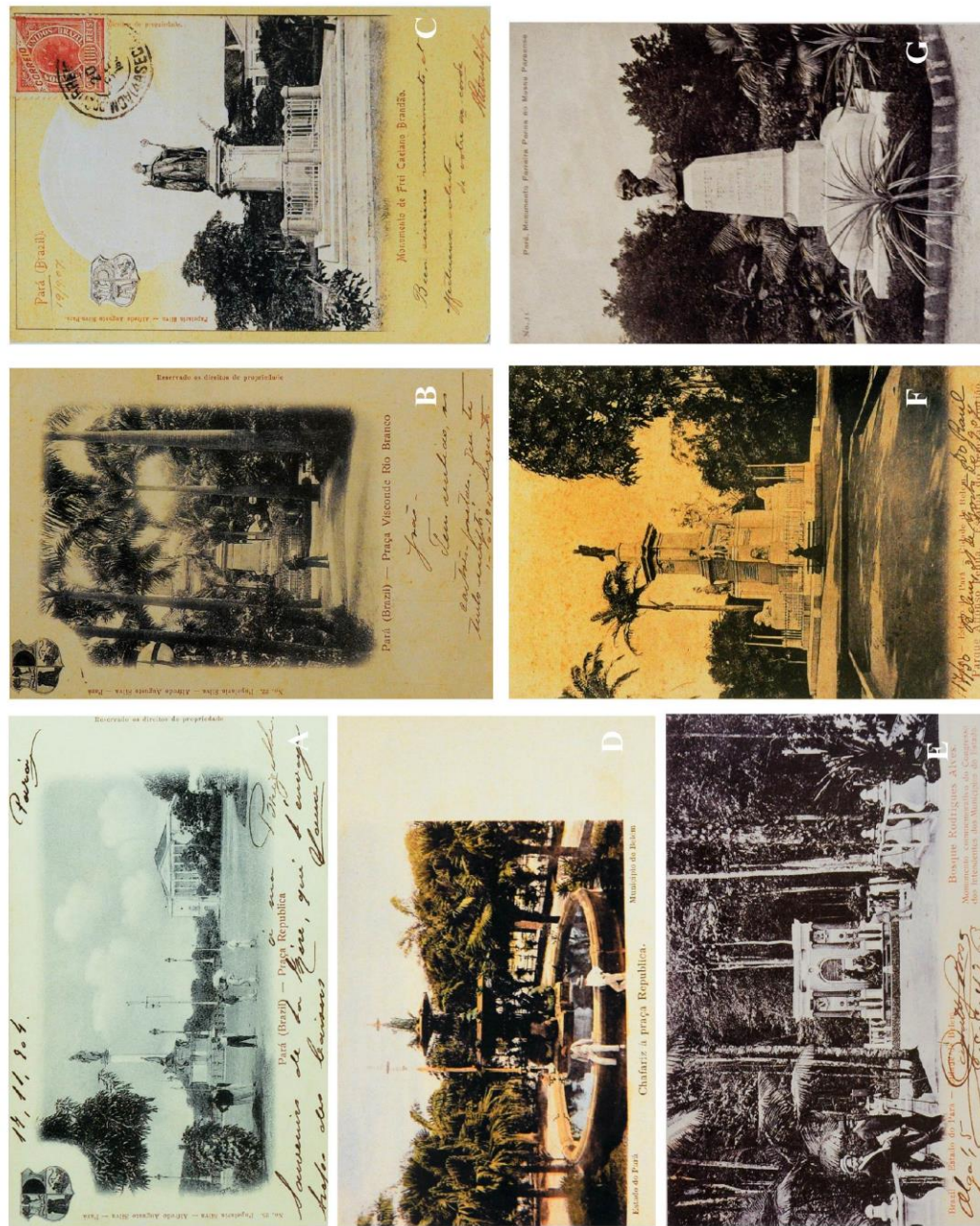
Fonte: *Belém da Saudade.*

O postal apresenta como motivo principal uma homenagem à Gama Malcher. Esse tipo de registro em cartões postais era comum. Ele validava essas personalidades através de estátuas, monumentos e bustos, fazendo referências a momentos, datas e mitologias da República.

No caso, é uma homenagem a um político, membro atuante do governo municipal. E ao médico, que atuou como filantrópico do Hospital Beneficente Portuguesa e esteve à frente do combate ao grande surto da febre amarela no Pará, em meados de 1871. De acordo com Soares (2009), o local onde está o monumento à Gama Malcher foi testemunha de importantes lutas do movimento da Cabanagem, principalmente por nele se localizar, à época, ao lado da igreja, o Trem de Guerra, onde era armazenado o armamento das forças legalistas. (MARTYRES, 2012; SOARES, 2009).

No postal, ao fundo, há uma extensa arborização e urbanização do espaço em volta com árvores e plantas na praça e prédios, levando a crer que o espaço retratado fazia parte do centro da cidade (Bairro da Campina) e era um *ponto nodal* de circulação da burguesia belenense. Assim, o monumento, bem como a praça, exerceram a função de símbolo de uma governança que buscava se estabelecer pela elaboração visual da cidade, e deixava marcado em seus lugares de circulação social seus símbolos de representação. O postal tem a função de fazer uma divulgação dos ícones da cultura das elites e suas personalidades na visualidade urbana.

Imagem 24: Mosaico com postais de *Belém da Saudade* com a temática *Estatuário*: A: Monumento na Praça da República; B: Estátua em homenagem a José Gama Malcher, Praça Visconde Rio Branco; C: Monumento à Frei Caetano Brandão; D: Chafariz na Praça da República; E: Monumento no Bosque Rodrigues Alves; F: Estátua do General Gurjão no Parque Affonso Penna; G: Monumento Ferreira Penna no Museu Paraense.



Fonte: *Belém da Saudade*.

5.4.1 – Análise Panorâmica da Temática *Estatuário*.

A temática *Estatuário* foi selecionada para compor a análise dessa pesquisa, apesar de não ter grande quantidade de postais como as categorias *Arquitetura* ou *Urbanismo*. Tornou-se representativa no livro *Belém da Saudade* por conta dos postais que tinham como temas a representação iconográfica de monumentos referentes a ocasiões históricas, personalidades e datas comemorativas de Belém, durante o auge do látex. Essas fotografias eram artigos de propaganda da intendência Lemos sobre as obras elaboradas na cidade. Além de serem ícones de referência espacial para os belenenses, tornaram-se imagens ficcionais para outros que não viviam na cidade e nem compartilham seu cotidiano.

Na análise panorâmica de *Estatuário* foram selecionados sete postais que mostram alguns pontos da cidade e seus monumentos: Monumento à República, no antigo Largo da Pólvora, nomeada posteriormente Praça da República (Figura 23 postal A); monumento dedicado a José da Gama Malcher a partir de outro ângulo (Figura 23 postal B); Praça e Monumento Frei Caetano Brandão (Figura 23 postal C); Chafariz das Sereias na Praça da República (Figura 23 postal D); monumento comemorativo ao Congresso dos Intendentes Municipais do Estado no Bosque Municipal Rodrigues Alves (Figura 23 postal E); Monumento ao General Gurjão no parque Affonso Penna (Figura 23 postal F) e o busto em homenagem a Ferreira Penna no Museu Emílio Goeldi (Figura 23 postal G).

Dentro das ações urbanísticas do intendente Antônio Lemos, a construção de praças, parques e locais de circulação (*pontos nodais*) faziam parte do interesse de buscar uma organicidade estrutural para Belém. Com a organização desses espaços, as elites que faziam parte do governo buscaram exibir monumentos em homenagem a seu triunfo e seus ideais. (SEVCENKO *apud* SARGES, 2010).

Dessa forma, *Estatuário* é categoria que mostra como foi elaborada uma memória física dos mentores políticos e suas personalidades no tecido urbano de Belém. Essa categoria ganha tamanha importância tanto quanto a instauração de aparelhos urbanos e arquitetura. Nela entram os postais que possuíam dois tipos de homenagem em seus temas: a personalidades públicas, ícones metafóricos referentes a eventos na cidade.

Na primeira seleção, quatro postais elencam *personalidades relevantes* na história de Belém: José Gama Malcher, político e médico (Figura 23 postal B); Frei Caetano Brandão, quarto Bispo do Pará (Figura 23 postal C); General Gurjão, combatente condecorado na Guerra do Paraguai (Figura 23 postal F) e Ferreira Penna, idealizador do Museu Paraense (Figura 23 postal G).

Todos esses postais, em tomada vertical, buscavam mostrar em sua totalidade o impacto imponente dos monumentos no espaço urbano. Sarges afirma que “a veneração de ‘grandes homens’, pelos grandes vultos, fez parte também do projeto de urbanização da cidade de Belém. É importante que a população se lembre de quem realiza as ‘grandes obras’ de modernização”. (SARGES, 2010, p.191).

Assim, os personagens: o político, o eclesiástico, o militar e o cientista, demonstram quem são aqueles que exercem influência no cenário social de Belém. Suas referências nas praças da cidade são a forma que as elites buscaram para validarem e consequentemente se distinguirem do resto da população: um ato de promoção social e construção de uma memória própria. Os monumentos retratados pelo postal transformam-se em mais uma peça do grande mosaico que são as imagens ficcionalizadas da urbe de Belém.

Na segunda seleção, estão monumentos que fazem referência a *ícones metafóricos* através dos temas do classicismo pelo *art nouveau* (Figura 23 postal D) e a República (Figura 23 postal A). Ambos estão situados na Praça da República. Fotografados em tomadas horizontais, transmitem a importância dos monumentos e do local onde estavam localizados, inclusive inserindo elementos humanos para situar sua grandiosidade.

Em um postal aparece o “Chafariz das Sereias”, um conjunto alegórico de ferro fundido importado da Europa, instalado em 1904 na Praça da República, em frente ao prédio do jornal *A Província do Pará*. No monumento aparecem pequenas estátuas de sereias em ordem circular no estilo *art nouveau*, adornado por uma farta arborização ao redor, remetendo a um caráter idílico, como se fossem o paisagismo dos ambientes no estilo classicista. Essas referências estéticas, eminentes na cidade no começo do século XX, são encontradas em outras praças e monumentos, como no Bairro de Batista Campos, com suas cascatas e lagos artificiais. (SOARES, 2009).

O cartão-postal que retrata o monumento à República (Figura 23 postal A) foi construído em 1897, para homenagear o regime republicano no Brasil. Na obra

original, de autoria do escultor italiano Michele Sansebastiano, estava previsto que a “Marianne francesa”⁸⁷ brandisse um ramo de oliveira. Mas, devido o símbolo ser considerado pacifista do ponto de vista militar, foi substituído pela espada. (SOARES, 2009).

O monumento foi feito em bronze e é constituído de um conjunto de esculturas, como se vê no postal: Marianne com os símbolos remetentes à República; um grupo no plano inferior representando o progresso através de uma espécie de gênio alado apoiado sobre um leão, símbolo da força, que levanta o estandarte da República; outro grupo escultórico no mesmo plano aludindo a história, através de uma mulher que escreve em um grande livro, sustentado por um pequeno gênio, com a data da proclamação da República e, finalmente, nas laterais do monumento, dois gênios sentados com tarjas nas mãos, nos quais está escrito “probidade” e “união”.

Figura 25: Fotografias feitas no ano de 2012 que mostram o monumento à República. Estátuas com metáforas referentes à República (Postal A) e Imagens de representantes da instituição do sistema republicano – inclusive Benjamin Constant, seu principal articulista (Postal B).



Fonte: Acervo pessoal de Fernando Chagadas

Constata-se que há a ilustração do sistema político republicano e sua valorização através do *Estatuário* na Praça da República, além de motivos estéticos com referência a temas neoclássicos através da *art nouveau* do “Chafariz das Sereias”.

⁸⁷ Personagem criado para ser a representação da República durante a revolução francesa (1789 – 1799).

O postal que mostra um monumento de mármore e bronze localizado no Bosque Municipal Rodrigues Alves (Figura 23 postal E) faz menção a eventos ocorridos em Belém. Foi construído em comemoração ao Congresso dos Intendentes do Estado, realizado no Bosque Municipal em 1903. A obra tem duas estátuas de bronze que foram retiradas décadas depois de sua inauguração e levadas para a Praça da República em homenagem ao maestro Carlos Gomes. (PARÁ, 1998). Em seu artigo sobre a obra, Augusto Meira Filho, relata seu impacto e destino quando as estátuas que compunham o monumento foram deslocadas do bosque:

Esta foto de 1907 mostra a monumentalidade da obra erguida pelo Intendente Antônio Lemos para comemorar o Congresso dos Intendentes dos Municípios do Estado. Construído em uma das alamedas do Bosque Rodrigues Alves, ainda existe, hoje, com a exclusão das duas estátuas de bronze que foram transferidas para o monumento no Largo da Pólvora, fixado, ali, em homenagem ao Maestro Carlos Gomes. Situa-se em frente ao Grande Hotel e à lateral esquerda do Teatro da Paz. Tudo mais permanece na obra imorredoura do velho Lemos e que poderá ser admirada no fim da Alameda do Bosque, à direita de que entra junto ao atual orquidário. Foto da Livraria e Tabacaria Alfacinha 1907. (FILHO, 1976, p.12)

Pode-se ver claramente que o monumento possui elementos ricamente adornados em estilo eclético, exibindo uma grandiosidade e imponência, algo que Antônio Lemos queria transmitir para os intendentes de outras cidades do Pará durante o evento. Ele tinha a intenção de mostrar que Belém era rica e estava vivendo um momento de pujança.

Verifica-se que as fotografias que apresentam o *Estatuário* em Belém são importantes para a *imaginabilidade* da cidade no postal. Como a praça é um ponto de circulação (*eixo nodal*) onde as *vias* de acesso urbanas se encontram, são os locais ideais para a instalação de ícones referenciais.

Para o governo municipal era importante que a população soubesse quem foram os personagens que ajudaram a realizar as grandes obras que a cidade vivenciou, e ajudaram a Belém a “entrar” no processo de modernização, inserindo-a em um contexto urbanístico de civilidade. Além disso, o *Estatuário* estabelece a permanência ideológica, através de monumentos-símbolos de uma classe, na memória visual do cidadão belenense.

5.6 GRUPO 5: *COSTUMES*

Esta é a última temática de postais do livro *Belém da Saudade: Costumes*. Os postais desta categoria não são os mais numerosos (apenas quatorze), no entanto mostram rastros de como eram alguns hábitos e rituais comuns aos habitantes de Belém da *Belle Époque*.

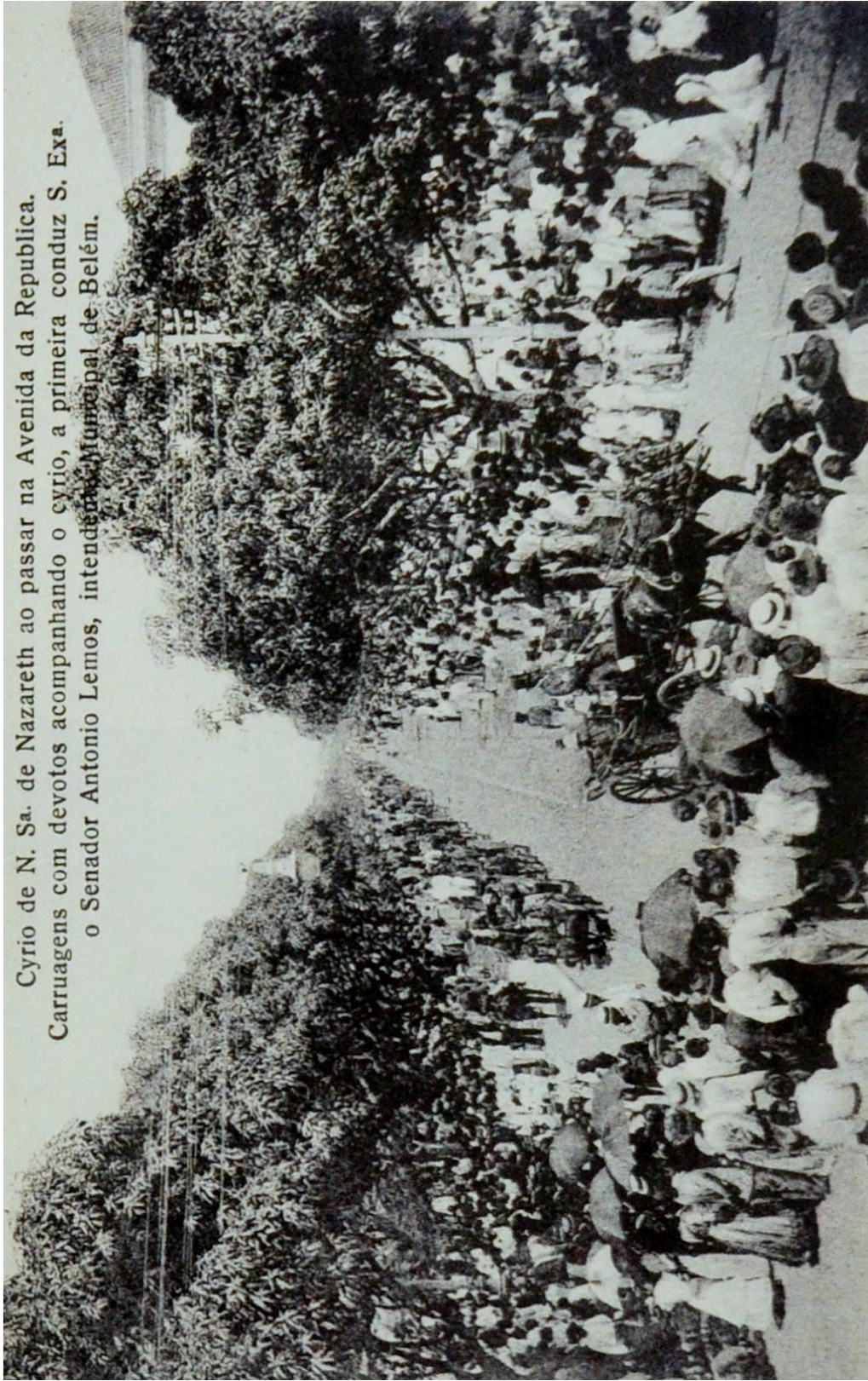
O cartão-postal possui, entre seus atributos, o de reelaborar uma realidade com semelhanças do mundo sensível, e no qual eram retratados modos de vida e costumes. Assim, as fotografias são a fronteira do documental e do ficcional. Seus leitores sempre acrescentam subjetividades ao ter contato com elas. De certa forma, as imagens impressas nos postais são rastros indiciais mutáveis, mesmo quando elaborados fidedignamente, pois sua intencionalidade e uso sempre são passíveis de parcialidade.

No postal selecionado para análise dessa temática (Figura 25), verifica-se uma tomada da celebração do Círio de Nossa Senhora de Nazaré⁸⁸, ao passar na Avenida da República. Na imagem, a via está tomada de cidadãos aguardando a imagem da santa passar. Próximo ao ponto de ouro do postal vemos uma carruagem em destaque, a do intendente Antônio Lemos, que figura como autoridade de grande evidência no evento.

Na fotografia se vê uma via em ebulição e pessoas bem trajadas em suas margens. Pode-se inferir de que se trata de um evento importante. Além disso, visualiza-se símbolos de urbanidade na imagem: calçamentos, o trilho de bonde, arborização e postes de energia elétrica. A procissão religiosa passa na região central da cidade, pois as grandes reformas urbanísticas feitas por Lemos compreendiam na sua maioria essa região de Belém.

⁸⁸ Manifestação religiosa que ocorre todos os anos no segundo domingo de outubro. De origem portuguesa no século XVIII, até os dias atuais tem bastante impacto na dinâmica urbana de Belém. A cidade praticamente para durante o festejos.

Figura 26: A fotografia, tomada do antigo prédio de *A Província do Pará*, registra a passagem da romaria do Círio de Nazaré pela Avenida da República (Atual Presidente Vargas), em direção à Avenida de Nazareth. Ao Fundo, à direita, parte do telhado do Theatro da Paz. Coleção Yolanda Roberto.



Cyrio de N. Sa. de Nazareth ao passar na Avenida da Republica.
Carruagens com devotos acompanhando o cyrio, a primeira conduz S. Exa.
o Senador Antonio Lemos, intendente Municipal de Belém.

Fonte: *Belém da Saudade*.

Nos eventos religiosos na capital paraense, seja no Círio ou qualquer outra comemoração, existe a presença de autoridades políticas. Eles dão a validação oficial do evento, apesar da institucionalização do Estado Laico no Brasil, período em que a igreja católica tinha expressiva influência sobre a população. Tanto que um evento como o Círio de Nazaré era motivo de reunir milhares nas ruas, fenômeno que acontece até os dias atuais, com milhões de presentes.

No postal, pode-se observar que o público que acompanha a procissão está formalmente trajado: os homens, usando paletós ou camisas brancas e chapéus; as mulheres com longos vestidos e sombrinhas, para se protegerem do sol. Essas vestimentas faziam parte das indumentárias no início do século XX. No entanto, em Belém, o clima predominante é quente e úmido, tipicamente equatorial, com fortes períodos de sol. Contraditoriamente, as pessoas estão vestidas na imagem do postal como se tivessem em um evento público em Paris, apesar de a fotografia ser tomada no mês de outubro, época de intenso calor na cidade.

Havia um motivo para tal. Não era somente o momento de festividade que exigia uma vestimenta adequada dos habitantes, era por norma pública. O projeto de urbanização de Belém ia além da esfera arquitetônica ou visual da cidade, e abarcava a moralidade e costume dos belenenses. Assim, foram implementados sistemas de controle, policiamento e repressão social, por meio da criação da Guarda Municipal em 1897, e do Código de Polícia Municipal em 1900, para pôr em prática o Código Municipal de Postura existente desde 1890.

A intendência e sua normatização social se estendiam aos ambientes internos e à individualidade dos belenenses, restringindo que se ficasse na janela em trajés considerados “indecentes” ou em completa nudez, ou impondo a necessidade de circular nas ruas do centro somente com “vestimenta adequada” ao decoro e respeito. (SARGES, 2010).

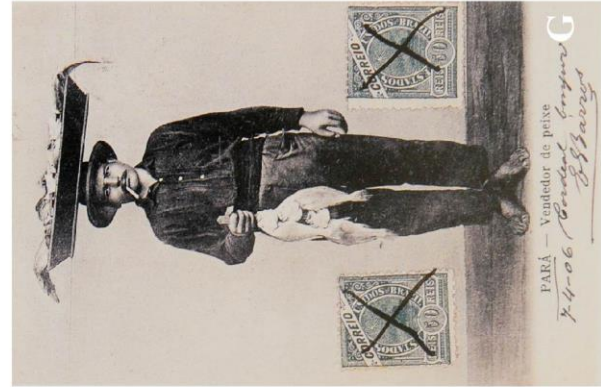
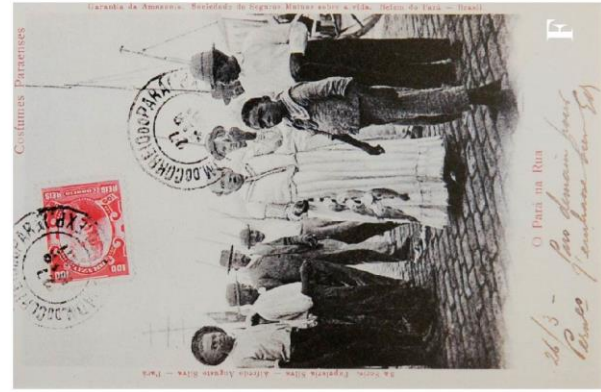
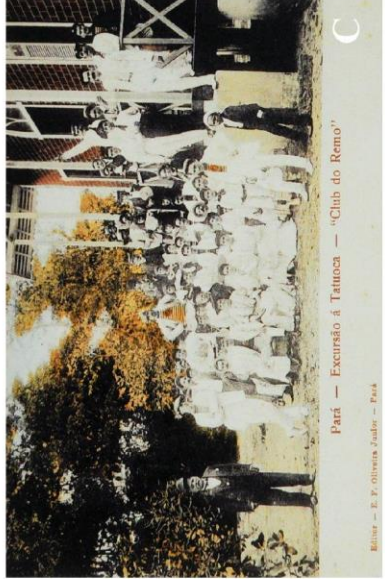
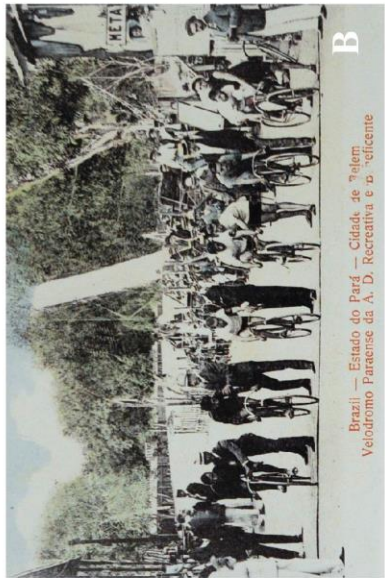
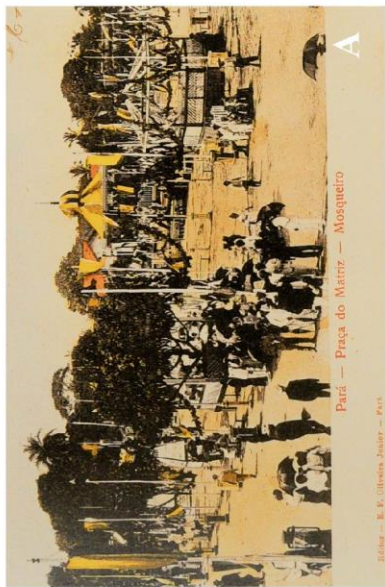
O aparato normativo e fiscalizador exerceu um “papel regulador dos aspectos mais diversos da cidade” (SARGES, 2010, p.163), modelando o comportamento dos cidadãos desde proibições a banho em fontes e chafarizes públicos até fazer “algazarras, dar gritos sem necessidade, apitar, fazer batuques e sambas”. (SARGES, 2010, p.163).

Dessa forma, o centro da cidade foi sendo modelado tanto fisicamente, com as mudanças urbanísticas, quanto através das normas orgânicas do município, para ser

um espaço de circulação somente do público que se adequasse a essa realidade, que eram as elites locais.

Era necessário, para a administração municipal, remover todos os incômodos que atrapalhassem o desenvolvimento da cidade “moderna”. Promoveu então uma assepsia social com a reforma urbana, projetos de higienização e códigos de postura. Belém estava se adaptando ao progresso e civilidade tão divulgados pelas influências europeias de que a burguesia belenense tanto se alimentava.

Figura 27: A fotografia, tomada do antigo prédio de *A Província do Pará*, registra a passagem da romaria do Cirio de Nazaré pela Avenida da República (Atual Presidente Vargas), em direção à Avenida de Nazareth. Ao Fundo, à direita, parte do telhado do Theatro da Paz. Coleção Yolanda Roberto.



Fonte: *Belém da Saudade*.

5.6.1 – Análise Panorâmica da Temática *Costumes*.

No decorrer da pesquisa, percebeu-se que a divulgação da cidade idealizada pelo cartão-postal foi feita através de enquadramentos que privilegiaram as estruturas urbanas: prédios, pontos turísticos, vias de acesso, praças e parques. Locais de circulação, assim, se tornaram as bases para a formação da visualidade urbana.

No entanto, os costumes e o cotidiano foram tratados como aspectos tangenciais à formação da imagem da cidade. Pela superfície imagética do postal, foi possível extrair informações importantes sobre a vida, hábitos e relações sociais dos moradores.

Quando foram selecionados os postais para compor a análise dos *Costumes*, dois assuntos se revelaram predominantes nessa classificação: os que apresentam o cotidiano dos cidadãos das elites belenenses (Figura 26, postais A, B e C) e os que mostravam os “trabalhadores” em suas atividades laborais (Figura 26, postais D, E, F e G).

Na primeira “subtemática” dos *Costumes*, verifica-se a presença de moradores de Belém em atividades cotidianas e de entretenimento, como o dia de festa no distrito praiano de Mosqueiro (Figura 26, postal A); o registro de uma partida de corrida de bicicletas no velódromo da Associação Desportiva Recreativa e Beneficente, nos subúrbios da cidade (Figura 26, postal B); e uma excursão de membros do Clube Náutico do Remo a ilhas próximas a Belém (Figura 26, postal C).

Todos esses postais apresentam momentos de descontração social das elites e seus hábitos, à semelhança dos cidadãos europeus: a festa de quermesse, no qual há alguma comemoração religiosa; as corridas nos velódromos, comuns também na Europa, e as excursões de clubes e associações, nas proximidades da cidade. Os postais com essas temáticas são a busca de validação no espaço público da influência dos hábitos estrangeiros na identidade social das elites belenenses.

A segunda “subtemática”, apresenta os “tipos sociais” comuns em Belém. Esses quatro postais apresentam os trabalhadores simples que circundaram o espaço urbano: o garoto vendedor de jasmims (Figura 26, postal D); os produtores agrícolas do Rio Guamá, (Figura 26, postal E); cotidiano de *habitués* das docas do Ver-o-Peso (Figura 26, postal F); o vendedor de peixe (Figura 26, postal G).

Nessas imagens são retratadas as classes mais remediadas da sociedade paraense: os trabalhadores. De forma diferenciada, eles estavam em seu momento de labuta, desconectados da cidade. (MARTYRES, 2012). Os postais dessa temática apresentavam uma dupla expressão: documental, pois apresentava o registro de um cotidiano local; e um aspecto de exotismo, pois esse trabalhador foi retratado em um plano mais fechado relevando somente a função que realizava. Nunca esses “tipos paraenses” estavam inseridos um plano mais aberto no cotidiano de Belém. Eles eram habitantes da cidade, mas por algum motivo estavam alijados a essa realidade urbana, e no postal são mostrados como pitorescos.

Os editores de postais precisavam encontrar uma forma de apresentar esses tipos sociais sem comprometer a imagem da cidade. Por meio da elaboração do retrato foi possível descolar esses personagens do terreno da urbe e os apresentar ao público consumidor de postais.

Dessa forma, são apresentados postais que mostram como hábitos paraenses eram vistos pelas elites, seus ritos e costumes. E no instante que esse olhar saía das margens de conforto burguês, ou seja, quando mostravam pessoas de outras classes sociais, vendedores, estivadores e transeuntes comuns nas ruas, tinham certo distanciamento, um olhar estrangeiro sobre seus conterrâneos, atribuindo a eles o caráter de exótico e pitoresco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade de elaborar um estudo que discutisse a natureza múltipla da imagem fotográfica e investigar esse período da história paraense que é mitificada pelo imaginário popular – a *Belle Époque* – foram os motivos iniciais ao empreender o projeto dessa dissertação acadêmica.

Buscamos estabelecer uma tríade teórica para ter um panorama sobre o fenômeno de ficcionalização da cidade de Belém: *Cartão-postal, Fotografia e Cidade*: O *Cartão-postal*, por ser um meio de comunicação expressivo no recorte temporal de análise e ser fonte de ricas informações sobre o determinado meio; a *Fotografia*, por sua natureza múltipla (espelho, transformação e traço da realidade) que estabeleceu uma ponte, o simulacro, que foi o acesso para a edificação da urbe imaginária; e a *Cidade*, pois é o local onde o tempo se presentificou, deixando seu traço no espaço, uma estrutura orgânica múltipla onde foi o berço da fotografia e modernidade.

Ao longo de quatro capítulos, buscamos apontar todos os fatores que favoreceram a formação da cidade imaginada do postal.

No primeiro capítulo abordamos o cartão-postal e sua perspectiva histórica no mundo, Brasil e no Pará, bem como seu impacto na sociedade; no segundo capítulo, fizemos uma abordagem sobre a fotografia e sua ontologia e a cidade e seus espaços de formação e ficcionalidade através da imagem. Posteriormente, no terceiro capítulo, fizemos um panorama histórico sobre a cidade de Belém e os fatores para sua possível modernização do espaço urbano. Finalmente, no quarto capítulo, fizemos a análise dos cartões postais selecionados nas temáticas recorrentes em *Belém da Saudade*.

Assim, a pesquisa buscou identificar os aspectos que possibilitaram representar a urbanidade moderna em Belém na *Belle Époque*, através dos cartões-postais publicados no começo do século XX. Buscamos elaborar um esboço dos motivos que desencadeiam a construção do simulacro na urbe através do cartão-postal, bem como analisar a maneira como esse meio de comunicação influenciou o imaginário, resultando em uma ficcionalização do espaço urbano.

Buscamos elencar os fatores que motivaram a elaboração dessas urbes imaginárias: a vontade de mostrar, através do postal, a grande reforma que entrava em voga na cidade de Belém durante o auge da borracha; o desejo de ser metrópole,

conquistado pela intencionalidade na fotografia; a validação dos espaços urbanos remodelados pelo o postal, que tornaram essas imagens eminentes da cidade.

As partes constituintes desse processo de imagetização urbana são perceptíveis nas temáticas abordadas no livro *Belém da Saudade*. Analisamos postais que mostram desde ruas movimentadas do centro comercial e o fluxo de bondes elétricos (*Urbanismo*), ao traço delicado arquitetônico europeu nas construções municipais, palacetes e estabelecimentos (*Arquitetura*), a arborização de praças e a construção do Bosque Rodrigues Alves (*Natureza*), além das representações das elites nos espaços de circulação pública (*Estatuário*), e nos hábitos e representações sociais do paraense (*Costumes*).

Durante a análise dos postais foram mobilizados referenciais bibliográficos de várias naturezas: obras literárias, relatórios municipais e memoriais descritivos, para termos um panorama múltiplo sobre a cidade “moderna” que se edificou através do cartão-postal. O conjunto fotográfico apresentado mostra que Belém era uma cidade que buscou ser um espaço urbano paralelo às cidades europeias, vivenciando suas identidades através da reelaboração urbanística.

Todas essas marcas são partes do processo de “modernização” de Belém através da remodelação do espaço urbano, levado a cabo pelo intendente Lemos. No entanto, devido à decadência da economia gomífera, ficou inconcluso, mas se efetivou imgeticamente no cartão-postal pela fotografia.

Os ícones da modernidade, apresentados com o dinamismo dos lucros da borracha são revelados pela fotografia. Vemos uma cidade em que os verdadeiros participantes são as elites, os demais membros de outras classes menos expressivas da população foram simplesmente “esquecidos”.

A cidade desenvolvida, moderna e dinâmica, é uma metrópole regional alheia à floresta e com os olhos voltados para a Europa, seus costumes e hábitos. Essa urbe idealizada era o desejo das elites, que buscavam um espaço de validação social, e o encontraram no centro de Belém e nos postais veiculados na época. Dessa forma, através do cartão-postal, temos a possibilidade de “escavar” as realidades nascidas das intencionalidades veiculadas no seu corpo imagético.

Acreditamos que esse trabalho trouxe à luz algumas propostas e pontos de vista sobre o imaginário urbano pela imagem da cidade. Afirmar que temos todas as respostas sobre a cidade ficcional e o postal de Belém na *Belle Époque*, é afiançar

erroneamente que o signo fotográfico tem finitude e direcionalidade única de interpretação. Afinal, a imagem não tem seu conteúdo restrito às suas fronteiras de leitura, sempre fará referência a outros temas e imagens, assim como na infinita Biblioteca de Babel, sugerida por Jorge Luís Borges, que é uma compilação de livros de citam outros livros de forma indefinida. A imagem e seu signo são de natureza múltipla, fragmentada e multiforme, passível a outras possíveis leituras.

Nesse sentido, esta dissertação é apenas um passo para outras pesquisas acadêmicas para podermos compreender melhor o projeto de modernidade que foi planejado para Belém entre os séculos XIX e XX.

Portanto, o cartão-postal, a fotografia e a cidade são entes que navegam juntos pelos desejos e ânsias de modernidade. Novas cidades surgem marginais à cidade real, são projeções ficcionais reescritas sobre o terreno da floresta. Belém não foi uma cidade da selva e nem da Europa, e sim a urbe do entre-lugar da apropriação e reescritura de culturas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- AMORIM DE CASTRO, Elizabeth. **A arquitetura do isolamento em Curitiba na República Velha**. Curitiba: Edição da autora, 2004.
- BASSALO, Célia. **O “Art-Nouveau” em Belém**. Belém: Grafisa, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. México, Iberoamericana, 2007.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Paulo. **O Rio de Ontem no Cartão Postal 1900-1930**. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1983.
- BUENO, Ricardo. **Borracha na Amazônia: as cicatrizes de um ciclo fugaz e o início da industrialização**. Porto Alegre: Quatro Projetos, 2012.
- CALVINO, Italo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CASTILO, Luís Heleno Montoril del. **Fisiognomia da cidade dos trópicos: estudo sobre três olhares e um lugar em transformação, a Belém do Ciclo da Borracha**. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana: Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Belém: Edição do autor, 2010.
- CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COMPARATO, Fábio Konder. **Mentalidades e costumes sociais**. São Paulo: Escola de Governo, 2011.
- CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. Estive em Alagoas e me lembrei de você. **Discursos Fotográficos**, v.6, n. , p. 257-260, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1930>>. Acesso em: 16 dez. 2011.
- DUARTE, Cristovão Fernandes. **Asilo da mendicância em Belém do Pará: a pobreza urbana como contra-face da belle-époque na Amazônia**. In: Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 7., Belém. Anais... Belém: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2007. p. 1-19.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- FILHO, Augusto Meira. Paris N’America. **A Província do Pará**, Belém, 30, mai. 1976.
- FLEURY, Jorge Nassar; FERREIRA, Aline Alves. Ver-o-Peso da cidade: O mercado, a carne e a cidade no final do século XIX. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 6,

n.1, p.100-116, 2011. Disponível em: < http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/1%20-%20VI%20-%205%20-%202011%20-%20Jorge_Aline.pdf >. Acesso em: 25 fev. 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. 3.ed. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2002.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. **Lembranças do Brasil**: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças. Rio de Janeiro: Solaris, 2004.

GRANDE Hotel: apenas hóspedes da memória. **Diário do Pará**, Belém, 30 jan. 2011. p.1-2. Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-126319-GRANDE+HOTEL++APENAS+HOSPEDES+DA+MEMORIA.html>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

GOVEIA, Fábio Gomes. Cartões-postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível. 2011. 308 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[#3](http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/teses_2011.html)>. Acesso em: 08 nov. 2012.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. Belém: Edufpa, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Os tempos da fotografia**: efêmero e o perpétuo. 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MARSHALL, Berman. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTYRES, Mayra. **O design do cartão-postal da cidade de Belém**: A fotografia como memória da *Belle Époque* [de *Punctum* a *Punctum*]. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

MARTIN-FUGIER, Anne. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle. (Org.) **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.4. p.419-501.

MESQUITA, Fernando José Lima de; CARDOSO, Ana Claudia Duarte. **Perspectivas de vida e configuração urbana**: interpretando as mudanças no centro comercial de Belém - PA. In: Seminário Internacional - Amazônia e fronteiras do conhecimento, 2008, Universidade Federal do Pará. Naea: Edufpa, 2008. p.1-14.

MENESES, José. **O corpo de Bombeiros no Pará**, 2.ed. Belém: Edição do autor, 2007.

MIRANDA, Antônio. **O que é cartofilia**. Brasília: Sociedade Brasileira de Cartofilia, 1985.

MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont. **A memória paraense no cartão-postal**: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Rio de Janeiro: Liney, 1986.

MOURA, Rachel de Almeida. **Ações e olhares**: a paisagem da Cidade do Rio de Janeiro nos cartões-postais (1900-1935). 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

- NOVAES, Adauto et al. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.
- NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**. Belém: Secult/ Pa, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PARÁ. Secretaria de Cultura do Estado. **Belém da Saudade: A memória da Belém do início do século em cartões postais**. 2. ed. Belém: Ver. Aum, 1998.
- PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém: estudo da geografia urbana**. Belém: Edufpa, 1986.
- PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. **Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908)**. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque**. 3. ed. Belém: Paka-tatu, 2010.
- SARGES, Maria de Nazaré; PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. **Photografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX)**. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 6, n.2, p.01-31, 2011. Disponível em: < http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/2%20-%20VI%20-%20I%20-%202011%20-%20Nazare_Sarges_Rosa_Pereira.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2012.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. **Cartões-postais: álbuns de família e ícones da intimidade**. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 423-512.
- SOARES, Elizabeth. **Largos, coretos e praças de Belém**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.
- SOUZA, Fernando Gralha de. **A Belle Époque carioca: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta**. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Instituto de Ciência Humanas e Letras, Universidade Estadual de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. 2.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976. 330 p.
- VASQUEZ, Pedro. **Postaes do Brazil: 1893-1930**. São Paulo: Metalivros, 2002.