

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO, TERRITORIALIDADES E SABERES AMAZÔNICOS  
LINHA DE PESQUISA 01: COMUNICAÇÃO, MEMÓRIA E IDENTIDADES**

**ANDREZZA ASSUNÇÃO MARIOT**

**Imagens inspecionadas: a estética integracionista na construção visual  
imagética dos povos indígenas de Roraima pelos fotógrafos da Comissão  
Rondon**

Boa Vista, RR

2023

**ANDREZZA ASSUNÇÃO MARIOT**

**Imagens inspecionadas: a estética integracionista na construção visual  
imagética dos povos indígenas de Roraima pelos fotógrafos da Comissão  
Rondon**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Senso* em Comunicação na Universidade Federal de Roraima, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Elias Zouein

Boa Vista, RR

2023

Dados Internacionais de Catalogação na publicação  
(CIP) Biblioteca Central da Universidade Federal de  
Roraima

M3421i Mariot, Andrezza Assunção.

Imagens inspecionadas : a estética integracionista na construção visual imagética dos povos indígenas de Roraima pelos fotógrafos da Comissão Rondon / Andrezza Assunção Mariot. – Boa Vista, 2023.

123 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Elias Zouein.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

1 – Fotografia. 2 – Fórmula de páthos. 3 – Estética. 4 – Semiótica da cultura. I – Título. II – Zouein, Maurício Elias (orientador).

CDU – 301.153.2:7(811.4)

**ANDREZZA ASSUNÇÃO MARIOT**

**Imagens inspecionadas: a estética integracionista na construção visual  
imagética dos povos indígenas de Roraima pelos fotógrafos da Comissão  
Rondon**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Senso* em Comunicação na Universidade Federal de Roraima, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Defendida em 1º de março de 2023 e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

---

Professor Dr. Maurício Elias Zouein – Orientador / Pós-Graduação PPGCOM (UFRR)

---

Professor : Dr. Luís Francisco Munaro / Pós-Graduação PPGCOM (UFRR)

---

Professora: Dra. Aparecida Luzia Alzira Zuin / Fundação Universidade Federal de Rondônia

Aos meus amados pais  
pelo amparo e amor.  
À minha mãe Selma Assunção Mariot  
e ao meu pai Antônio Aroldo Mariot  
obrigada pela Vida.

## AGRADECIMENTOS

Semelhante à experiência estética a sensação de sentir-se genuinamente agradecido, pulsa através da emoção. É um fenômeno íntimo e pessoal.

Certamente o conjunto de linhas seguintes não é capaz de expressar por meio da reunião de palavras a essência de tais sentimentos. Mas, de forma alguma, essa condição diminui a importância de manifestar a sensação de gratidão.

Agradeço à Deus por toda sua manifestação Divina no Universo.

Agradecimentos especiais ao meu pai Antonio Aroldo Mariot e à minha mãe Selma Assunção Mariot pela vida, amor e dedicação. Aos ancestrais, por terem tecido o caminho que possibilitou a minha existência na Terra. À Maria Gorete Leite pelo cuidado com todos e tudo no espaço lar.

Gratidão ao meu orientador nesta pesquisa de mestrado, Prof. Dr. Maurício Elias Zouein, pela confiança e significativa contribuição na expansão para o meu conhecimento. Aos professores Dra. Maria Aparecida Zuin e Dr. Luiz Francisco Munaro, pela disponibilidade em integrar a banca de avaliação da dissertação apresentada.

Também manifesto minha gratidão a todos os professores e professoras que colaboraram para tecer o meu conhecimento ao longo da vida. Assim como, aos docentes integrantes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Roraima, sobretudo àqueles que ministraram aulas durante o período 2020 a 2023. O conhecimento partilhado e construído durante o processo, foi fundamental para o meu crescimento profissional e pessoal.

Ao colega e fotógrafo Giovani Oliveira, agradeço pela generosidade e incentivo, ao verbalizar “vai dar certo!” A frase, passou a fazer parte da minha experiência de vida. Dá certo mesmo! Na maioria das vezes, não da forma como idealizamos, mas por caminhos que acabam por nos desconstruir de nossos padrões mentais. E, que com o passar do tempo, compreendemos que foram importantes para a nossa evolução pessoal.

Às minhas amigas e amigos, obrigada pela leveza dos momentos partilhados e também pelo respeito à minha ausência em importantes momentos sociais.

Agradeço a Prefeitura Municipal de Boa Vista, lugar onde exerço a minha profissão e tenho a oportunidade de pôr em prática e compartilhar o conhecimento acadêmico adquirido.

Também, agradeço a todos os servidores públicos que colaboram para a existência e permanência do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Roraima, por oportunizar à sociedade o acesso ao conhecimento científico gratuito.

Fé e gratidão à Nossa Senhora do Caravaggio por interceder através da sua proteção e livramento!

Everything that man ignores does not exist for him. That`s why the universe  
of each one boils down to the size of their knowledge.

(Albert Einstein)



## RESUMO

A documentação visual imagética sobre os povos indígenas de Roraima, publicada sob o título Índios da região do Rio Branco, no livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas (RONDON, 1953) corresponde ao tema da pesquisa. No processo identificamos e demonstramos as pulsões *pathéticas* expressas na superfície das fotografias. A carga energética de afeto na composição, torna as imagens fotográficas convergentes entre si, independente do tempo e sentido de aparição. Os eixos de argumentação fundamentam-se na interlocução entre a semiótica da cultura e a fórmula de *páthos* (1929), de Aby Warburg, aplicada às visualidades amazônicas. Dissertamos sobre a complexa trama fotográfica e os sentidos vinculados a ideologia da estética. O aparecimento do signo fotográfico no espaço dialógico entre as culturas indígena e não-indígena é identificado como ponto simbólico de tensão sógnica. As fotografias analisadas são resultado da campanha realizada pela Inspetoria de Fronteiras (1927), na zona limítrofe entre Brasil, Guiana e Venezuela. O conteúdo imagético expressa indícios sobre as práticas significantes e códigos simbólicos implementados pelo Estado Brasileiro. Intencionadas pela articulação de sentidos, em um momento histórico de consolidação da independência e formação da nacionalidade.

**Palavras-chave:** Fotografia. Fórmula de *páthos*. Estética. Semiótica da cultura.

---

Dissertação apresentada ao PPGCOM/UFRR

\*Formada em Comunicação Social pela UFRR. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação - PPGCOM/UFRR. E-mail: andrezzamariot@gmail.com

## RESUMEN

Corresponde al tema de investigación la documentación visual imaginaria sobre los pueblos indígenas de Roraima, publicada bajo el título Índios da region do rio Branco, en el libro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas (RONDON, 1953). En el proceso, identificamos y demostramos los patéticos impulsos expresados en la superficie de las fotografías. La enérgica carga de afecto en la composición hace que las imágenes fotográficas confluyan entre sí, independientemente del tiempo y el sentido de la apariencia. Los ejes argumentativos se basan en la interlocución entre la semiótica de la cultura y la fórmula del pathos, de Aby Warburg, aplicada a las visualidades amazónicas. Hablamos de la compleja trama fotográfica y de los significados ligados a la ideología de la estética. La aparición del signo fotográfico en el espacio dialógico entre culturas indígenas y no indígenas se identifica como un punto simbólico de tensión del signo. Las fotografías analizadas son resultado de la campaña realizada por la Inspetoria de Fronteiras (1927), en la zona fronteriza entre Brasil, Guyana y Venezuela. Expresan indicios sobre prácticas significativas y códigos simbólicos implementados por el Estado brasileño. Pretende la articulación de significados, en un momento histórico de aspiración a la independencia y formación de la nacionalidad.

**Palabras clave:** Fotografia. Fórmula patética. Estética. Semiótica de la cultura.

## ABSTRACT

The imagery visual documentation about the indigenous peoples of Roraima, published under the title *Índios da região do rio Branco*, in the book *Índios do Brasil do norte do rio Amazonas* (RONDON, 1953) corresponds to the research theme. In the process, we identified and demonstrated the pathetic impulses expressed on the surface of the photographs. The energetic charge of affection in the composition makes the photographic images converge with each other, regardless of time and sense of appearance. The axes of argument are based on the interlocution between the semiotics of culture and the pathos formula, by Aby Warburg, applied to Amazonian visualities. We spoke about the complex photographic plot and the meanings linked to the ideology of aesthetics. The appearance of the photographic sign in the dialogical space between indigenous and non-indigenous cultures is identified as a symbolic point of sign tension. The photographs analyzed are the result of the campaign carried out by the *Inspetoria de Fronteiras* (1927), in the border zone between Brazil, Guyana and Venezuela. The photographic images express indications about the significant practices and symbolic codes implemented by the Brazilian State. Intended by the articulation of meanings, in a historic moment of aspiration for independence and formation of nationality.

**Keywords:** Photography. Pathos Formula. Aesthetics. Semiotics of culture.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1. FORJANDO UMA NAÇÃO MODERNA</b> .....	19
1.1 Anônimos na memória .....	25
1.2 A estética da intervenção: sob olhares inspecionados .....	28
1.3 A expedição militar-científica Roosevelt-Rondon .....	32
1.4 Vazio ou desconhecido demográfico? A conquista espacial do vale do rio Branco .....	36
1.5 Imagens inspecionadas: a produção imagética da Comissão Rondon durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras .....	38
<b>2. IMAGENS QUE ATRAVESSAM O TEMPO</b> .....	44
2.1 O filme O Hóspede Americano .....	46
2.2 O livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas .....	48
2.3 Sob a luz do Sol: a etnografia visual da Comissão Rondon .....	57
2.4 No rastro dos fotógrafos .....	60
2.5 Entre a memória e o esquecimento: cronologia dos acontecimentos históricos ...	65
<b>3. À SOMBRA DAS APARÊNCIAS: FOTOGRAFIA, SENSAÇÕES E IMAGINAÇÃO</b> .....	68
3.1 Memória e construções imaginárias .....	70
<b>4. SEMIOSFERA E TENSÃO SÍGNICA NA RELAÇÃO ENTRE CULTURAS</b> .....	73
4.1 Emoções que regulam .....	84
<b>5. IMAGENS E CONSTELAÇÕES RESISTENTES EM UM TEMPO CIRCULAR</b> ....	88
5.1 O páthos em tempos circulares .....	93
5.2 O signo fotográfico e a conquista imagética dos povos indígenas de Roraima ...	96
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	118
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121

## INTRODUÇÃO

Os procedimentos e instrumentos que regem a seguinte pesquisa, levam em conta que processos semióticos não se enquadram em padrões lineares de comunicação. Reconhecemos que pertencem a uma esfera complexa, inerente à ordem comunicacional, justamente por considerar a participação humana e a natureza simbólica da linguagem, a reflexividade e a recursividade, no decurso semiótico.

Acreditamos na possibilidade de agregar contribuições através de campos dialógicos, que vão ao encontro de nossas inquietações. Em relação ao objeto empírico, a compreensão da realidade considera o potencial comunicativo da imagem fotográfica em termos culturais e ideológicos, mas essencialmente em seus afetos e aversões que pulsam através da experiência estética.

As fundamentações teóricas da semiótica da cultura, em interlocução com a história da arte, de vertente warburguiana, formam as bases da investigação.

O estudo desenvolve-se a partir do livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas (RONDON, 1953). Na obra rara, analisamos o capítulo dedicado aos Índios da região do Rio Branco. Nele, foram publicadas 187 fotografias do ambiente e dos povos indígenas de Roraima. Feitas em 1927, durante a campanha realizada pela Inspeção de Fronteiras, para o reconhecimento territorial e limítrofe entre Brasil, Guiana e Venezuela.

Durante o percurso de pesquisa, compreendemos que inseridos e interligados na multidimensionalidade de esferas semióticas estão as perspectivas do fotógrafo por trás do aparelho, do sujeito fotografado e representado na imagem, e do investigador pesquisador. De modo simbólico, estes, encontram-se relacionados em um entrelaçado transcorrer de tempos, que implicam em articulações próprias de significações.

Toda e qualquer fotografia é impregnada de sentido. A mensagem expressa nas linhas e pontos da composição, corresponde ao interesse de quem a produziu ou encomendou sua produção. Decorre daí, a necessidade de o pesquisador conhecer e pensar de forma crítica sobre as particularidades envolvidas no contexto histórico de aparição e circulação das imagens fotográficas, enquanto objeto de investigação.

Para a análise e decodificação da produção visual imagética Índios da região do Rio Branco, observamos sistematicamente cada uma das 187 fotografias contidas na referida publicação. Reunimos informações para além daquelas contidas nas

superfícies indiciais do conteúdo imagético. Na historiografia, encontramos contribuições capazes de lançar luz sobre a atividade dos militares fotógrafos e cinegrafistas a serviço da República Brasileira.

Protagonistas da história e da memória, os expedicionários Bernardo Rondon, Georges Salathé, Karl Lako, José Louro, Joaquim Rondon e Luiz Thomáz Reis fotografaram e filmaram os povos indígenas Wapichana, Yanomami (identificados por Uaicá, no livro publicado por Rondon), Carimé, Pauchiana, Xiriana, Ye`kuana (identificados pelo etnônimo Maiongong), Macu, Macuxi e Taurepang.

Na primeira etapa da pesquisa, traçamos um panorama histórico do período estratégico para a formação do Estado Brasileiro. Incluindo, as circunstâncias do aparecimento do signo fotográfico no espaço dialógico entre as culturas indígena e não-indígena, identificado como ponto simbólico de tensão sógnica no espaço de interlocução entre as sociedades.

Experiências pessoais, oriundas do exercício diário da atividade de fotógrafa, somadas às considerações filosóficas de autores como Aby Warburg, Boris Kossoy, Joan Fontcuberta, Martine Joly, John Collier e Vilém Flusser, fundamentam o conhecimento sobre a fotografia, em termos filosóficos e paradigmas estéticos.

Na triangulação de dados, analisamos a relação sobre a mediação, entre a razão e a experiência sensível. A chave de leitura conduz à comparação de fotografias em seus paradigmas estilísticos na construção de visualidades. As fontes imagéticas são constituídas pelas fotografias do álbum Índios da região do Rio Branco (1953); pela minissérie O Hóspede Americano (2021), do diretor Bruno Barreto, inspirada na expedição científica ao rio Roosevelt; e a coleção filatélica Selos de Todo o Mundo (1980).

O método operacionaliza a aplicação do referencial teórico. Demonstramos como as fotografias, provenientes de fontes diversas, concebidas em diferentes tempos e contextos de produção, aparição e circulação, portam formas de figuração pré-existentes; e expressam em sua composição, pulsões de emoção, através dos recursos estilísticos de gestos emotivos. Detalhes observados e identificados por Aby Warburg sob a fórmula de *páthos* (1929), descrita em detalhes no capítulo cinco.

Ademais, o leitor encontrará um conteúdo rastreado através da documentação imagética produzida entre 1927 e 1953, com informações reunidas sobre a atividade da Missão Rondon pelo Extremo Norte brasileiro, por ocasião da inspeção nas fronteiras nacionais.

Projetamos no contexto comunicacional, em sociedades da Amazônia, as formulações da semiótica de origem russa, partilhadas ao pensamento de inspiração warburguiana. Pretendemos dessa forma, ampliar as possibilidades de estudar a fotografia como instrumento de sugestão de reconstrução, ou mesmo do desejo de alcançar, uma certa identidade.

Em relação à capacidade comunicativa, é evidente a produção de sentido social. O tipo de suporte, o meio de circulação e o valor simbólico atribuído pela sociedade que produz a fotografia, mas também por aqueles que a recebem, inferem em permanências sígnicas no imaginário popular.

De forma sistematizada, pretendemos demonstrar a essência do raciocínio construído durante a pesquisa. Ciente de que, detalhes mimetizam potência à espera de problematizações!

## CAPÍTULO I

### 1. FORJANDO UMA NAÇÃO MODERNA

A transição entre os séculos XIX e XX configura o marco histórico temporal relacionado ao objeto deste estudo. O cenário político significativo delinea-se a partir da modificação do regime governamental no Brasil, com a Proclamação da República<sup>1</sup>; culminância resultante não pelo manifesto e movimentação popular, mas originada no descontentamento de uma classe de oficiais militares com os rumos administrativos tomados pela monarquia. Tal transformação inspirou novos sentidos à política nacional, sobretudo nos assuntos relacionados aos projetos para o progresso, soberania e preocupações inerentes as questões conflituosas entre sociedades indígenas e não-indígenas.

No cenário mundial a cultura mental e social<sup>2</sup> de alguns países da Europa e América do Norte, a exemplo dos Estados Unidos, exaltava os ideais da doutrina positivista<sup>3</sup>. A elite intelectual no ocidente experienciava o interesse pelas descobertas oriundas das expedições científicas, nas regiões do globo ainda ignoradas. No Brasil, no fim do século XIX, movidos pela ideologia do positivismo os mandatários do governo instauraram uma série de comissões governamentais, para fazer o levantamento geográfico de uma porção ainda desconhecida da extensa área territorial do espaço nacional, em paralelo à implementação da política estratégica traçada para desenvolver a jovem república. Sob a bandeira do progresso, ciência e civilização, o país iniciava a operacionalização das ações para construir uma nação moderna:

Com o objetivo principal de ocupar uma parte ainda desconhecida do território brasileiro e de defender as fronteiras nacionais, a partir de 1890 o governo

---

<sup>1</sup> A Proclamação da República aconteceu em 15 de novembro de 1889. O enfraquecimento político da monarquia em meados dos anos 1870, devido à Guerra do Paraguai, fortaleceu o grupo social de militares que almejava maior participação política. O ato representou o fim do segundo reinado e o início do período republicano.

<sup>2</sup> No campo da semiótica da cultura, a cultura mental é caracterizada por um sistema de valores e ideias, morais e costumes; e a cultura social como um conjunto de indivíduos, cujas relações mútuas são organizadas em instituições sociais específicas. Tais conceitos serão explicados detalhadamente no capítulo referente ao procedimento metodológico adotado durante a pesquisa.

<sup>3</sup> O positivismo é uma doutrina filosófica com origem na França no início do século XIX, fundamentada na afirmação de que o conhecimento científico é o único conhecimento verdadeiro. Os principais pensadores representantes dos ideais da doutrina foram Auguste Comte e John Stuart Mill.



instaurou uma série de comissões para implementar linhas e postes telegráficos pelo interior do país. (WEN, 2012, p. 1).

Dando continuidade ao plano, na primeira década do século XX, o governo brasileiro articula negociações visando estruturar a relação com os povos indígenas. A intenção em manifestar proximidade seria uma forma de expandir a presença do Estado nos sertões, incluir a participação da força de trabalho das populações dispersas dos centros urbanos e, marcar em definitivo, um posicionamento em resposta aos conflitos históricos entre indígenas e não-indígenas, recorrente desde o século XVI.

Antecedente à conquista portuguesa diversas nações indígenas já viviam por todo o território brasileiro, constituindo culturas distintas em suas formas de organização e estruturas sociais. Observa-se a dissonância entre a compreensão, a partir do ponto de vista dos poderes políticos estabelecidos, em comparação à realidade, pois o que para o Estado significava um vazio demográfico, correspondia a uma extensa área de circulação e vivência dos povos que habitavam as terras do continente Sul Americano.

No contexto da época, o pensamento da sociedade brasileira sobre a Amazônia era diferente dos conceitos genéricos contemporâneos. No entendimento popular, as regiões sociais e geográficas do País eram divididas entre interior e litoral. “Os documentos sobre o sertão brasileiro mostraram a existência de dois países que não se conheciam. Tínhamos o Brasil do interior, tratado como atrasado, arcaico; e tínhamos o Brasil do litoral, tido como moderno.” (RODRIGUES, 2017, p. 123).

Na esfera política, a negociação para construir o modelo de regulamentação indigenista no Brasil também teve como característica a exaltação aos símbolos nacionais, após a aproximação com algumas sociedades. Em essência, o movimento consistia em difundir o processo civilizador para a integração e defesa nacional, o que afetou em definitivo a dinâmica social das populações indígenas visitadas. A ideologia republicana não reprimia de forma violenta os ritos e costumes, mas apresentava seus hábitos culturais como novidades e facilidades de um mundo prático e diferente. Significando a mão amiga, mas acima disso, o braço forte estatal com a institucionalização em definitivo da porção Norte do território nacional.

De acordo com Norbert Elias (1993), em sua concepção a respeito da formação do Estado político e da civilização, “o processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica.”

(ELIAS, 1993, p. 193). Corresponde ao controle feito através de terceiros, convertido em auto regulação. Como se a subjetividade de um propósito agisse sobre a ordem social, em que “a regulação de toda a vida intuitiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada. (ELIAS, 1993, p. 194).

A integração de indígenas como trabalhadores nacionais configurava importante pilar para a manutenção da soberania, por meio do controle estatal da terra, em especial nas longínquas regiões de fronteiras. O governo brasileiro se fazia presente na porção mais setentrional do território ao incluir os indígenas na aparelhagem burocrática estatal. Indivíduos com maior relação de contato social com não-indígenas costumavam ser contratados como servidores públicos federais.

Com as deliberações em nível governamental os militares deram início ao projeto ideológico, elaborado para construir uma nação pautada no progresso, representada por uma sociedade civilizada e moderna. A forma de operacionalizar a estratégia seria através da expansão da presença institucional para os territórios distantes da capital da República, à época instalada no Rio de Janeiro (RJ); e na promoção de meios para civilizar os povos percebidos pela elite social como selvagens: as nações indígenas do Centro-Oeste e Norte.

Este modelo de política nacional surgiu enquanto o Brasil ainda estava sob o regime do império monárquico. A fim de explorar as áreas desconhecidas do espaço geográfico, no fim do século XIX, o governo imperial iniciou a primeira de uma série de campanhas de incursões. Na prática, a tarefa era executada por oficiais do Exército Brasileiro.

A tentativa de impor o controle e fiscalizar o acesso à fronteira oeste e também à região setentrional Norte, foi uma das séries de medidas adotadas pelo império, ao perceber a vulnerabilidade do vasto território, após a guerra do Paraguai (1865-1870). Defender a região por meio do incentivo ao povoamento, foi uma ideologia iniciada e difundida tanto no Brasil colônia, quanto no fim da monarquia, e que continuou durante o governo republicano, através de sucessivas ações pautadas e alinhadas ao modelo elaborado.

Nos sertões o cenário estrutural caracterizava-se por longas distâncias, percorridas em embarcações ou lombo de animais, difícil acesso e pouca circulação de informação. A necessidade de integrar e melhorar a comunicação fazia-se urgente. Antes do sistema telegráfico as mensagens levavam meses para circular entre o

centro do poder político e chegar às longínquas cidades e vilas do Mato Grosso (MT) e Amazonas (AM).

Ampliar o sistema de comunicação, por meio da implantação da aparelhagem de transmissão via telégrafo, interligando regiões distantes, foi a tática de integração usada no princípio. Posteriormente, ocorreram as viagens de reconhecimento do espaço nacional rumo ao oeste e, por fim, as campanhas de inspeção nas fronteiras, para levantamento e instalação dos marcos demarcatórios na divisa entre o Brasil e os países limítrofes. A geopolítica consistia em estender a presença estatal por toda a espacialidade, para assegurar de modo permanente a integração nacional.

O telégrafo representava modernidade e avanço tecnológico, porém os estados de Goiás (GO), Amazonas (AM) e Mato Grosso (MT), importantes cidades, ainda não possuíam infraestrutura para as transmissões. “Em 1888, o país contava com pouco mais de dezoito mil quilômetros de linhas telegráficas” (CARDOSO, 2010, p. 3). O desafio seguinte seria, portanto, integrar o centro administrativo do Brasil às localidades distantes e isoladas.

A pretensão de estender as linhas de transmissão para estes três estados ocorreu entre 1890 a 1892, durante o mandato presidencial de Deodoro da Fonseca (1827-1892), concomitante à criação da Comissão de Linhas Telegráficas de Goiás a Cuiabá.

A gerência da empreitada estava a cargo do major Ernesto Gomes Carneiro (1846-1894), auxiliado por Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), um jovem recém egresso da academia militar sob a patente de oficial-engenheiro. Promovido a capitão, foi ele quem sucedeu o então tenente-coronel Gomes Carneiro, assumindo em 1891 a chefia de diferentes comitês para as negociações burocráticas referente ao programa de governo, entre eles a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas no Estado de Mato Grosso, para expansão rumo às fronteiras com o Paraguai e Bolívia (1900-1906).

O legado dos acontecimentos para ampliar o alcance do telégrafo, resultou no fomento da ciência, paralelamente ao momento em que surgem em conjunto as diferentes comissões governamentais; criadas sob o comando de Rondon, para controlar os assuntos inerentes as missões às quais era designado.

Mais do que militares, as incursões eram expedições caracteristicamente científicas. As relações de parceria que Rondon mantinha com os cientistas das instituições públicas, deram origem a formação de uma produção de conhecimento

genuinamente nacional. As descobertas e o mapeamento das regiões percorridas, foram sistematizadas em relatórios de viagem, cartas e cadernetas de campo.

As viagens duravam meses e contavam com a colaboração de dezenas de pessoas, entre oficiais e praças, habitualmente divididos em funções específicas; os indígenas auxiliavam. Antropólogos, zoólogos, botânicos, naturalistas entre outros especialistas, catalogavam os dados sobre tudo aquilo que julgassem importante.

Dominichi Miranda de Sá, historiadora da Fiocruz, destaca nas atividades da Comissão Rondon a ciência estratégica implementada durante as missões militares:

Já se analisou a função de defesa de fronteiras e da 'missão civilizatória' da Comissão, mas quase nada das pesquisas científicas e do grupo de naturalistas, em sua maioria do Museu Nacional, feitas durante a expedição que abriram um campo inédito para a ciência e para os pesquisadores brasileiros. (MIRANDA DE SÁ, 2012).<sup>4</sup>

Efetivamente, entre os resultados destaca-se a constituição de um amplo acervo inventariado. Principalmente, as informações referentes a mineralogia e geologia, os estudos etnográficos e a rara documentação imagética dos povos indígenas do Brasil.

Antecedente ao modelo das expedições implementadas pela Comissão Rondon, o conhecimento referente ao Brasil era feito habitualmente por pessoas de fora do país, sob encomenda de institutos estrangeiros e até mesmo de casas de fotografia.

Em contraponto ao conhecimento, no cenário idealizado pelo governo brasileiro, as populações indígenas seriam integradas à sociedade não-indígena por meio de um processo modelador e civilizador. A ideologia de educa-los para o trabalho interferia tanto na dinâmica psíquica e social, quanto nos hábitos culturais dos povos, uma vez que as cosmovisões indígena e militar são em essência antagônicas.

Durante o processo cognitivo sobre as informações sistematizadas, percebemos a analogia em comparação ao espaço físico onde o metal era forjado, na antiguidade. No país idealizado, os rumos da nação eram planejados nos gabinetes políticos institucionais, com a colaboração de uma plêiade de oficiais militares sertanistas. Com a intenção de construir o modelo de identidade da população brasileira, por meio da ordem e do progresso social. Nesse sentido, o termo forjar

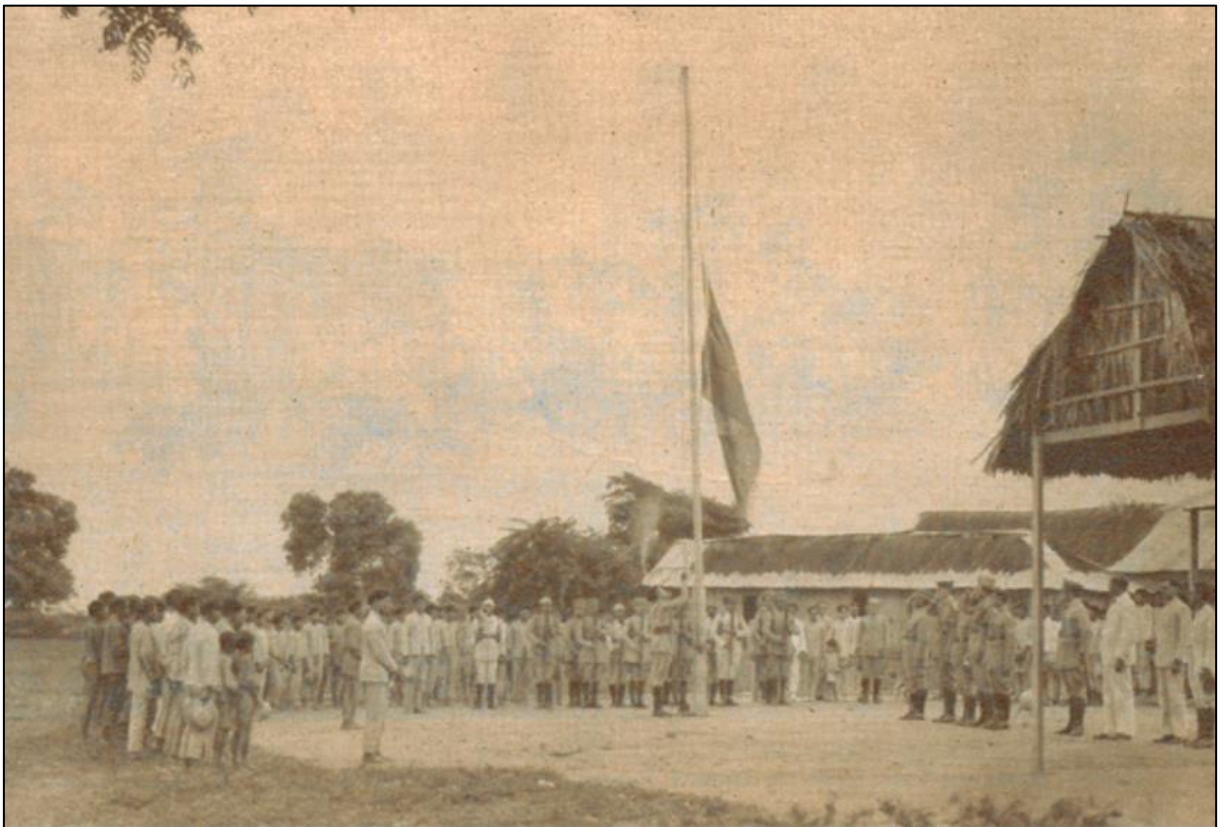
---

<sup>4</sup> Comissão Rondon deu início à política indigenista. Org. Pesquisa FAPESP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i0r1XeaXn8U&t=6s%20.%20> Acesso em: 15 jan. 2022, às 20h.

carrega sua intencionalidade ao atribuir nome e significado ao primeiro capítulo desta dissertação.

Conforme Benedict Anderson (2002), o conceito de nação corresponde a “comunidade política imaginada” e se estabelece através de laços referenciais de representações simbólicas. No Brasil, na cultura mental da sociedade não-indígena, a nacionalidade se manifestou e se fortaleceu sob o regime republicano. Após a conquista e domínio da espacialidade, estabeleciam-se as formas de culto e valor ao nacionalismo (Imagem fotográfica 001), como os atos cívicos de hastear a bandeira e cantar o hino nacional, a instalação dos marcos demarcatórios de fronteira e as roupas para vestir os indígenas, demonstrando uma forma de linguagem capaz de produzir e estabelecer sentidos através dos símbolos nacionais.

Imagem fotográfica 001 – Militares e indígenas



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: Benjamin Rondon. Dimensões do arquivo: 567X382, largura 567pixels, altura 382 pixels. Fotografia nº 1357 – Militares e indígenas reunidos diante do hasteamento da bandeira nacional; página 255.

A fotografia (Imagem fotográfica 001) de autoria de Benjamin Rondon foi tirada no dia 19 de novembro de 1927, durante as celebrações cívicas por ocasião da Festa da Bandeira. Na composição é possível ver um círculo de pessoas formado por

homens e crianças indígenas, e uma tropa do Exército Brasileiro, assistem em posição de continência ao hasteamento da bandeira nacional.

Aparentemente, não é perceptível a presença de mulheres. Os militares, identificados pelos uniformes característicos da indumentária, estão vestidos com trajes em tom mais escuro. Os indígenas, vestem roupas claras. O entorno das construções indica ser um ambiente de convivência social. Observa-se dois tipos de arquitetura, à direita um barraco feito de madeira, coberto com fibras naturais, sem paredes, provável pátio de encontro comunitário. Atrás das pessoas, três telhados dão indícios de outras instalações, uma delas com paredes. Por meio da observação, não é possível afirmar se seriam moradias ou alojamentos da fazenda nacional São Marcos.

Crianças e adultos olham atentos enquanto a bandeira é erguida em haste. As cerimônias cívicas, como o Dia da Bandeira, eram carregadas de simbolismo e elementos de representação estética. A função subjetiva, seria exatamente a de ordenar este domínio, em uma mediação clara e perfeitamente determinada, com ares de espontaneidade.

As imagens, estáticas ou em movimento, dadas ao público em diferentes suportes, exercem o seu poder estético em um complexo processo gerador de sentidos. Aquilo que observamos na materialidade das imagens fotocinematográficas, são na realidade o plano de enquadramento do aparelho, tomado a partir do ponto de vista de um outro indivíduo: o operador do equipamento, ao fazer a captação fotossensível. O receptor da mensagem imagética vê com os seus sentidos, aquilo que foi produzido a partir dos sentidos de um outro indivíduo.

### **1.1 Anônimos na memória**

A história também é protagonizada por uma legião de anônimos. No entanto, a narrativa seria incompleta se não mencionássemos a participação de personalidades imbuídas de poder político administrativo, militar e até mesmo econômico. São nomes sobreviventes na memória, presentes nos documentos e bibliografias.

Objeto de nosso estudo, as fotografias contidas no relatório técnico-científico nº 99, publicado pela Comissão Rondon, é resultado do projeto de governo descrito no início do primeiro capítulo. Por esta razão, elencamos os acontecimentos históricos

relacionados ao contexto da pesquisa, com a finalidade de demonstrarmos a ocasião de aparição das imagens fotográficas e o ambiente social e político que proporcionou também a circulação destas.

Para o desenvolvimento deste estudo, agregamos contribuições que reúnem tanto os filmes produzidos no decorrer das missões exploratórias, promovidas no primeiro período republicano. Quanto os livros raros, publicados entre os anos 1940 e 1950 pelos protagonistas de algumas viagens científicas realizadas na primeira metade do século XX. Incluímos em nossa pesquisa bibliográfica artigos científicos contemporâneos, entre eles os publicados por Dominichi Miranda de Sá (2008), Lucybeth Camargo de Arruda (2013) e Fernando Silva Rodrigues (2017). Cruzamos este conteúdo científico e selecionamos as informações sistematizadas para descrever o conjunto de circunstâncias da produção e publicação das fotografias dos povos indígenas de Roraima, contactados pela Missão Rondon durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras.

A memória, segundo Aristóteles, é uma seleção de imagens com acréscimo de uma referência temporal e pertence à mesma parte da alma que a imaginação. Desse modo, acreditamos que as fotografias constroem visualidades no imaginário social.

Os livros, documentos, mapas, fotografias e até mesmo publicações como selos postais, guardam indícios da história. Algumas personalidades preservam o nome na memória, não apenas por serem protagonistas em acontecimentos que impactam a sociedade. Mas, exatamente pelo motivo de aparecerem de alguma forma nestes meios e produções culturais, que circulam persistentes e presentes no tempo.

Na análise do recorte temporal, vimos que se destaca entre outras personalidades, o Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, por agregar nas relações profissionais uma rede hierárquica de apoiadores e colaboradores, entre superiores e subordinados, no desempenho das atribuições para as quais era ordenado. Suas relações sociais transpassavam a esfera militar e alcançavam os ambientes políticos, intelectuais e meios científicos. Mantinha proximidade com cientistas ligados aos museus brasileiros e também ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB).

Alguns traços biográficos reunidos sobre Rondon, ajudam a imergir na atmosfera contextual dos fatores condicionantes da história. Nos levam a conhecer

aspectos da participação de alguns agentes da alta administração pública, que engendraram os rumos políticos e administrativos da república.

Parte da trajetória política e militar do marechal é descrita pelo pesquisador de história militar, Fernando Silva Rodrigues, que aborda a intervenção do Estado e o processo civilizador da população indígena brasileira, frente ao propósito de aproximar litoral e sertão.

“Segundo a historiografia produzida na metade do século XX, baseada numa História Política Tradicional, as atividades de Rondon tinham como ideal a integração e a civilização do sertão, principalmente, dos grupos indígenas brasileiros esquecidos no seu “atraso cultural”, na sua condição de “sociedade inferior”. Desse ponto de vista, a proposta indigenista de Rondon era incorporar os índios à civilização ocidental” (RODRIGUES, 2017, p. 125).

Engenheiro militar e sertanista, Rondon foi o principal interlocutor para a aproximação na relação entre o Estado Brasileiro e algumas civilizações indígenas do sertão Centro-Oeste e Norte do Brasil. Natural de Mimoso (MT), cresceu no meio rural. Filho de pai vaqueiro e mãe indígena de origem Bororo e Terena, ficou órfão na primeira infância e passou a ser criado por um tio. Mudou-se para o Rio de Janeiro para iniciar os estudos profissionalizantes, onde fez toda a formação acadêmica e militar pelo Estado-Maior do Exército.

A diplomação nas áreas de engenharia, bacharelado em matemática e ciências físicas e naturais, o preparou para os desafios enfrentados durante as missões militares ao longo de sua vida.

Homenageado pelos indígenas e pela comunidade científica, alcançou projeção nacional e internacional através dos trabalhos realizados, sobretudo ao chefiar a implantação das linhas telegráficas ao longo do interior brasileiro, sendo um dos agentes públicos responsáveis por tentar solucionar o problema da ausência de comunicação entre as longínquas regiões do país. O feito lhe rendeu o título de patrono das comunicações no Brasil.

Disciplinado e determinado Rondon foi oficial<sup>5</sup> do Exército Brasileiro, no período de 1881 a 1930. Sua primeira inserção na mata foi para auxiliar o major Gomes Carneiro, conhecido por ser um dos precursores nas relações de contato pacífico com os indígenas, durante as investidas de reconhecimento no interior.

---

<sup>5</sup> Fonte: Brasil, Arquivo Histórico do Exército. Fé de Ofício do General Cândido Mariano da Silva Rondon, de 1881 a 1930. ARTMHEX/FC – Pasta 25ª, nº 010517.



Rondon mantinha boa relação com os pesquisadores ligados ao Museu Nacional. Devido a sua personalidade diplomática era considerado pela sociedade da época influente formador de opinião. Tornou-se colaborador da ciência desde as primeiras expedições para instalação do sistema telegráfico. Foi o responsável pela coleta de parte significativa dos acervos museológicos; com contribuições junto à Darcy Ribeiro, as quais resultaram na criação do Museu do Índio, inaugurado em 1953 no Rio de Janeiro.

Destacamos não ser objetivo principal deste estudo detalhes da biografia de Rondon, sobretudo ao que diz respeito às informações já bastante difundidas na historiografia. A fim de agregar contribuições ao nosso objetivo, nos limitamos a mencionar apenas as informações relevantes ao conteúdo da dissertação.

## **1.2 A estética da intervenção: sob olhares inspecionados**

Havia toda uma hierarquia institucional e burocrática para a organização e manutenção das campanhas militares, promovidas e financiadas pelo Estado-Maior do Exército. A rede social de colaboração entre os oficiais e os cientistas dos museus nacionais demonstra o intento das expedições, como parte de um contexto político e cultural, cuja pauta pretendia a construção da memória nacional e a formação da identidade brasileira. O pesquisador Fernando de Tacca (2001), explica a relação entre a Comissão Rondon e a ciência:

O levantamento topográfico e geográfico foi feito pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas e medições antropométricas dessas populações. Todos esses trabalhos foram publicados com o título de “Publicações da Comissão Rondon” em pequenos e grandes volumes no total de cem publicações. As diversas comissões chefiadas por ele ficaram conhecidas como “Comissão Rondon” e sua atuação na Inspeção de Fronteiras está inserida nesse contexto (TACCA, 2001, p. 1).

Para estender o alcance das linhas telegráficas federais, Afonso Penna, Presidente da República entre 1906 e 1909, criou a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas (CLTEMA), conhecida como a agência governamental Comissão Rondon (1907). Funcionava como um departamento interlocutor para o gerenciamento dos trabalhos de campo da Comissão de Linhas

Telegráficas, junto aos Ministérios da Guerra, da Viação e das Obras Públicas, incluindo as repartições do Tesouro Federal e dos Telégrafos.

O Escritório Central da Comissão Rondon foi estabelecido na então capital federal em 1910. No início, o organograma funcional dividia-se nas seções Expediente, Contabilidade e Desenho. Na prática, as atribuições consistiam em centralizar e organizar o material coletado. Produzir e enviar sistematicamente os relatórios técnicos-científicos, numerados, ao centro gestor e regulador da política nacional, a Presidência da República.

Extinto oficialmente em 1915, a agência permaneceu em atividade até 1930. “O que ficou conhecido como Comissão Rondon é um conjunto de comissões que avançam para o inóspito sertão brasileiro, tentando fazer efetivamente uma integração do país via comunicação” (TACCA, 2012)<sup>6</sup>.

A Comissão Rondon teve um papel importante na sistematização e difusão do conhecimento. A agência tornou-se um órgão repositório, organizador e difusor das novas descobertas sobre o Brasil. Conforme fosse de interesse da cúpula administrativa, as informações eram compartilhadas com outras instituições. Periodicamente a imprensa era informada sobre o andamento das ações em zonas distantes. “A Comissão revestia-se de um caráter estratégico usando como discurso o desenvolvimento e a ocupação da região, incentivando a migração e para garantir a defesa das fronteiras brasileiras ‘nacionalizando’ os povos indígenas.” (NETO, 2005, p. 83).

Destaca-se a ampla documentação visual imagética de cunho etnográfico, composta por fotografias e filmes, raridades que atualmente integram as coleções de museus brasileiros e internacionais, entre eles o Museu do Índio, Cinemateca, Museu Histórico Nacional e Museu do Vaticano, na Itália.

Os mandatários tinham ciência da relevância da propaganda e da divulgação das conquistas. O esforço para buscar os recursos financeiros para que a Comissão Rondon pudesse investir em cinematografia e fotografia, incluindo a publicidade nos meios de comunicação, é atribuído ao coronel engenheiro Amílcar Botelho de Magalhães (1880-1952). O coronel Magalhães, leal e prestativo ao coronel Rondon, assumiu oficialmente a direção do Escritório Central da Comissão Rondon em 1914; permaneceu no cargo oficialmente até 1915 e extraoficialmente até 1922.

---

<sup>6</sup>Comissão Rondon deu início à política indigenista. Org. Pesquisa FAPESP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i0r1XeaXn8U&t=6s>. Acesso em: 15 jan. 2022).

Magalhães era sobrinho do também coronel engenheiro Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1836-1891). Discípulo de Auguste Comte (1798-1857), participou diretamente do movimento republicano. Quando na patente de tenente-coronel, Benjamin Constant foi orientador na Escola Militar e um grande propagador dos ideais positivistas entre os oficiais da academia.

A influência da doutrina positivista na biografia de Rondon se deu por meio da relação próxima com Benjamin Constant. Rondon aderiu ao Apostolado Positivista<sup>7</sup> do Brasil em 1898. Com a República ainda em formação, o programa de governo foi elaborado seguindo o viés ideológico inspirado nesta filosofia, que se tornava cada vez mais popular entre os militares devido a formação acadêmica dos jovens oficiais no Apostolado. Os militares ligados ao Apostolado Positivista, tiveram grande influência nos acontecimentos históricos do Brasil.

Foi no decorrer desta série de investidas ao interior, durante a chefia da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, encerrada em 1916, a circunstância que possibilitou o encontro dos expedicionários da Comissão Rondon com indígenas isolados, de pouco ou nenhum contato com as sociedades não-indígenas.

Os acontecimentos resultaram no que os historiadores consideram como o marco do que, no entendimento do governo brasileiro, compreendia uma política indigenista: a criação do Serviço de Proteção aos Índios e Trabalhadores Nacionais<sup>8</sup> (SPILTN) em 1910. Este foi o primeiro órgão público para assuntos relacionados à questão, ligado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Posteriormente, em 1918, o SPILTN foi desmembrado e denominado Serviço de Proteção aos Índios (SPI)<sup>9</sup>, passando da jurisdição do Serviço dos Trabalhadores Nacionais para o Serviço de Povoamento do Solo<sup>10</sup>.

O SPI foi um núcleo estatal brasileiro para assuntos administrativos e normativos relacionados às populações indígenas. Conforme o historiador Antônio Carlos de Souza Lima (2017), a criação do órgão ocorreu sob influência de ideologias

---

<sup>7</sup> O positivismo, doutrina elaborada por Auguste Comte, tem por filosofia a razão e o espírito científico. Informações sobre a influência positivista nos trabalhos desenvolvidos por Rondon podem ser verificadas em:

[http://www.projetomemoria.art.br/rondon/arquivos/livro\\_fotobiografico/pm\\_2009\\_rondon\\_livro\\_fotobiografico.pdf](http://www.projetomemoria.art.br/rondon/arquivos/livro_fotobiografico/pm_2009_rondon_livro_fotobiografico.pdf)

<sup>8</sup> Implantado e regulamentado em 20 de junho de 1910 pelo Decreto nº 8.072.

<sup>9</sup> Por meio da Lei nº. 3.454, de 6 de janeiro de 1918.

<sup>10</sup> Decreto-lei nº 3.454, de 06 de janeiro de 1918.

ligadas aos objetivos políticos e econômicos de segmentos agrários que possuíam certo poder social. Fundado com a participação direta do general Rondon e do antropólogo Darcy Ribeiro. O órgão regulador da política indigenista foi concebido através das relações sociais existentes entre os dirigentes do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, do Apostolado Positivista e também do Museu Nacional. A natureza das ações indigenistas seguiria a influência da doutrina positivista e humanista associada a práticas coloniais, baseada na ideologia de inserir a mão-de-obra das populações indígenas na força de trabalhadores nacionais.

Para fins administrativos as normas de atuação do SPI foram organizadas por categorias. Esta, seria uma forma de orientar o trabalho com os indígenas sob a tutela do órgão. Depois que os trabalhos da Comissão Rondon eram efetivamente estabelecidos em certa espacialidade, acontecia a implantação dos postos indígenas, que eram estruturados conforme o tempo de relação e o tipo de contato com os não-indígenas. A orientação para os trabalhos se dava da seguinte forma:

Para os índios que viviam longe do convívio social, instalaram-se Postos Indígenas de Atração. Para os índios em transição para o modo de vida civilizado, os Postos Indígenas de Assistência, Nacionalização e Educação. Para aqueles que viviam em contato prolongado com a população civilizada, os Postos Indígenas de Alfabetização e Tratamento. Para os grupos indígenas situados nas proximidades das fronteiras nacionais, Os Postos Indígenas de Fronteiras. Nas localidades onde houvesse interesse, criavam-se os Postos Indígenas de Criação, destinados à pecuária. (CORRÊA, 2002 apud RODRIGUES, 2017, p. 127).

No Boletim do Escritório Central da Comissão Rondon, de 29 de novembro de 1915, existe a informação da participação de indígenas que atuaram, em suas comunidades, como trabalhadores integrantes da Missão Rondon, “registrados nas funções de ‘roceiros civilizados’, ‘guarda-fios’<sup>11</sup> ou ‘balseiros” (CARDOSO, 2010, p. 9).

Fato intrigante na política indigenista do Brasil é a sequência dos decretos normativos modificando a subordinação do SPI, sendo transferido entre vários órgãos institucionais no decorrer dos anos, desde sua criação. Em 1930, foi incorporado ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio<sup>12</sup>. Posteriormente, em 1934, foi subordinado à Inspeção de Fronteiras do Ministério da Guerra<sup>13</sup>; em 1936 passa para

<sup>11</sup> No século XIX os guarda-fios eram profissionais subordinados ao Ministério das Obras Públicas, cujo ofício consistia em instalar, reparar e fiscalizar as linhas do telégrafo.

<sup>12</sup> Por meio do Decreto nº 19.433, datado de 26 de junho de 1930.

<sup>13</sup> Em 12 de julho de 1934, pelo Decreto nº 24.700,

o comando direto do Estado-Maior do Exército<sup>14</sup>; e, em 1939, é transferido ao Ministério da Agricultura<sup>15</sup>.

Em 1965, dois anos antes de ser extinto, o SPI gerenciava 126 postos indígenas divididos em 9 inspetorias (OLIVEIRA e FREIRE, 2006, p. 233). Em 1967 o órgão foi substituído com a instituição da Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

### **1.3 A expedição militar-científica Roosevelt-Rondon**

O mapeamento cartográfico do território brasileiro ocorreu em etapas, ao longo de décadas. Todavia, nos idos de 1913, apesar da navegação comercial já ocorrer entre os rios Amazonas, Madeira e Guaporé, a região das bacias do Amazonas e Paraguai permanecia como uma das zonas menos conhecidas da América do Sul. O difícil acesso à área contribuía para alimentar o imaginário sobre o Novo Mundo, despertando curiosidade e euforia entre os intelectuais e cientistas da comunidade mundial.

A possibilidade de conhecer uma porção remota e ignorada da floresta brasileira, foi o elo que aproximou duas personalidades distintas: o ex-presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt (1858-1919) e o então coronel Cândido Rondon.

Conforme informações descritas na autobiografia de Rondon, *História da Minha Vida* (2019), no fim do mandato presidencial, o também coronel Roosevelt, ou TR como era conhecido por seus compatriotas, havia idealizado junto ao discípulo Father Zahum (1851-1921) uma viagem de exploração à América do Sul. No entanto, estaria impossibilitado de realizar o projeto, quando surgiu tal intenção, devido a sua participação em uma expedição ao continente africano.

Adepto da caça e aventuras exploratórias para fins científicos e esportivos, o ex-presidente americano, partiu com o filho Kermit Roosevelt (1889-1943) para o leste da África duas semanas após deixar a presidência do Estados Unidos, em março de 1909. Pretendia integrar a expedição do *Smithsonian Institution*, para caçar exemplares dos grandes animais africanos, com a finalidade de compor a coleção da instituição educacional americana. Com as mesmas intenções, cinco anos depois, aportaria na América do Sul para realizar o sonho de se aventurar na selva.

---

<sup>14</sup> Decreto nº 911, de 18 de junho de 1936.

<sup>15</sup> Decreto-Lei nº 1.736, de 03 de novembro de 1939.

Na liderança do Partido Republicano, Roosevelt concorreu novamente a eleição para presidente em 1912, sendo derrotado por Thomas Woodrow Wilson (1856-1924). Após perder o pleito para o opositor, manifestou interesse em realizar a então idealizada viagem ao continente Sul Americano.

Em 1913 o ex-presidente aceitou convites na Argentina e Brasil para proferir conferências nos meios intelectuais. Entre as intenções, pretendia articular uma maneira viável para explorar a Bacia do Amazonas.

As expedições científicas em ambientes naturais e pouco conhecidos resultavam em publicidade e notoriedade no meio político e científico. A selva brasileira despertava especial interesse, por ser ainda uma das zonas mais desconhecidas do planeta. Realizar uma aventura exploratória pela região, seria para Roosevelt a oportunidade ideal para manter seu nome em evidência em seu país de origem.

Atendendo à solicitação do ex-presidente americano, o governo brasileiro ofereceu apoio ao projeto. A colaboração aconteceu por intermédio do Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Lauro Müller (1863-1926), que organizou e colocou à disposição do estadista americano uma Comissão Brasileira para acompanhá-lo na viagem à floresta. Foi designado para chefiar o comitê, o coronel Rondon. Conhecendo os desafios do território brasileiro, mandou mapear junto ao Itamaraty um desenho cartográfico de cinco itinerários possíveis, a fim de agradar a Roosevelt, tendo o coronel americano escolhido o que maior dificuldade e imprevistos poderia oferecer: o do Rio da Dúvida, localizado em áreas remotas da Bacia Amazônica.

Para a execução da empreitada “Ficou assentado que a Expedição Roosevelt estudaria a fauna daquela região e dela forneceria exemplares ao *American Museum of Natural History de New York*, particularmente interessado em coleções providas das regiões divisoras das bacias do Amazonas e Paraguai.” (RONDON, 1957, p. 294). O projeto colaborativo entre as duas nações seria para o ministro Lauro Müller, uma oportunidade de manter boas relações com a nação americana e tornar o Brasil conhecido no exterior. Para Rondon, seria mais uma oportunidade de atender aos objetivos científicos a serviço da pátria. “Realizar-se-ia assim, da Bacia do Paraguai ao Amazonas, a travessia da nossa imensa selva quase desconhecida em expedição científica, utilíssima ao Brasil e altamente valiosa para o nosso ilustre visitante...” (RONDON, 1957, p. 295).

A expedição ao Rio da Dúvida iniciou no dia 27 de fevereiro de 1914, contava com a participação de zoólogo, geólogo, um especialista em trabalho astronômico para as coordenadas geográficas, cartógrafo, médico e chefe de transporte, somando um total de 22 homens, entre eles o ex-presidente Roosevelt, seu filho Kermit, e o coronel Rondon.

O reconhecimento geográfico do rio, batizado de rio Roosevelt ao fim da expedição, resultou em importantes estudos sobre a história natural do ecossistema; e mudou o mapa da Amazônia brasileira (Mapa 001), ao agregar conhecimento sobre toda a extensão do curso fluvial e da espacialidade no entorno, até então ignorada.





Entre os aspectos positivos da expedição científica realizada em parceria entre os dois países, também é apontada a propaganda do Brasil no exterior, especialmente com a publicação do livro *Through the Brazilian Wilderness: The Classic Travelogue*<sup>16</sup> (1917), escrito por Roosevelt em 1914, enquanto vivenciava a expedição. Em 1915, Rondon proferiu uma conferência sobre a experiência, com informações transcritas para a publicação número 43 em relatório técnico-científico expedido pela Comissão Rondon.

#### **1.4 Vazio ou desconhecido demográfico? A conquista espacial do vale do rio Branco**

O controle da extensa área territorial e a consolidação da soberania era uma preocupação que se arrastava desde os tempos coloniais: "...os portugueses, no curso da conquista militar-religiosa do rio Amazonas, descobriram a foz do rio Branco (1639-1655) e a partir de 1670 passaram a pensar na conquista definitiva desse território" (CENTRO DE INFORMAÇÃO DIOCESE DE RORAIMA, 1989, p. 8).

Como forma de ampliar o domínio na região, no século XVIII a coroa portuguesa conferiu funcionalidade ao território. Ao perceber a pecuária como índice de propriedade, empreendeu o seguinte raciocínio para manter a posse sobre a terra conquistada: havendo a presença de gado, logo existiria um dono para o rebanho e, conseqüentemente, assim seria também para as terras. Para simbolizar a presença do império português na espacialidade, introduziu a criação de gado bovino e equino em 1789, por meio do comandante Manuel da Gama Lobo D'Almada.

Com a finalidade de manter a atividade, a coroa fundou no vale do rio Branco três fazendas nacionais denominadas São Bento, instalada por Lobo D'Almada próxima ao rio Uraricoera; a fazenda São José, fundada por José Antônio Évora; e a São Marcos, instituída pelo comandante do Forte São Joaquim, Sá Sarmiento, estas, localizadas às margens do rio Tacutu. O empreendimento constituiu o marco da introdução da pecuária na região da bacia do rio Branco. Posteriormente as propriedades se fundiram em uma única, a saber, Fazenda Nacional São Marcos.

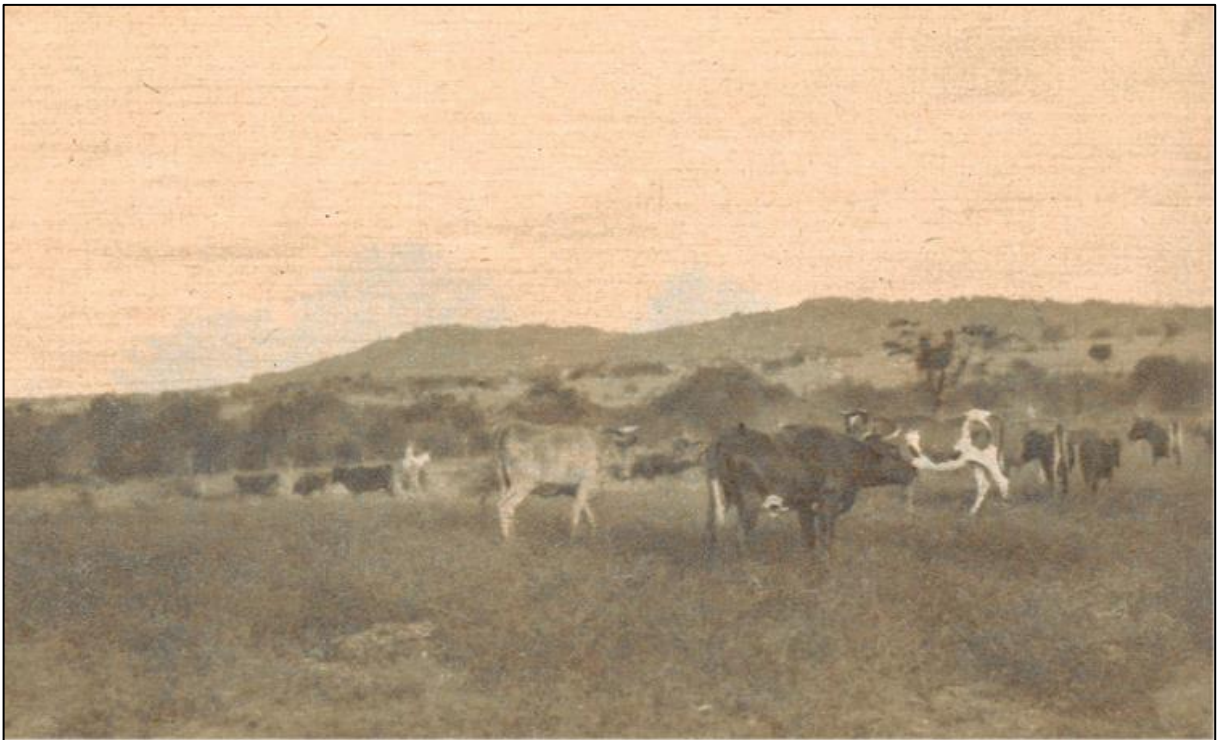
Nesta porção da Amazônia, o estímulo à migração acentuou-se com a criação da província do Amazonas (1850), que passou a abrigar uma estrutura administrativa,

---

<sup>16</sup> Escrito pelo ex-presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt, foi publicado no Brasil pelo Senado Federal sob o título: *Nas selvas do Brasil*.

necessitando de pessoas de outras províncias para compor o sistema burocrático. O acontecimento, foi um dos fatores contribuintes para a exploração comercial da navegação do rio Amazonas (1853). Durante 19 anos a detentora exclusiva foi a Companhia de Comércio e Navegação do Amazonas, de propriedade do Barão de Mauá<sup>17</sup>. Após a pressão política, ligada a interesses econômicos internacionais, o parlamento brasileiro autorizou legalmente a exploração comercial do rio às nações estrangeiras (1872). Neste contexto socioeconômico, a principal funcionalidade das terras no entorno da bacia do rio Branco era a criação de bovinos e equinos pertencentes à província amazonense (Imagem fotográfica 002).

Imagem fotográfica 002 – Criação de gado no vale do rio Branco.



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: Dr B. Rondon. Dimensões do Arquivo: 753X457, largura 753 pixels, altura 457 pixels. Página 256; fotografia nº 1358.

A fotografia (Imagem fotográfica 002) mostra aspectos do ambiente e o rebanho bovino no campo de savana natural, denominada lavrado. No tempo da primeira campanha de inspeção de fronteiras, as terras do atual Estado de Roraima eram

---

<sup>17</sup> Irineu Evangelista de Sousa, o Barão de Mauá, foi o primeiro industrial do país. Influyente na sociedade brasileira por seu poder econômico, foi também armador (termo relacionado a exploração comercial da navegação), comerciante e banqueiro.

integradas ao Amazonas. O gado, pertencente à província era criado na região da bacia do rio Branco.

A vasta documentação imagética, feita durante a passagem dos expedicionários da Inspetoria de Fronteiras, incluía tomadas de todos os aspectos possíveis, capazes de demonstrar com verossimilhança como era a remota zona de fronteira, vizinha à Venezuela e Guiana. As cenas, também enfatizavam as atividades desenvolvidas e a estrutura implementada pela União, evidenciando a presença do governo brasileiro, nas áreas distantes da capital federal (RJ).

No século XIX, as relações de poder e espaço geográfico marcadamente influenciaram o povoamento da região por uma sociedade de trabalhadores não-indígenas. Conforme Becker (2005), na Amazônia, o processo se deu em movimentos de migração ocorridos em períodos cíclicos de estagnação e decadência. A intenção em atrair trabalhadores vindos de outros lugares do Brasil, visava promover a ocupação do Norte, caracterizado pela baixa densidade demográfica. Esta questão era identificada pelos militares como um fator de vulnerabilidade para a segurança nacional.

Antes do povoamento estimulado pelo governo, já havia a existência de uma complexa socio diversidade, constituída por diferentes etnias indígenas, comunidades ribeirinhas, seringueiros, entre outras populações, inseridas ao longo dos numerosos rios e afluentes. Dada as condições de infraestrutura, praticamente inexistentes, os rios eram importantes pontos de referência geográfica, por serem as principais vias de acesso para adentrar as trilhas e caminhos do imenso território.

### **1.5 Imagens inspecionadas: a produção imagética da Comissão Rondon durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras**

No Brasil, ao longo da história, complexos processos aconteceram durante a estruturação administrativa da República, efetivada em meio a cenários políticos turbulentos. Nos idos de 1927, novamente a atmosfera política passava por instabilidade, todavia o projeto elaborado nos primeiros anos do governo republicano, avançava rumo ao ideal da pátria unificada e moderna. De forma lenta, cumprindo etapa por etapa e alternando entre ciclos prósperos e escassos de recursos, a continuidade do programa institucional sustentava-se por décadas.

Com o objetivo de vigiar e nacionalizar as fronteiras nacionais, Washington Luís (1869-1957), Presidente da República entre 1926 e 1930, criou o Serviço de Inspeção de Fronteiras (1927), diretamente subordinado ao Estado-Maior do Exército, responsável pela elaboração da política militar terrestre.

Sob as ordens do ministro da guerra, general de divisão Nestor Sezefredo dos Passos (1872-1941), a trajetória profissional do general Rondon é vinculada a um novo desafio: assumir o comando da Inspetoria de Fronteiras, com a atribuição de apurar as condições fronteiriças do Brasil, com prazo final coincidindo com o término do mandato de Washington Luiz na presidência da república.

Em 1º de junho de 1927, Rondon instalou a sede da Inspetoria de Fronteiras em uma sala do Instituto de Surdos e Mudos, no Rio de Janeiro, para então dar início aos tramites administrativos e inspecionar as fronteiras do Brasil. O planejamento dos militares era de caráter restrito e de lento desenvolvimento: conhecer toda a linha divisória com as nações vizinhas e estudar as diferentes feições geográficas, incluindo o levantamento dos povos indígenas da região. Ao arquitetar a estratégia de atuação, Rondon mobilizou antigos companheiros de sertão, veteranos da comissão telegráfica. Em autobiografia, explicou o emprego da palavra campanha para demonstrar o método de realizar em etapas o programa a ser seguido, que significava rumo ao campo, sertão ou fronteira. Organizadas anualmente, as campanhas eram gerenciadas pelas diretorias do Estado-Maior do Exército.

A primeira campanha se deu estrategicamente pelo Norte, por ser na ocasião a região mais remota e menos conhecida pelas autoridades brasileiras.

É de mais de 10 mil quilômetros, estendida por terras ou por águas, a linha de fronteiras do Brasil: Guiana Francesa, Guiana Holandesa, Guiana Inglesa, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai, Argentina, Uruguai. Trechos ainda havia que eram objetos de negociações para tratados, ou de tratados que ainda não haviam passado pelas formalidades essenciais que iriam convertê-los em atos definitivos, como nas divisas com a Guiana Inglesa, com a Colômbia, com a Bolívia, com o Paraguai, com a Argentina. Cumpria promover as ações necessárias para que pudesse ser nosso território, de vez e integralmente, fixado por convenções internacionais com os países limítrofes. (RONDON, 1957, p. 401).

Para inspecionar a zona fronteiriça da Amazônia o general Rondon dividiu a tropa em dois setores de ação. O 1º Setor correspondia as divisas internacionais do Pará. O 2º Setor deveria inspecionar as fronteiras do Amazonas e percorrer toda a extensão entre Brasil, Guiana e Sul da Venezuela. A campanha do 2º Setor, é a que

particularmente nos interessa, por ter percorrido uma área de rios e caminhos que atualmente constituem o Estado de Roraima. Os integrantes desta tropa foram organizados em cinco turmas, com a seguinte tarefa a cumprir na região:

**(1ª Turma)** – chefiada pelo Capitão Boanerges Lopes de Sousa, percorrer a linha de fronteira na parte limitada pelo rio Tacutu e levantar o seu curso, desde a sua confluência com o rio Uraricoera até a sua origem no pico Uunitão. Ao regressar deveria passar pela Serra da Lua e pela cidade de Boa Vista, fechando o seu percurso na Fazenda Nacional de São Marcos. **(2ª Turma)** – chefiada pelo 1º Tenente Táles Facó, percorrer a fronteira na parte limitada pelo rio Maú e atingir o monte Roraima. Ao regressar deveria ter como objetivo, a região de Limão, na confluência do rio Surumu com o Cotin, no mais próximo possível da fronteira com a Venezuela. **(3ª Turma)** – chefiada pelo Capitão Polidoro Corrêa Barbosa, deveria subir o rio Uraricoera, para explorar a fronteira da Venezuela. Após atingir a cabeceira do Uraricoera, deveria alcançar a cabeceira do rio Parima e inspecionar o estado dos marcos de fronteiras existentes, ou descobrir vestígios dos mesmos. Deveria ainda, obter informações dos trabalhos executados e objetivos da expedição do geógrafo norte americano Alexander Hamilton Rice pela região do Rio Branco, atual Estado de Roraima, realizada entre 1924 e 1925. **(4ª Turma)** – chefiada pelo 1º Tenente Joaquim Vicente Rondon, tinha como missão subir o Uraricará até a sua nascente e descobrir o marco de fronteira ali existente ou o vestígio dele. **(5ª Turma)** – chefiada pelo Tenente Coronel Amílcar Armando Botelho de Magalhães, deveria marchar da Fazenda Nacional de São Marcos por terra, alcançar o porto do Limão no rio Surumu, atingir a fronteira venezuelana, na Serra Pacaraima, um pouco além da maloca do Francelino e seguir até o monte Roraima. (MAGALHÃES, 1946, p. 151-152).

No período histórico, conforme a posição geográfica indicada na citação de Magalhães, os militares designados ao 2º Setor percorreram uma porção territorial pertencente administrativamente ao Amazonas (AM). Atualmente, a referida área integra um conjunto de terras que formam o Estado de Roraima<sup>18</sup> (RR).

Habitualmente, no ano de 1927 a Comissão Rondon fez a documentação visual imagética durante a missão de inspecionar as fronteiras. Os filmes Parimã<sup>19</sup>: fronteiras do Brasil<sup>20</sup> (1927) e Viagem ao Roraimã: da Série da Inspeção de Fronteiras<sup>21</sup> (1927), de autoria do major Thomaz Reis, são documentários etnográficos referentes à campanha na zona fronteira do extremo Norte. Os originais dos filmes,

<sup>18</sup> Criado por vias do Decreto-lei nº 5.812, de 13 de setembro de 1943, o Amazonas teve seu território desmembrado dando origem ao Território Federal do Rio Branco. Em 1962, o nome foi modificado para Território Federal de Roraima, extinto em 1988 e dando origem ao Estado de Roraima, denominada Boa Vista sua capital. A área total do Estado de Roraima é 224.300,506 quilômetros quadrados.

<sup>19</sup> Parima corresponde ao sistema de serras limítrofes entre o Brasil, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname.

<sup>20</sup> Acesso na plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oZf8gJaAhE8>

<sup>21</sup> Acesso na plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5IEwj46fM3o>

pertencem ao acervo audiovisual do Museu do Índio, sendo possível acessá-los também via internet, pela plataforma Youtube.

Os fotogramas destes filmes, filmados e editados pelo major Reis, foram ampliados e publicados no livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Durante a análise dos diferentes suportes imagéticos, a saber o capítulo Índios da região do Rio Branco e os filmes acima citados, comparamos e percebemos a existência de imagens idênticas nas distintas obras.

A composição militar das turmas do 2º setor era formada por geólogos, botânicos, fotógrafos e um operador cinematográfico, incluindo um etnólogo que organizou sua turma para visitar os indígenas que habitavam o entorno dos rios Maú, Tacutu, Uraricoera e das serras de Pacaraima e Parima.

O Serviço Cinematográfico ficou a cargo do major Luiz Thomaz Reis (1878-1940), auxiliado pelo fotógrafo e cinegrafista José Louro. Uma das atribuições seria fazer a captação de cenas durante a passagem pelo rio Branco.

Benjamin Rondon, engenheiro-topógrafo, era o encarregado do serviço telefotográfico. O 1º tenente Joaquim Vicente Rondon seria o responsável para fazer as imagens durante a expedição ao Uraricoera. Na viagem rumo a tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana, no topo do Monte Roraima, o general Rondon seguiu acompanhado por Thomaz Reis e Benjamim Rondon.

Existe uma farta documentação imagética do general Rondon em contato com os indígenas. Ao que tange nosso conhecimento, estas imagens seriam as primeiras fotografias e filmes dos indígenas de Roraima, feitos por fotógrafos e cinegrafistas brasileiros a serviço da nação brasileira, durante o primeiro período republicano.

Na primeira campanha os militares percorreram as fronteiras com a Guiana Francesa, Republica da Guiana e Sul da Venezuela, nos estados do Amapá (AP) e Roraima (RR). O acesso dos expedicionários a região mais setentrional do país teve como ponto de partida a cidade de Belém (PA), de onde zarparam em um navio a vapor conhecido por *steamer*, e seguiram pelo rio Amazonas até chegar ao limite de navegação do rio Branco, em Caracaraí (RR).

A bordo da lancha *Caure* seguiram rumo ao Norte, passando por pequenas vilas, avistadas nas margens dos rios, povoadas por ribeirinhos e balateiros, que mantinham pequenas lavouras. A expedição alcançou à foz do Branco em 12 de agosto de 1927 e subiram o curso do rio até aportar no pequeno povoado de Boa Vista do Rio Branco.

Em 18 de agosto, chegaram à Fazenda Nacional São Marcos, onde já funcionava a Inspetoria dos Índios. São Marcos foi usada como base de operação, de lá partiam as diferentes turmas para cumprir as missões designadas. O quartel general dos militares foi instalado na sede administrativa da fazenda, para organização da logística e distribuição das turmas expedicionárias. Na base operacional improvisada, o fotógrafo e o operador telefotográfico ocuparam-se em revelar os negativos e o material imagético obtidos desde Clevelândia do Norte, distrito do município de Oiapoque (AP).

Dentro do recorte histórico rememorado, os acontecimentos estão interligados por uma série de ações administrativas ocorridas durante séculos. Precursor ao tempo da campanha de inspeção nas fronteiras, foi desenvolvido pelo Barão do Rio Branco (1845-1912) um trabalho diplomático e administrativo de negociações para que fossem cumpridos os acordos e tratados internacionais, os quais estabeleciam os limites fronteiriços do Brasil. Posteriormente ao ato político do Barão, a ação de instalar os marcos demarcatórios, ficou sob a responsabilidade de Rondon e seus auxiliares.

Rondon, no comando da Inspetoria de Fronteiras, organizou uma longa expedição ao monte Roraima, nas fronteiras entre Brasil, Venezuela e Guianas, a expedição rumo ao lendário complexo montanhoso foi organizada com mais de 180 índios macuxis, com mulheres e filhos da aldeia do Barro, que acompanharam Rondon até a tríplice fronteira. O filme "Viagem ao Monte Roraima" (1927), realizado pelo major Thomaz Reis, mostra as dificuldades que a expedição teve na travessia de rios e montanhas. A cena final do filme, como apoteose e como ocupação simbólica da fronteira, nos apresenta aqueles que poderiam contestá-la, os próprios habitantes do lugar, os índios macuxis, reconhecidos como brasileiros. Rondon aparece segurando a bandeira nacional ladeada pelas bandeiras da Venezuela e das Guianas, em meio a um grupo numeroso de índios macuxis, no topo do Monte Roraima. E é isso que Rondon anuncia para toda a nação naquele momento: a existência de uma população indígena brasileira naquele distante lugar. (TACCA, 2008, p.02).

Foram 17 mil quilômetros de marcos fronteiriços implantados, desde Roraima até o Rio Grande do Sul. No Norte, a demarcação de fronteiras iniciou pelo rio Oiapoque, ponto de divisa entre as guianas.

Ao acessar o vale do rio Branco, em Roraima, a tropa navegou por seus afluentes, o Tacutu e o Uraricoera e também os afluentes destes, até chegar com o auxílio dos indígenas macuxi e wapixana às montanhas do Monte Roraima.

No decorrer de décadas de atividade a Comissão Rondon constituiu amplo acervo, composto por documentos escritos e materiais fotossensíveis. Parte

significativa da coleção imagética de algumas etnias indígenas que viviam na região da bacia do rio Branco foram feitas pelos fotógrafos e cinegrafistas que integravam as cinco turmas de expedicionários, estrategicamente distribuídas para cobrir a maior extensão possível na faixa de fronteira.



## Capítulo II

### 2. IMAGENS QUE ATRAVESSAM O TEMPO

Mais do que confrontar objetos heterogêneos e vislumbrar a localização de tensões e contradições, pensar cientificamente as imagens fotográficas consiste em perceber a existência de um ambiente no qual tempos e memórias se entrelaçam. Ao serem vistas, as fotografias, estimulam a produção de sentidos em processos de acionamento subjetivos de códigos icônicos enquanto o sujeito interpreta a linguagem visual.

A constatação da intrínseca relação entre fotografia e filme, identificada durante as etapas iniciais da análise do álbum Índios da região do Rio Branco, publicado no relatório nº 99 da Comissão Rondon, nos instigou a incluir no material selecionado, outras categorias de dados imagéticos. O complemento revelou novos caminhos, ao expandir as perspectivas de enxergar as imagens para além do objeto empírico.

Enxergamos a potência e a possibilidade de demonstrarmos o raciocínio empreendido no processo de pesquisa, quando identificamos na triangulação do conteúdo imagético, ou seja, nos detalhes de cena, o uso de recursos estilísticos na representação de expressões e movimentos. Diferentes em relação ao significado, as fotografias se assemelham ao brilhar suas emoções, independente do tempo em que aparecem e de seus autores, sejam elas componentes de uma linguagem visual contínua estática ou em movimento.

Poderíamos pensar o cinema como a junção de uma sucessão de imagens fotográficas? Filmes eram concebidos como rolo de filme fotográfico, antes de serem vistos como objetos destinados à projeção, ou seja, ao espetáculo.

O movimento durante uma das etapas de nossa pesquisa, é centrado na desconstrução do produto cinematográfico *O Hóspede Americano* (2021), do diretor Bruno Barreto, a fim de transforma-lo, durante o tratamento de nossos dados, do filme para o fotograma<sup>22</sup>. Por meio do procedimento pretendemos apresentá-lo em quadros visuais, selecionados a partir do conjunto da obra, com o objetivo de examinar e comparar os takes de cena com as fotografias publicadas no álbum Índios da região do Rio Branco.

---

<sup>22</sup> Fotograma corresponde ao quadro unitário de um filme cinematográfico.

A finalidade é identificar a existência da carga emotiva e os elementos de semelhança entre as imagens fotográficas. O processo foi desenvolvido e identificado por Aby Warburg (1866-1929) sob a fórmula de *Páthos* (1929), descrita em linhas gerais como as pulsões *pathéticas* existentes em diferentes categorias de imagem. O termo *pathético* deriva da palavra grega *páthos*, associada ao fenômeno da emoção. A fórmula de *Páthos*, será explicada detalhadamente durante a descrição da abordagem metodológica adotada. Relacionado ao conceito, o termo *Pathosformeln*, é usado para descrever “fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos” (DERZE, 2007, p. 65). As comoções irradiam como fenômenos que se manifestam na fotografia, é portanto, passível de análise pela estreita ligação entre forma e conteúdo.

Para ajudar a responder nosso problema de pesquisa e demonstrar como as imagens contém sintomas em comum, que atravessam e se manifestam em épocas distantes, aplicamos o método desenvolvido por Aby Warburg (1866-1929), que nos forneceu as bases de conhecimento para um tratamento mais qualificado durante o procedimento de análise.

Fundador da Iconologia, o pensamento complexo e erudito deste grande historiador da arte, é expresso no raciocínio sistematizado e operacionalizado por uma iconologia dos intervalos. Suas observações revelam a dimensão simbólica das imagens em representações que se conectam pelas expressões de movimentos em detalhes de cenas, motivos e personagens de pinturas, fotografias, gravuras, desenhos, entre outros tipos de inscrições visuais formando uma cartela de imagens sobreviventes ao tempo.

Warburg não chegou a trabalhar com imagens cinematográficas, no entanto pesquisou sobre a ideia de movimento ao montar uma constelação de imagens díspares (1929) para observá-las e identificar quais os sintomas emotivos tais figuras portavam em comum.

Em nosso estudo, entretanto, experimentamos potenciais formas de interlocuções, entre a semiótica da cultura e o modo de enxergar as fotografias através de sua carga emotiva, sob a perspectiva de inspiração warburguiana. Por meio desta abordagem, pretendemos identificar e reconhecer indícios de reprodução de padrões estéticos, nos dados analisados. Arquétipos mediadores entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos.

No âmbito desta pesquisa, significa a adoção de procedimentos para a análise e comparação das imagens fotográficas do livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas, especificamente aquelas publicadas no álbum Índios da região do Rio Branco, as quais algumas delas foram identificadas como imagens originadas e reproduzidas a partir dos fotogramas dos filmes documentados pelos militares brasileiros. Durante o processo, comparamos estas fotografias, com às imagens selecionadas a partir dos quadros cinematográficos do O Hóspede Americano (2021), desconstruídas originalmente da linguagem do cinema, para a fotográfica.

A fim de demonstrar o raciocínio elaborado, apresentaremos algumas linhas introdutórias sobre as produções culturais diretamente ligadas ao nosso estudo, antes de abordarmos diretamente a episteme referente ao objeto empírico.

## 2.1 O filme O Hóspede Americano

O Hóspede Americano é uma produção cinematográfica dirigida pelo cineasta brasileiro Bruno Barreto (1955). Escrita por Matthew Chapman (1950), foi inspirada no livro *Through the Brazilian Wilderness: The Classic Travelogue*<sup>23</sup> (1917), escrito por Theodore Roosevelt em 1914, enquanto vivenciava a experiência de explorar a selva brasileira.

Ambas as produções culturais são baseadas em fatos históricos reais, ocorridos há mais de cem anos: a exploração militar-científica ao Rio da Dúvida, que mapeou o curso de navegação desde a cabeceira até sua foz.

A produção épica brasileira recria a viagem pelo Rio da Dúvida, que foi batizado por Rondon com o nome de rio Roosevelt, em homenagem ao ex-presidente norte americano.

Na produção audiovisual (Imagem 001), a narrativa se desenvolve em torno dos personagens que representam Rondon e Roosevelt. O restante do elenco compõe a equipe de auxiliares brasileiros e americanos em torno da trama. O grupo parte com destino à selva para descobrir a então zona desconhecida, repleta de obstáculos naturais, entre corredeiras e cachoeiras.

---

<sup>23</sup> Escrito pelo ex-presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt (, publicado no Brasil pelo Senado Federal sob o título: *Nas selvas do Brasil*.

Imagem 001 – Cartaz publicitário da minissérie dirigida por Bruno Barreto.



Fonte: <https://www.themoviedb.org/tv/132653-o-h-spede-americano?language=pt-BR>.  
Na peça publicitária, os atores representam Roosevelt (Aindan Quinn), Rondon (Chico Dias), Father Zahum (Gene Jones) e Kermit (Chris Mason).

A atmosfera de aventura reconstitui as várias situações de risco de vida superadas pelos exploradores. Algumas cenas exaltam a experiência e prestígio do

comandante brasileiro, ao negociar a aproximação e colaboração das comunidades indígenas locais, junto aos tuxauas<sup>24</sup>.

Constituída em sua totalidade por 600 takes de cenas, ou fotogramas, a minissérie brasileira é dividida em quatro episódios. Lançada no segundo semestre de 2021, a série estreou na *HBO Max* e congrega um elenco de atores brasileiros e americanos. Foi gravada em três espaços geográficos diferentes. Os Estados Unidos contextualizam os acontecimentos da biografia e ocupação política do personagem Theodore Roosevelt. O Rio de Janeiro, representa a então capital do Brasil, e o sertão brasileiro da época é ambientado nas locações ao ar livre, com destaque para as cenas nos rios e floresta.

No filme, o idioma predominante é o inglês. As falas em língua portuguesa se restringem aos diálogos entre Rondon e os ajudantes brasileiros da equipe. Os procedimentos militares de documentação imagética também são reconstituídos no filme.

O personagem que representa o major Reis, aparece como o cinegrafista, responsável por fazer o registro visual da expedição. Considerado o precursor mundial do documentário etnográfico, pelas filmagens de grupos indígenas feitas em território brasileiro, Reis é uma personalidade importante para a leitura histórica das imagens analisadas, conforme veremos nos capítulos a seguintes.

## **2.2 O livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas**

Índios do Brasil é uma série bibliográfica rara<sup>25</sup>, composta por três volumes, elaborada em torno de álbuns de fotografias; conforme são descritas e apresentadas as imagens na própria obra.

Assinadas por Cândido Mariano da Silva Rondon, foram publicadas entre 1946 a 1953 sob os títulos: Índios do Brasil do centro, noroeste e sul do Mato Grosso, Volume I (1946); Índios do Brasil das cabeceiras do rio Xingu, rios Araguaia e Oiapoque, Volume II (1953); Índios do Brasil do norte do rio Amazonas, Volume III (1953).

Lançada pelo Conselho Nacional de Proteção ao Índio (CNPI), na época um órgão público subordinado ao Ministério da Agricultura, abrange a produção visual

---

<sup>24</sup> Tuxaua: liderança social e política representante de determinada comunidade indígena.

<sup>25</sup> ISBN: Obra rara.

imagética proveniente das atividades supervisionadas pela Comissão Rondon, ininterruptamente desde o marco zero dos trabalhos, iniciados com a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas no Estado do Mato Grosso ao Amazonas (CLTMA, 1890), até a extinção da Inspetoria de Fronteiras (1938).

Principal cinegrafista e fotógrafo da agência governamental, o major Luiz Thomaz Reis (1878 -1940), direcionava e supervisionava o trabalho documental da equipe de captação de imagens. Responsável pela organização da farta documentação imagética, costumava acompanhar Rondon durante as viagens oficiais. Não chegou a presenciar o lançamento da coleção, que na visão do Estado representaria os povos indígenas brasileiros, pois faleceu em 1940.

Raridades, os relatórios técnicos-científicos expedidos totalizam cem publicações numeradas. A série Índios do Brasil (Imagem fotográfica 003) é identificada respectivamente pela numeração 97 (Volume I), 98 (Volume II) e 99 (Volume III).

Imagem fotográfica 003 – Capas dos volumes I, II e III dos livros Índios do Brasil.



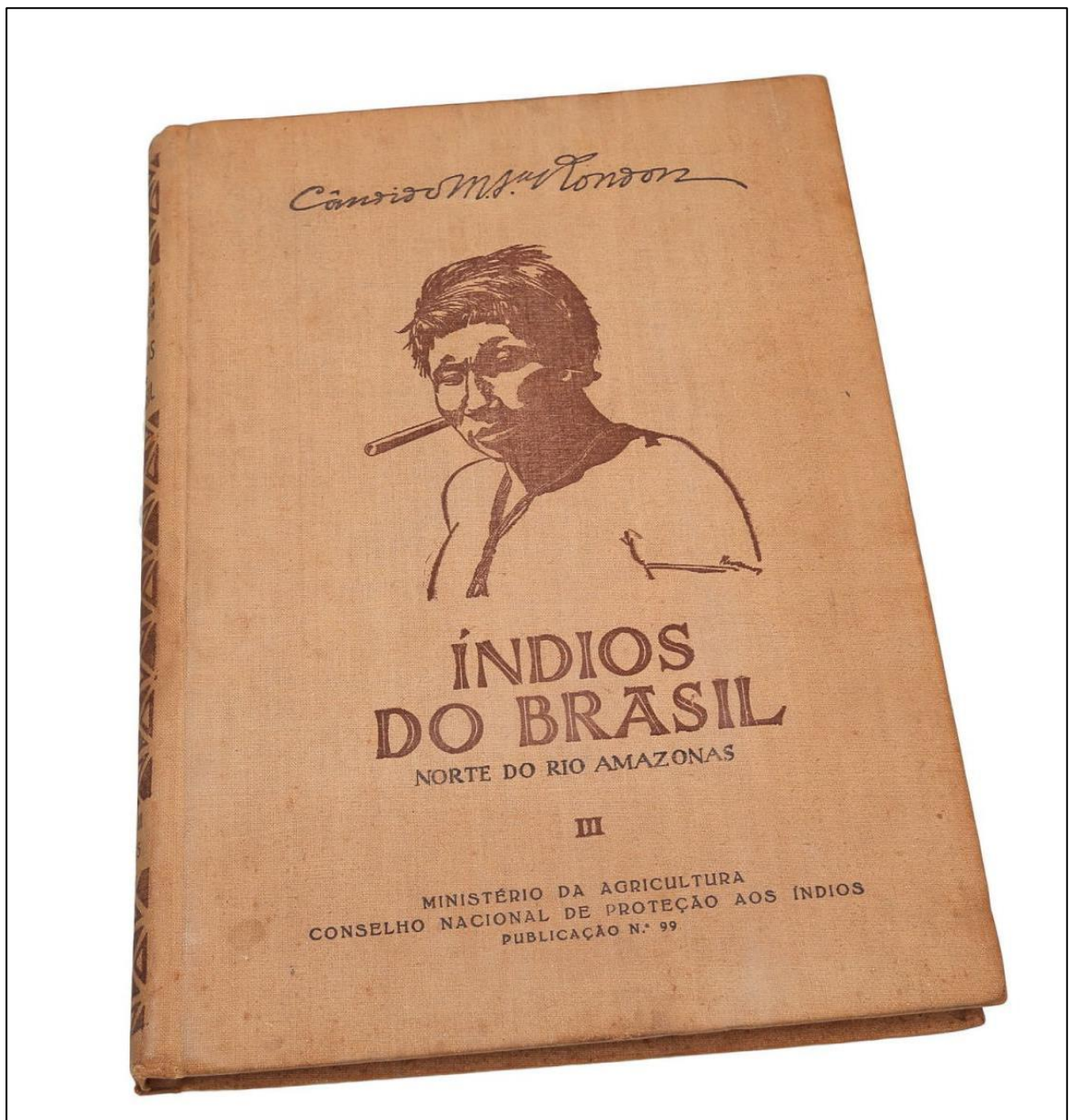
Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=257928&ctd=398&tot=&tipo=>

No contexto da época os livros significavam importante fonte científica, para estudos sobre etnografia e etnologia. Na atualidade (2023), os originais do século passado, são vendidos apenas em leilões e livrarias especializadas em produções históricas.



Índios do Brasil do norte do rio Amazonas (Imagem fotográfica 004) contém fotografias das sociedades dos vales do rio Trombetas e seu afluente Cuminá: rios Jari, no Pará e o Negro, no Estado do Amazonas. Em Roraima, na região dos rios Branco e o afluente Uraricoera, foram fotografados os povos indígenas Macu, Macuxi, Maiongom, Taurepã, Uapichana e Xirianã.

Imagem fotográfica 004 – Ilustração do livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas.



Fonte: <https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?Id=1683515>

Com 370 páginas, o livro foi materializado nas dimensões métricas: altura 33,8 centímetros, por 24 centímetros de largura. A capa, feita em papel de gramatura grossa apresenta em destaque a assinatura de Cândido Rondon. Logo abaixo da firma, na sequência traz estampada uma ilustração de autoria de Kurt Krakauer (1921-2007), representando o busto de uma pessoa indígena do povo Ye`kuana, também conhecidos na literatura histórica e etnológica pelo etnônimo Maiongong. A ilustração, corresponde a reprodução da imagem nº 1401, publicada na página 281. As informações contêm ainda, a identificação do volume da série, referência ao Ministério da Agricultura e ao Conselho Nacional de Proteção ao Índio (CNPI). Finaliza com a numeração das publicações expedidas pela Comissão Rondon.

Nossa pesquisa concentra-se no álbum de fotografias Índios da região do Rio Branco, publicado no relatório nº 99. Este foi o penúltimo documento lançado oficialmente pela agência governamental. Foi selecionado pelo conteúdo visual imagético, composto por imagens de pessoas de diferentes nações indígenas que viviam no entorno da bacia do rio Branco, durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras realizada no século XX.

O álbum é composto por 187 imagens, estampadas em tamanhos variados, na coloração sépia, indicando o uso de um processo conhecido por *calitipia*<sup>26</sup>, para a fixação das reproduções. Os textos da própria obra, apresentam todas as imagens como fotografias. Mencionam a restauração de parte delas, feitas manualmente por desenhistas profissionais, para reconstituir as informações perdidas na superfície imagética, devido as condições de acomodação e transporte durante as viagens, e, também, pelo estado de conservação ao qual o material foi submetido após a captação.

A rara documentação imagética representa a primeira coleção de fotografias, das quais temos conhecimento produzida por brasileiros, sobre os povos indígenas de Roraima. Foram feitas pelos expedicionários da Comissão Rondon, nas viagens exploratórias do primeiro período republicano, por ocasião da primeira campanha de Inspeção de Fronteiras (1927), durante a missão de reconhecimento territorial do extremo Norte brasileiro.

Em nossa abordagem compreendemos o objeto analisado como um extenso relatório técnico-científico, gerado a partir da captação imagética e das anotações

---

<sup>26</sup> Calitipia: processo fotográfico antigo. Corresponde a um negativo em papel de alta qualidade, impregnado em iodo e copiado por contato sobre papel selado.



sistematizadas em campo e, que, devido ao expressivo volume de imagens, convencionou-se a serem denominados álbuns fotográficos. Mais de 25 anos de intervalo transcorreram entre o tempo do fazer fotográfico até o momento da publicação das imagens no relatório nº 99.

Usada como modelo para a ilustração da capa, identificamos na fotografia (Imagem fotográfica 005), publicada na página 281 do livro Índios do Brasil, alguns retoques que realçam a expressão facial do homem retratado. Destacam-se no contraste da imagem, os traços das sobrancelhas, dos olhos, do nariz e a boca.

Imagem fotográfica 005 – Modelo usado para ilustrar a capa do tomo III.



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: José Louro. Dimensões do arquivo: 772X680, largura 772 pixels, altura 680 pixels. Página nº 281. Fotografia nº 1401.

A fotografia feita por José Louro (Imagem fotográfica 005) foi publicada com a seguinte legenda: Índio maiongom. Rio Uraricoera. Analisado em conjunto com as informações contidas nas legendas, o conteúdo do álbum demonstra que os fotógrafos e cinegrafistas foram distribuídos estrategicamente em diferentes equipes, indicando que o levantamento foto-cinematográfico deveria alcançar a maior área espacial possível.

São autores das imagens os profissionais: Dr. Benjamin Rondon; cine major Thomaz Reis, este crédito de autoria corresponde às reproduções feitas através dos fotogramas; Comissão Rondon; expedicionário Carlos Lako e Salathe; coronel Joaquim Rondon e José Louro. Para fazer o rastreamento das atividades dos fotógrafos, divididos entre as cinco turmas de expedicionários, incluímos no processo de estudo os documentários feitos durante as atividades da Inspetoria de Fronteiras.

Após analisarmos as imagens da coleção Índios da região do Rio Branco, assistimos aos documentários Viagem ao Roraimã – da Série da Inspeção de Fronteiras (1927), com vinte e três minutos de duração e Parima – Fronteiras do Brasil (1927) com vinte e seis minutos e quarenta e dois segundos. Ambos dirigidos pelo major Thomaz Reis. A finalidade, inicialmente, seria verificar informações e somar conhecimento referente ao contexto da época e das viagens. No entanto, nesta etapa, ao compararmos as fotografias com os filmes, constatamos a existência de algumas imagens idênticas, que apareciam tanto no livro, quanto no documentário Viagem ao Roraimã – da Série da Inspeção de Fronteiras (1927).

Durante o tratamento dos dados, portanto constatamos a existência de imagens idênticas publicadas tanto nos filmes produzidos por Reis, quanto no álbum do livro Índios do Brasil. Descobrimos que algumas imagens descritas como fotografias, são na realidade fotogramas originados a partir dos filmes captados pelo major Reis. A descoberta foi confirmada posteriormente através de pesquisa bibliográfica, especificamente no livro A Imagética da Comissão Rondon (TACCA, 2001).

Vimos que o poder mágico da estética, vinculado às fotografias enquanto suporte de memória, foi usado como instrumento de fomento dos projetos políticos, fundamentados na ideia de consolidação da nação brasileira. A narrativa visual construída atribuía sentido social para a intervenção do Estado na cultura das sociedades que viviam na região Norte, concomitante à promoção da institucionalização através da presença do poder governamental e da difusão dos símbolos nacionais.

Publicada em Índios da região do Rio Branco, a fotografia (Imagem fotográfica 006) é uma reprodução originada a partir do fotograma do filme Viagem ao Roraimã – da Série da Inspeção de Fronteiras (1927). Cada fotograma, corresponde a um quadro cinematográfico.

O general Rondon no centro da imagem (Imagem fotográfica 006) destaca-se como personagem principal. Sentado à mesa, Ele aparece circundado por homens e crianças Taurepã, povo também identificado pelo etnônimo Ingarikó.

Imagem fotográfica 006 – Gerada a partir da reprodução de um fotograma.



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: Cine Major L. Tomás Reis (conforme grafado na fonte bibliográfica, na legenda da imagem). Dimensões do arquivo: 823X528, largura 823 pixels, altura 528 pixels. Página nº 315. Fotografia nº 1464.

Notamos que os indígenas estão vestidos com roupas fornecidas pelo Estado Brasileiro, padronizadas em tons claros. Conforme informações na legenda da imagem, publicada em Índios na região do rio Branco, o general Rondon é servido com um copo da tradicional bebida Caxiri.

Parte das imagens publicadas em Índios da região do Rio Branco foram reproduzidas a partir de arquivos de fotogramas dos filmes. No livro de autoria de Rondon, as cenas captadas em movimento (Captura de tela 001), foram adaptadas para a impressão em papel e apresentadas ao público em outro meio de divulgação,



como fotografias estáticas (Imagem fotográfica 006). A nitidez de algumas imagens é comprometida devido ao tipo de suporte midiático e tempo histórico.

Captura de tela 001 – Reprodução de cena do documentário Viagem ao Roraima.



Fonte: Viagem ao Roraima. Ano (1927).

O documentário Viagem ao Roraima (1927) não possui áudio. As informações são transmitidas em legendas, em textos de apresentação de acordo com cada quadro de imagem exibido na sequência de frames.

Captura de tela 002 – Apresentação do documentário produzido por Reis.



Fonte: Viagem ao Roraima (1927).

Pretendemos em nosso estudo, entretanto, ir além da análise que se propõe apenas a encontrar reproduções idênticas entre fotografias e imagens de cinema. Não é exatamente este tipo de semelhança sobre a qual desenvolvemos nossa pesquisa. O objetivo é identificar e demonstrar pulsões em comum, expressas nas imagens de forma mais sutil, mas tão poderosa em sua manifestação, que atravessa tempos históricos distintos.

Destaca-se uma questão específica em relação aos objetos analisados. O livro Índios do Brasil, (Volume III) e a minissérie O Hóspede Americano (2021) são produções culturais criadas num intervalo de tempo de mais de cinquenta anos entre elas. Foram criadas por autores que representam respectivamente as diferenças contextuais da mentalidade de suas épocas.

Demonstraremos nas etapas seguintes nosso raciocínio sobre as cargas emotivas, expressas nas fotografias e que atravessam tempos, reaparecendo e manifestando os mesmos sintomas e pulsões de afeto, independente do significado e época de aparição.

### **2.3 Sob a luz do Sol: a etnografia visual da Comissão Rondon**

No Brasil, durante a primeira república, a inserção da fotografia e da cinematografia na esfera governamental ocorreu por iniciativa da cúpula dos militares fundadores da Comissão Rondon. O motivo foi a intenção de fazer a documentação imagética das atividades da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas (CLTEMA), desde o marco inicial dos trabalhos, em 1890.

Para atender a este propósito os oficiais vinculados à agência contrataram o serviço particular de fotografia da Casa Musso, empreendimento comercial instalado no Rio de Janeiro. A inexperiência dos profissionais civis em trabalhar nas asperezas do interior, sob condições adversas e difícil acesso às regiões, não resultou em provas satisfatórias. Pensando em solucionar o empecilho, o então 2º tenente Luiz Thomaz Reis – que se tornaria o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon, conhecido na literatura como major Thomaz Reis, propôs ao general Rondon a estruturação de um setor especializado para realizar a captação fotossensível. Reis era funcionário da Repartição dos Telégrafos, foi cedido e colocado à disposição do Ministério da Aviação e Obras Públicas para integrar a agência governamental comandada por Rondon, com a função de auxiliar de desenho.

“As primeiras expedições do general Rondon são anteriores aos progressos atuais de cinematografia, pelo que não podiam contar com este recurso, mas foram sempre acompanhadas, quanto possível, pelo serviço fotográfico.” (MAGALHÃES, 1941, p. 372). Investir na aquisição de equipamentos para fazer a documentação imagética não seria, portanto, ocorrência das circunstâncias ou apenas vaidade. Além de equipar era necessário, também, conhecer e dominar as técnicas inerentes ao processamento de revelação e difusão de imagens. Naquela época a fotografia e o cinema foram introduzidos como ferramenta de comprovação durante as ações militares. Na primeira etapa de circulação, as fotografias e os filmes transformados em fotogramas, davam suporte documental aos relatórios enviados à presidência da república. A preferência pelo recurso cinematográfico, é relatada por um dos sujeitos históricos que experienciaram os acontecimentos do período:

Não há quem desconheça as vantagens da documentação fotográfica, principalmente quando se trata de aspectos e panoramas do sertão bruto, nem tão pouco quem não se deleite com o folhear das vistas que reproduzem as belezas naturais, as cenas e os cenários de quaisquer explorações. A cinematografia goza de maior prestígio ainda e, no caso particular das expedições da ‘Comissão Rondon’, sobe de importância, por documentar os

costumes de nossos aborígenes, suas festas, as suas danças, as suas cerimônias... (MAGALHAES, 1941, p. 372).

Para prosseguir a estratégia, Rondon cria a Seção de Cinematografia e Fotografia (1912), um poderoso e sutil instrumento ideológico, capaz de demonstrar e comprovar o êxito da política expansionista, usado sistematicamente pelos oficiais sertanistas durante décadas. Uma forma de poder exercido longe dos conflitos armados, capaz de induzir pela emoção e sensivelmente por meio da arte.

Desse modo, o major Reis ficaria encarregado de comandar o setor estratégico. Formalizada apenas em 1914, a seção de cinematografia e fotografia, funcionava no escritório central da Comissão Rondon. Para estruturá-la, no mesmo ano da formalização, Reis viaja à Europa, com uma verba de dez contos de réis, a fim de adquirir os aparelhos fotossensíveis e aprender as técnicas de captação e edição de imagens. Em Paris e Londres, comprou 7 mil metros de filme da marca “Lumière, tropical” e, dos irmãos Auguste e Louis Lumière, as câmeras *Willianson* de 30 metros e uma *Debrie Studio* de 120 metros (CUNHA, 2017, p. 2). A estética do material produzido por Thomaz Reis, de viés artístico e etnográfico, possivelmente foi influenciada pela passagem do major na escola francesa de cinema, em 1914.

Neste cenário, no qual se estruturava todo um aparato para a captação das visualidades dos sertões brasileiros, destaca-se o apoio do coronel Amílcar Botelho de Magalhães para a realização do investimento em cinematografia. Na ocasião, Rondon era chefe de Magalhães, e os filmes e fotografias deveriam representar a linha de pensamento do comandante. É notável o esforço empreendido para buscar no exterior a tecnologia onerosa e o conhecimento técnico a partir das fontes de conhecimento, uma ação ousada para o padrão social brasileiro da época. Em 1914, Reis integra a expedição Roosevelt-Rondon e usa a nova aparelhagem durante a exploração do rio da Dúvida.

A captação fotossensível durante as incursões militares originou a etnografia visual do Brasil, construída em um padrão estético sob à luz do Sol. A tecnologia dos aparelhos limitava-se a captar paisagens ou situações expostas à incidência dos raios solares. Era, portanto, impossível fazer qualquer registro noturno ou em ambiente desprovido de luminosidade, a exemplo da parte interna das casas ou nos espaços de convivência, sem a claridade do dia.

“Os filmes e fotografias da Comissão eram exibidos em grandes audiências públicas que formavam o imaginário das populações das cidades sobre os sertões e

sobre os povos indígenas” (TACCA, 2001, p.3). As imagens agregavam valor documental aos relatórios enviados à presidência da república e às autoridades do Exército. Em 1922, o presidente do Brasil Artur Bernardes (1875-1955), recebeu da Comissão Rondon um relatório com mais de quatrocentas fotografias das construções de linhas telegráficas, com tomadas do sertão e os aspectos sociais das populações indígenas. Estes documentos demonstravam e comprovavam o êxito da presença do Estado no Centro-Oeste e Norte, dando sentido as missões de controle nas fronteiras nacionais.

A condição de verossimilhança, inerente ao recurso visual, era uma forma de comprovação. Os filmes e álbuns fotográficos, exibidos ao público nos teatros na capital, eram também uma ação de estímulo à rememoração e davam ênfase aos feitos de Rondon, que não deixava de mencionar o contato com os indígenas, frente às missões as quais comandava, conforme podemos verificar nas palavras do próprio:

Alguns dos grupos que as fotografias documentam, foram assinalados em primeira mão pelas nossas expedições e trazidos ao nosso convívio amistoso, no sertão, por processos humanitários, subordinados ao lema que estabelecemos para exprimir as nossas disposições, para com os aborígenes: “Morrer, se for preciso; matar, nunca! (RONDON, 1953, p.14).

Havia por parte da curadoria da Comissão, toda uma estratégia de circulação e exibição do material. As imagens chegavam ao público mediando dois mundos diferentes, induzindo a opinião pública: “através da fotografia e da cinematografia, pode-se fazer a ideia do sertão sem lá pôr os pés, sem sentir, pois, os incômodos do clima, dos mosquitos, dos carrapatos e outras coisas mais desagradáveis ainda.” (MAGALHÃES, 1941, p. 372). Parte do conhecimento sistematizado foi difundido através dos meios existentes para chegar ao acesso público. Conferências, exposições em museus, obras bibliográficas, exibição de filmes com entrada paga nos cinemas, exposições fotográficas e publicações em jornais. As cenas de nudez eram cortadas ou retocadas, para não chocar a sociedade.

Imaginamos o impacto do inédito chegando às pessoas, o poder da estética exercendo sua subjetividade sensível através da experiência do olhar e de estar diante de imagens da vida humana de forma natural, em meio a um ambiente até então desconhecido. A plateia era formada por uma elite de letrados, a condição do analfabetismo era uma realidade da população em massa, no Brasil. A propaganda em torno dos feitos era também uma forma de persuadir possíveis patrocinadores e



potencializar a arrecadação de financiamentos para a continuidade do programa de governo.

#### **2.4 No rastro dos fotógrafos**

Conhecer as fotografias e fotogramas a partir da biografia de seus autores é um processo de leitura histórica capaz de lançar luz aos detalhes da passagem dos expedicionários pelas fronteiras do Estado de Roraima, na região mais setentrional do Brasil. Os cinegrafistas e fotógrafos que fizeram as imagens publicadas no álbum Índios da região do Rio Branco, foram os sujeitos históricos da etnografia visual dos povos indígenas que viviam no entorno da bacia hidrográfica do rio Branco.

Entretanto, um tanto quanto desafiadora, foi a pesquisa sobre a biografia e atuação de cada um dos fotógrafos e cinegrafistas que integraram a 2ª turma da primeira campanha de inspeção de fronteiras, no sentido de encontrar na bibliografia pesquisada e até mesmo na fonte originária de nosso estudo, o livro Índios do Brasil (Volume III), informações complementares, além do crédito das fotos, sobre o trabalho específico de cada indivíduo. A reunião de alguns traços biográficos foi possível através da junção de contribuições encontradas em fontes bibliográficas dispersas.

Os povos indígenas do Brasil passam a ter representatividade na história da fotografia nacional após a produção e publicação imagética feita pela Comissão Rondon, entre 1890 e 1953. Material que constitui um trabalho pioneiro no que se refere ao volume produzido, à diversidade dos povos retratados e ao modo de fazer as fotografias, após um tempo de convivência entre fotógrafos e fotografados. Com destaque para uma produção feita por fotógrafos e cineastas na maioria brasileiros. Fotógrafos estrangeiros também integravam algumas viagens sob a chefia da Comissão Rondon. Anterior a documentação imagética feita durante a Inspeção de Fronteiras, os macuxi haviam sido fotografados em 1900 por George Heubner. As imagens fazem parte da coleção de Theodor Koch-Grünberg (Tacca, 2011). Durante um logo período as fotografias dos indígenas brasileiros eram feitas em maior parte por europeus.

Protagonistas da história os fotógrafos e cinegrafistas integrantes da campanha de inspeção de fronteiras, que passaram pelo que hoje é reconhecido pela União como Estado de Roraima, são:

a) O major **Luiz Thomaz Reis** (1878-1940). Sua presença é notável como uma das personalidades mais emblemáticas a atuar na Seção de Cinematografia e Fotografia, sendo bastante mencionado na literatura, com descrições sobre as atividades desenvolvidas enquanto servidor da Comissão Rondon. Costumava acompanhar o general Cândido Rondon durante as viagens em missão a serviço do Estado brasileiro. Sua obra ainda em tempos atuais, desperta interesse nos pesquisadores da comunidade nacional e internacional pelos documentários etnográficos produzidos na época, com destaque para a inovação tecnológica e o transporte da pesada aparelhagem por caminhos desbravados pelos expedicionários. Naquele tempo, a implantação da novidade foi considerada um feito extraordinário para os padrões brasileiros.

b) **Bernardo Tito Xavier da Silva Rondon** (1894 – data de falecimento não encontrada na bibliografia pesquisada), mais conhecido por Benjamin Rondon, filho do general Rondon, era engenheiro-topógrafo. Ficou a cargo do serviço telefotográfico (técnica de fotografar a longa distância), durante a primeira campanha para inspecionar a zona fronteira com a República da Guiana e Venezuela, em Roraima.

c) **Joaquim Vicente Rondon** (1900-1979), nasceu em Cuiabá, em 05 de abril. Filho de José Mamede da Silva Rondon e Ana Isabel das Neves Rondon, era sobrinho paterno do general Rondon. Formou-se na Escola Militar de Realengo, no Rio de Janeiro, na época Distrito Federal. Continuou sua formação militar na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, Escola do Estado-Maior do Exército e Escola Superior de Guerra. Joaquim serviu ao Exército Brasileiro destacado nas linhas telegráficas sob as ordens do seu tio, o general Cândido Rondon.

Seguiu carreira política e foi governador do Território Federal de Guaporé, atualmente Estado de Rondônia, entre 1946 a 1947. Foi eleito deputado federal pelo território de Guaporé em 1956.

d) **José Louro**, experiente fotógrafo e cinegrafista. Em 1922, a serviço da Comissão Rondon, fotografou a povoação de São Lourenço, local onde havia um posto indígena do Serviço de Proteção ao Índio, no Mato Grosso. Na primeira campanha de inspeção de fronteiras Louro atuava como auxiliar do major Reis.

e) **Georges Salathé**, etnólogo brasileiro de origem suíça, organizou entre setembro de 1929 a fevereiro de 1930, junto à alguns companheiros expedicionários<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Anais da Segunda Reunião Brasileira de Antropologia, 1955, p.168.

uma viagem “de caráter científico, religioso e aventureiro” (MEYER, 1956, p.168) ao rio Catrimani, afluente do rio Branco à margem direita. O objetivo, além de explorar o curso fluvial, incluía tomar conhecimento dos povos indígenas que habitavam a espacialidade, também frequentada por balateiros e exploradores de castanhas.

De acordo com informações publicadas nos Anais da II Reunião Brasileira de Antropologia (1944), até o ano de 1944 Georges Salathé havia sido o único pesquisador a fazer um estudo sobre a língua Pauxiana. Escrito originalmente na língua alemã, o resultado da pesquisa foi traduzido para o idioma francês para ser publicado na *Revista del Instituto de Etnologia*, tomo II, páginas 297-316, da Universidade Nacional de Tucuman (Argentina).

f) **Karl Lako**, cujo nome no Brasil era escrito Carlos Lako, era natural da Hungria. Naturalista e preparador de zoologia, participou com Salathé e o missionário beneditino da então Prelazia do Rio Branco, D. Alcuino Meyer, da expedição ao rio Catrimani (1929-1930). Possivelmente, este seria o motivo pelo qual algumas fotografias contidas no álbum do livro *Índios do Brasil do norte do rio Amazonas*, terem sido assinadas em conjunto pelos dois expedicionários. Na viagem foram fotografados em suas casas os povos Uiacá, Carimé (Yanomami), Pauxianas (também grafado Pauchiana), incluindo no registro fotográfico os trabalhos da expedição, como o carregamento de suprimentos nas canoas para seguirem a rota de viagem, entre outras rotinas da incursão. Vimos no conjunto de imagens fotografadas por Lako e Salathé, uma estética construída sem tanta elaboração no que se refere aos elementos de composição (imagem fotográfica 007). As fotografias indicam um padrão para fins de comparação entre as pessoas, ou seja, os indígenas das diferentes etnias, com o objetivo de fazer estudos etnográficos, de forma que os indivíduos eram fotografados nas posições perfilados, de frente e lado a lado um dos outros, para demonstrar os traços que caracterizavam o fenótipo entre os diferentes povos contactados durante a viagem.

Ao cruzarmos informações bibliográficas diversas encontramos uma mesma fotografia, produzida por Lako e Salathe, usada em duas publicações diferentes. Uma delas, em nossa fonte original de pesquisa, o livro *Índios do Brasil do norte do rio Amazonas* (imagem fotográfica 007), publicada em 1953. E, a outra, publicada quatro anos depois, em 1957, nos Anais da II Reunião Brasileira de Antropologia (imagem fotográfica 007 A). Trata-se da família de Joaquim, que aparece na fotografia ao lado da esposa Inês, e de Galdino (à direita), primogênito do casal.

Imagem fotográfica 007 – Fotografia publicada em 1953.



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafos: Expedicionários Carlos Lako e Salathe. Dimensões do Arquivo: 1001 x 683, largura 1001 pixels, altura 683 pixels. Página 265; fotografia nº 1376.

Conforme mencionado anteriormente, a fotografia (Imagem fotográfica 007) foi feita durante a expedição organizada pelo etnólogo Georges Salathé, com a finalidade de explorar o curso do rio Catrimani para conhecer os hábitos e linguagens dos povos indígenas da região. Durante a viagem os expedicionários visitaram o último reduto dos Pauxianas, que viviam em uma comunidade denominada Marinheiro, localizada à margem esquerda do Catrimani, onde foram recebidos pela família de Joaquim. Nos Anais da II Reunião Brasileira de Antropologia, são descritos como civilizados, ou seja, haviam sido submetidos à influência do processo civilizador imposto às nações indígenas pela cultura ocidental, e perceptível nos tipos de roupas vestidas pela família representada na fotografia (Imagem fotográfica 007).

A fotografia retrata a família de indígenas Pauxianas, grupo que viveu em Roraima na região do Demini e na bacia do rio Branco. Foram extintos no início do século XX. A legenda informa que as pessoas que aparecem na imagem são de uma mesma família composta pelo pai, a mãe e o filho do casal.

Imagem fotográfica 007 A – Fotografia publicada em 1956.



Fonte: Arquivo Nacional, Pauxiana pequeno ensaio sobre a tribo Pauxiana e sua língua, comparada com a língua Macuxi, por D. Alcuino Meyer, ano 1956, página 39. Fotógrafo: Jorge Salathé. Dimensões do arquivo: 1252 x 845, largura: 1252 pixels; altura: 845 pixels.

Observamos que, em *Índios do Brasil (Volume III)*, a autoria da imagem é atribuída à Carlos Lako e Jorge Salathé. O etnônimo do grupo indígena é grafado Pauchiana. Na publicação do Arquivo Nacional, a foto é creditada apenas à Jorge Salathé, sendo a grafia da etnia: Pauxiana.

“No Museu etnográfico de Godeborg existe a parte principal da coleção etnográfica obtida na expedição de Salathé e companheiros ao rio Catrimani” (MEYER, 1944, p. 167-168). Já a coleção reunida por D. Alcuino Meyer foi doada ao Museu Missionário Vaticano, em Roma (Itália). A expedição resultou ainda em uma tese apresentada no X Congresso Brasileiro de Geografia, realizada em setembro de 1944, no Rio de Janeiro (RJ), sob o título *Pequeno ensaio sobre a tribo Pauxiana e sua língua comparada com a língua Macuxi*. A pesquisa não chegou a ser publicada nos Anais do Congresso, por não se tratar de tema geográfico, mas sim etnográfico e linguístico, razão pela qual foi publicada no Arquivo Nacional (1944).

Lamentavelmente, o povo Pauxiana foi considerado extinto no início do século XX. Os expedicionários relataram ainda, o contato durante a viagem com os povos Karimé ou Caríme, também denominados pelo etnônimo Yanomami.

## 2.5 Entre a memória e o esquecimento: cronologia dos acontecimentos históricos

Dentre os fatos conhecidos na historiografia, na relação social entre o poder do Estado e os povos indígenas brasileiros, destacamos os acontecimentos pertinentes sobre a temática e apresentamos de forma resumida algumas destas informações (Quadro 01), entre as principais já mencionadas na dissertação e outras acrescentadas a seguir. O marco histórico resumido vai da conquista portuguesa à promulgação da Constituição Federal (1988), que em teoria reconheceu e regulamentou os direitos das nações indígenas do Brasil.

Quadro 01

Marco temporal do processo histórico relacionado ao tema	
<b>1500</b>	Chegada da expedição portuguesa em terras do Brasil.
<b>1750 a 1850</b>	Indígenas brasileiros passaram de maioria a minoria.
<b>1835 a 1840</b>	Revolução Cabana reduziu ainda mais os povos nativos do Brasil.
<b>1875 a 1912</b>	Ciclo da borracha.
<b>1889</b>	Proclamação da República em 15 de novembro.
<b>1889 – 1890</b>	O Estado Brasileiro instaura as primeiras comissões para implementar as linhas telegráficas, sob o comando do major Gomes Carneiro.
<b>1891</b>	O general Rondon, sucessor de Gomes Carneiro, assume a chefia de diferentes comissões para a implantação de linhas telegráficas.
<b>1907</b>	Criação da agência governamental Comissão Rondon.
<b>1910</b>	Criação do primeiro órgão governamental indígena do país: Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN).
<b>1912</b>	Criada a Seção de Fotografia e Cinematografia, sob o comando do major Thomaz Reis.

<b>1914</b>	Thomaz Reis inicia os primeiros registros visuais imagéticos.
<b>1916</b>	Encerrada a Comissão de Linhas Telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas.
<b>1922</b>	Comunicado emitido pelo diretor interino do SPI, Horta Barbosa (1881-1965), ao inspetor de Mato Grosso, com a recomendação da realização de um levantamento fotográfico sobre os estabelecimentos e serviços administrados pelo SPI.
<b>1939</b>	Criação do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), órgão normativo da política indigenista.
<b>1941</b>	Criação da Seção de Estudos do SPI.
<b>1942</b>	Criação do Museu do Índio. Parte significativa do acervo da instituição de memória foi constituído com o material coletado pela Comissão Rondon.
<b>1953</b>	Inauguração do Museu do Índio.
<b>1960 a 1970</b>	Abertura de estradas na Amazônia: Transamazônica, Belém-Brasília, BR-364, BR – 174, Perimetral Norte.
<b>1988</b>	Promulgação da Constituição Federal, reconhece a posse permanente às nações indígenas brasileiras das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas.

Fonte: Informações selecionadas e reunidas provenientes das fontes bibliográficas mencionadas nas referências.

A referência temporal, com destaque para algumas regulamentações e acontecimentos do passado, descritas de forma resumida (Quadro 01), tem por objetivo sintetizar as informações pertinentes ao contexto histórico. No terceiro capítulo, descrevemos a sistematização do conhecimento inerente ao objeto fotográfico para em seguida apresentarmos o desenvolvimento referente a construção do nosso método de análise.

As informações reunidas e racionalizadas, originadas a partir das contribuições historiográficas de pesquisadores dedicados à diferentes áreas do conhecimento científico, possibilitaram a contextualização da cultura mental de uma nação constituída pela diversidade de povos ligados à espacialidade pela ancestralidade. Percebemos neste contexto, a tensão simbólica do signo no encontro e vivências sociais entre os povos que representavam a cultura indígena e a cultura representada pelos militares fotógrafos da Comissão Rondon, em sua conquista ideológica exercida através dos significantes processos simbólicos de poder e prestígio exercidos nas experiências sociais entre as distintas culturas.

“Na tradição filosófica, a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência, pelo contrário, refere-se à capacidade de recuperar algo que não se possuía antes e que foi esquecido” (ROSSI, 2010, p.15). Durante nosso processo investigativo, as forças antagônicas da memória e reminiscência pareciam disputar a conquista sobre o tempo. Quanto de memória nos foi imputado, e quanto desta vaga lembrança sobre a realidade do passado nos foi subtraído?



## CAPÍTULO III

### 3. À SOMBRA DAS APARÊNCIAS: FOTOGRAFIA, SENSAÇÕES E IMAGINAÇÃO

Introduzida no mundo por meio do aparelho daguerreótipo a fotografia é um artefato proveniente de elaboração pós-industrial. É, portanto, um produto concebido na esfera da cultura mental de determinadas sociedades, com linguagem baseada em sistema de símbolos. Sua invenção, ocasionou transformações profundas nas relações que o homem mantém com o mundo dos signos, ou seja, com a realidade (SCHAEFFER, 1996).

A afetação mágica causada no sujeito, ao ver uma imagem fotográfica, está inconscientemente ligada à vida sensível. Em nossa experiência pessoal, ao percebermos os elementos empáticos contidos, de súbito manifesta-se em nosso sentir, o movimento de nossos afetos e aversões, através das sensações provocadas pelas emoções “...como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais.” (EAGLETON, 1990, p.17).

O status de veracidade é associado ao artefato desde seu surgimento na história, sendo ainda em tempos contemporâneos, um suporte de comprovação. O uso dirigido da fotografia para os mais variados fins, é objeto tratado na obra de Kossoy (2002); de acordo com o autor “...a imagem fotográfica, entendida como documento/representação, contém em si realidades e ficções”, sendo, pois, inerente à sua essência o papel de representação.

Compreender a natureza representativa da imagem fotográfica significa entender a existência de percepções que coexistem num mesmo objeto: o real e o subjetivo. Na materialidade indicial contida na superfície, é apresentado “algo” em substituição àquilo que não está/é mais presente. Na ausência “de algo”, apresenta-se uma representação “desse algo”, o referente, existente no instante depois, no tempo da materialização do objeto, no momento em que o aparelho capta o acontecimento por meio de suas funções técnicas.

(...) a capacidade analítica da fotografia parece estender-se aos distintos componentes dos objetos: a imagem produzida por fotoimpressão não

compartilha apenas a aparência de seu modelo, mas também sua estrutura íntima, sua composição molecular...Daniele Barbaro, em seu tratado sobre a perspectiva, evoca o espetáculo que descobrimos no interior das câmeras escuras, ele descreve um mundo impalpável e sem densidade, mas adornado por todos os encantos da natureza. (MICHAUD, 2002, p. 45).

Supostamente, o que aparece na superfície imagética aconteceu. Contudo, percebemos, a sutileza persuasiva da fotografia como representação de realidades, e seu potencial efeito na indução de construção e reconstrução de identidades, através da decodificação dos signos contidos durante a recepção da mensagem visual. Desse modo, compreendemos a imagem fotográfica como:

(...) uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente, e que o índice e o ícone, inerentes ao registro fotográfico – embora tecnicamente ao referente no contexto da realidade -, não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do processo de construção da representação. (KOSSOY, 2005, p.41).

A fragilidade entre verdade e verossimilhança também é abordada na obra de Fontcuberta (1997). Sobre o termo fotografia, explica: “[...]significa literalmente “escrita aparente”. O que nos leva por extensão, a uma escritura das aparências” (FONTCUBERTA, 1997, p.11), pois a lexicografia do termo está relacionada mais apropriadamente com espectros, ilusões e aparições, logo, “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira.” (FONTCUBERTA, 1997, p.15).

Conforme Mead (1963), a produção e recepção do objeto, é um processo de comunicação em três níveis e envolve o fotógrafo, o sujeito que vê a imagem, e o investigador. No mundo sensível, permeando pela existência humana, “A máquina fotográfica é uma extensão instrumental de nossos sentidos” (COLLIER, 1973, p. 3).

O ato de fotografar antecede a materialização da imagem, ele acontece através de uma ação real por meio de manuseio e “experimentações das funções técnicas do aparelho fotográfico” (FLUSSER, 2002), em um processo mecanizado e automatizado, resultando em um objeto cuja superfície contém informações simbólicas que, percebidas pelo sujeito, geram produções de sentido na mente de quem a observa.

Em sua linguagem visual contínua a fotografia é portadora de potencial cognitivo e, pelas informações nela contidas, o sujeito observador por ela é afetado, no íntimo de suas sensações e emoções. Devido à natureza, imagética e representativa da fotografia, o ato de ver uma imagem desperta através do sentido da

visão sentimentos associados a beleza, prazer, alegria e até mesmo repulsa. Sensações que Ronaldo Bispo descreve como experiência estética (2004). A fotografia, no entanto, por sua mensagem em si, não causa sentimentos. A causa das sensações ocorre na interpretação do sujeito, ao atribuir valor pessoal e individual no momento em que interpreta a mensagem visual, por meio da percepção dos elementos que lhes são empáticos, no espaço delimitado pelo enquadramento. A natureza subjetiva dos sentimentos e emoções ocorre a partir da percepção sensível de cada sujeito.

Para Flusser (2002), a recepção e percepção acontece através da cognição empática dos elementos, identificados na representação de determinada imagem fotográfica. O observador vagueia o olhar sobre a superfície da fotografia. A ação, proporciona o espaço interpretativo. Logo, concluiu-se que, o resultado da percepção imagética produzida na mente do observador é a síntese entre duas intenções: a do fotógrafo por trás do aparelho e a do sujeito diante da imagem. Assim, reconhecemos, portanto, sua característica informativa.

Ainda de acordo com Flusser, durante o processo interpretativo, o leitor de uma mensagem fotográfica é manipulado no momento da recepção de suas mensagens: “Em imagem os elementos pictoriais se relacionam significativamente um com o outro, e tais relações são eticamente carregadas. Imagens fascinam por serem mágicas e portadoras de mito.” (FLUSSER, 2002, p.2). No pensamento mítico os dados sensoriais são considerados apropriados para apreender a realidade. O Mito habita o mundo dos sentidos: o mundo que se vê, que se saboreia e é compreendido como forma de linguagem, também é pleno de significado. Na perspectiva do antropólogo Levi-Strauss os fenômenos observados na natureza, também se manifestam na cultura, embora o cultural seja mais complexo e exija um número maior de variáveis.

### **3.1 Memória e construções imaginárias**

Ler e compreender as imagens sob a perspectiva do conhecimento científico requer a aplicação de técnicas de leituras amparadas em métodos para a interpretação dos elementos informativos contidos na fonte e para além delas. Consideradas como textos não-verbais, as imagens fotográficas são passíveis de questionamentos em seu processo de produção, circulação e consumo. Não se pode

subestimar a importância que as visualidades ocupam na vida social, enquanto documento histórico e fonte de construção de identidades, por sua natureza comunicativa em termos culturais e ideológicos.

Compreendemos que na obra *Índios do Brasil*, múltiplos códigos e níveis de codificação coexistem e se articulam para produção de significados para a sociedade entre as décadas de 20, 30, 40 e 50 dos anos 1900. Portanto, reconhecemos a produção fotográfica da coleção como resultado de um processo de produção de significados. Com esse reconhecimento as fotografias revelam índices (GINZBURG, 2003), assim, alcançamos o que não está exposto ao primeiro olhar, mas que confere sentido social às fotografias.

Ao serem observadas as imagens foto cinematográficas produzem uma cadeia associativa e sugestiva, tornando-se um suporte para a prática memorialística. A memória das imagens sobreviventes é o ponto de tensão signífica a nos despertar o interesse pela investigação das imagens, seus sintomas e emoções, expressas em tempos díspares, mas que carregam em seus traços certas formas coletivas. Raciocínio, o qual descreveremos durante a abordagem sobre o método aplicado em nosso processo.

Memória e esquecimento são funções codependentes. “A memória importa não tanto pelo conhecimento que ela traz, mas pela ação que ela governa” (ELIAS, 1994, p.10). A documentação imagética produzida durante os anos de atuação da CR, demonstra possivelmente o que seria a necessidade de dar presença a algo que no futuro não estaria mais presente. Uma busca memorial do homem em deixar seu nome escrito na história. Mais do que uma reconstrução, a memória é um enquadramento do passado (CANDAU, 2011), para o autor de *Memória e Identidade*, o que um grupo ou uma sociedade consegue se lembrar ou escolhe esquecer, legítima ou deslegítima discursos, comportamentos, cerimônias e até direcionamentos políticos e sociais.

Decorre deste entendimento, a importância dada à investigação da prática memorialista que usa a fotografia como mediação, considerando seu papel ideológico impregnado, como instrumento de comprovação de realidades.

Uma preocupação para além da identificação e da análise objetiva e sistemática, está a inclusão nas etapas de investigação do momento histórico da materialização da obra, o que nos leva a uma reflexão para além do rastro indicial gravado na superfície imagética (JOLY, 1994).

É sobretudo necessário que as fotografais sejam examinadas desde sua própria fonte informativa, ou seja, a partir da imagem em si, incluindo os elementos contextuais à sombra do conteúdo impresso em suas superfícies. São premissas indispensáveis o exame de determinados eixos para a fundamentação científica, com etapas que iniciam a partir da definição dos objetivos, passando pelo exercício da reflexão sobre os utensílios, incluindo o estudo de sua função, sendo inseparável o contexto de sua aparição.

Em nossa abordagem o contexto da aparição ocorre em um encontro de tensão sógnica entre duas culturas diferentes: a sociedade indígena e a sociedade formada pelos representantes do poder estatal na remota zona fronteiriça.

## CAPÍTULO IV

### 4. SEMIOSFERA E TENSÃO SÍGNICA NA RELAÇÃO ENTRE CULTURAS

A entrelaçada relação entre natureza e cultura é essencialmente o objeto de estudo da semiótica de origem russa. O campo investigativo se consolidou como escola para o estudo semiótico da cultura a partir das práticas investigativas da Escola de Tártu-Moscou (ETM).

A matriz de pensamento é constituída por meio da confluência transdisciplinar, sendo tributários a cibernética, a teoria da comunicação e da informação e tem como eixo de fundamento o exame dos mecanismos semióticos que se manifestam em sistemas específicos. A teoria aplicada demonstra como a multiplicidade de signos se mistura e constrói sentidos percebidos em complexos processos de cognição, entre eles o processamento de informações em texto pela ação psíquica da memória. Em seu aspecto coletivo, seu dinamismo se dá através de um elaborado sistema de seleção e codificação. “Traduzir um certo setor da realidade em uma das línguas da cultura, transformá-la numa informação codificada, isto é, num texto, é o que introduz a informação na memória coletiva” (MACHADO, 2003, p. 38).

Mesmo diante da complexidade existente sobre a diversidade de interpretações a respeito do significado do termo cultura, é possível correlacionar pontos de entendimento a partir de colaborações de campos científicos distintos, mas que sustentam o consenso de que a cultura é constituída por sistemas de linguagens, códigos e signos preexistentes relacionados entre si, envolvendo relações simbólicas relativas e variáveis, construídas em processos dinâmicos e contínuos.

Cultura, portanto, do ponto de vista de uma abordagem semiótica é um todo significativo que só tem sentido quando entendido como um sistema contínuo. Na tradução do semioticista báltico Iuri Lotman significa:

“Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (LOTMAN, 1996, p.157).

Conforme estabelecido nos anais do 25º Simpósio da Escola de Semiótica de Tártu – Moscou, qualquer cultura é constituída pela semiose e pode ser caracterizada em três níveis:

- a. como uma sociedade, isto é, um conjunto de indivíduos cujas relações mútuas são organizadas em instituições sociais específicas (cultura social);
- b. como uma civilização, isto é, um conjunto de artefatos produzidos e utilizados pelos membros desta sociedade (cultura material); e
- c. como uma mentalidade (um sistema de valores e ideias, morais e costumes), isto é, um conjunto de mentefactos que controla estas instituições sociais e determina as funções e significados destes artefatos (cultura mental). (POSNER, 1997, p. 37).

Os três níveis de cultura estão relacionados entre si, entretanto, a condição semiótica, diferenciada, em cada nível é claramente definida. A cultura social é caracterizada pela sociedade, como um conjunto de usuários de signos; o nível material corresponde a civilização, compreendida como um conjunto de signos; e o mental, como uma mentalidade, constituída como um conjunto de códigos.

Aplicamos a teoria em nossa pesquisa e identificamos no contexto histórico e sociocultural da primeira campanha de inspeção de fronteiras, duas culturas diferentes que se encontram em trocas dialógicas na esfera comunicacional. Uma é representada pela cultura social indígena, formada pela diversidade de povos contactados e fotografados pelos militares e expedicionários durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras. Povos estes, identificados nas fotografias contidas no álbum Índios da região do Rio Branco, do livro Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Já a cultura social não-indígena é representada pelos militares fotógrafos e expedicionários a serviço da Comissão Rondon, autores das imagens publicadas no livro mencionado, fonte primária do nosso estudo.

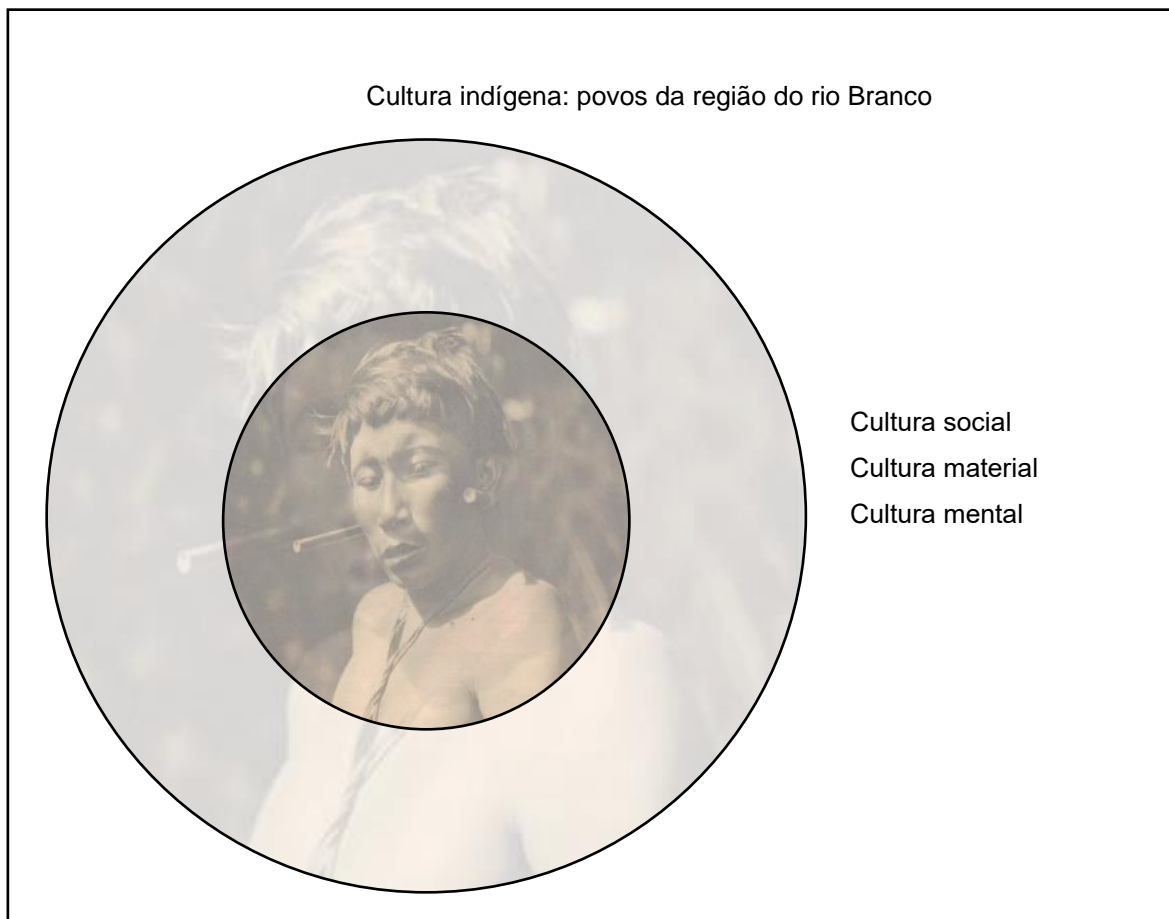
Em suas distinções, as duas sociedades, são constituídas por sua própria cultura social, com características específicas e particulares; cada uma delas com códigos e linguagens próprias, formadas por um conjunto de indivíduos e instituições usuários do signo. A semiose envolve signos e códigos, de forma que os usuários não podem existir sem ela, pois uma sociedade é inconcebível sem sua civilização e mentalidades específicas.

Por meio da construção de esquemas semióticos pretendemos exemplificar como a teoria se aplica em nosso estudo sobre o signo fotográfico e, conseqüentemente sobre as duas culturas relacionadas em torno da fotografia.

Descreveremos como os fundamentos semióticos operacionalizam em nossa leitura e os mecanismos pelos quais são conduzidos. Primeiro identificamos os elementos que caracterizam a cultura social indígena e a cultura social dos militares fotógrafos, para em seguida demonstramos o ponto de tensão sígnica entre as distintas civilizações.

A semiosfera construída (Figura 001) representa a cultura indígena, caracterizada pelos diversos povos que viviam na região do vale do rio Branco, durante a chegada da guarnição para inspecionar a zona fronteira.

Figura 001 - Níveis de segmentação semiótica cultura indígena.



Fonte: Maurício Zouein e Andrezza Mariot (2023).

O caráter semiótico na cultura material diz respeito aos artefatos, por serem as ferramentas signos para os membros de uma sociedade. Incluem-se nesta classificação os textos orais e escritos. Os objetos desempenham funções específicas dentro de cada cultura em particular.

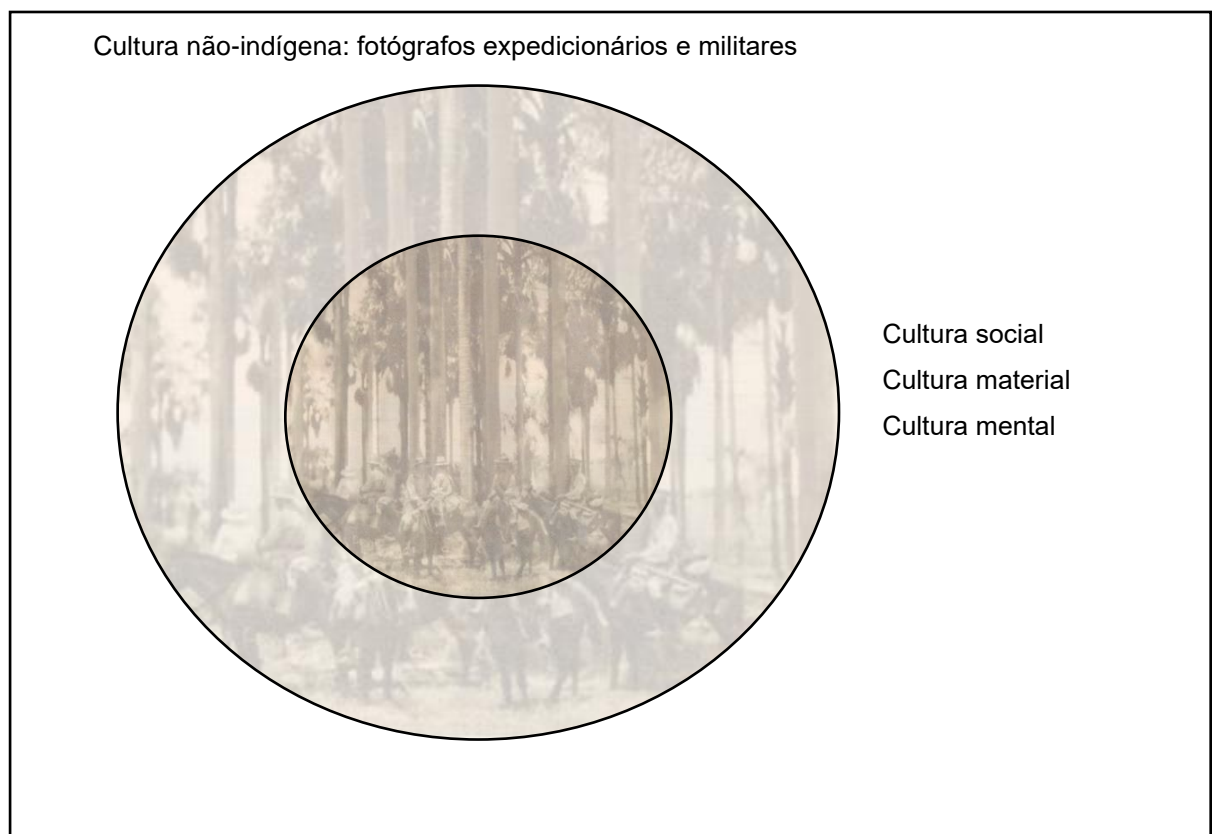


Adornos usados no corpo, as canoas esculpidas a partir de troncos de árvores, as ferramentas que auxiliam na caça a exemplo do arco e flecha, assim como a arquitetura das habitações, são um conjunto de artefatos que representam a cultura material das civilizações indígenas.

Cada um desses aspectos mencionados, tem uma razão de ser; constituídos a partir de códigos sociais, existem para fazer determinada função. Representam, também, algo simbólico ou real, sustentado por uma convenção de códigos inteligíveis e que formam uma mentalidade. Enquanto sociedade, o comportamento dos indivíduos é essencialmente influenciado pela mentalidade. Os códigos desempenham uma convenção para o grupo social. O *status* semiótico da cultura mental está relacionado a algo que desempenha uma função ou papel específico para estas sociedades.

A cultura social dos oficiais e soldados integrantes da Comissão Rondon, encarregados de inspecionar a fronteira do Brasil com a Guiana e Sul da Venezuela, também identificada como cultura não-indígena, é exemplificada na Figura 002.

Figura 002 - Níveis de segmentação semiótica cultura não-indígena.



Fonte: Maurício Zouein e Andrezza Mariot (2023).

A forma de cobrir e proteger o corpo com roupas e calçados, caracterizando o uniforme da tropa, a bandeira nacional, o aparato fotográfico e acessórios para revelação dos rolos de filmes, o relógio, a espingarda, no contexto da pesquisa, são utensílios que identificam a civilização militar.

Com propriedades que a qualificam como artefato, a fotografia é um objeto que identifica a cultura material dos militares fotógrafos. Consiste, também, em um signo relacionado aos mentefactos, pois seu caráter semiótico desempenha um papel específico na cultura mental, como uma convenção social, neste caso, a cultura social dos militares. É a mentalidade a influenciar nas percepções e significações manifestando-se essencialmente no comportamento dos indivíduos enquanto grupo social. Para eles, o artefato era usado como ferramenta de comprovação, lembrança e exibição, uma convenção da época a carregar os significados semelhantes ainda em tempos atuais.

Em oposição a esta percepção sobre o objeto fotográfico, na cultura dos povos indígenas fotografados e filmados durante a Missão Rondon, em seu sistema mental de significantes e significados, a fotografia poderia ser considerada um signo estranho. Para alguns povos, deixar-se fotografar e ter sua imagem captada pela câmera e reproduzida em qualquer que fosse o suporte, estaria associado ao mito de ter a alma aprisionada.

Em suas fundamentações, o caráter semiótico da cultura aplicado à leitura da pesquisa, possibilita classificarmos:

- a) A cultura social caracterizada pelo grupo social indígena e pelo grupo social dos militares fotógrafos.
- b) A cultura material identificada pela fotografia.
- c) A cultura mental constituída pelos valores atribuídos ao objeto fotográfico, conforme a segmentação de realidade para cada uma das duas culturas no ambiente de interlocução.

De acordo com Posner (1997) a cultura mental estrutura-se como um sistema concêntrico de esferas semióticas e não-semióticas, rodeada por múltiplas camadas de esferas não-semióticas. Para a compreensão dessa funcionalidade é preciso ler a mentalidade em suas estruturas abstratas, porém como um sistema de esferas semióticas, cada uma ocupando um segmento de realidade. Os segmentos de

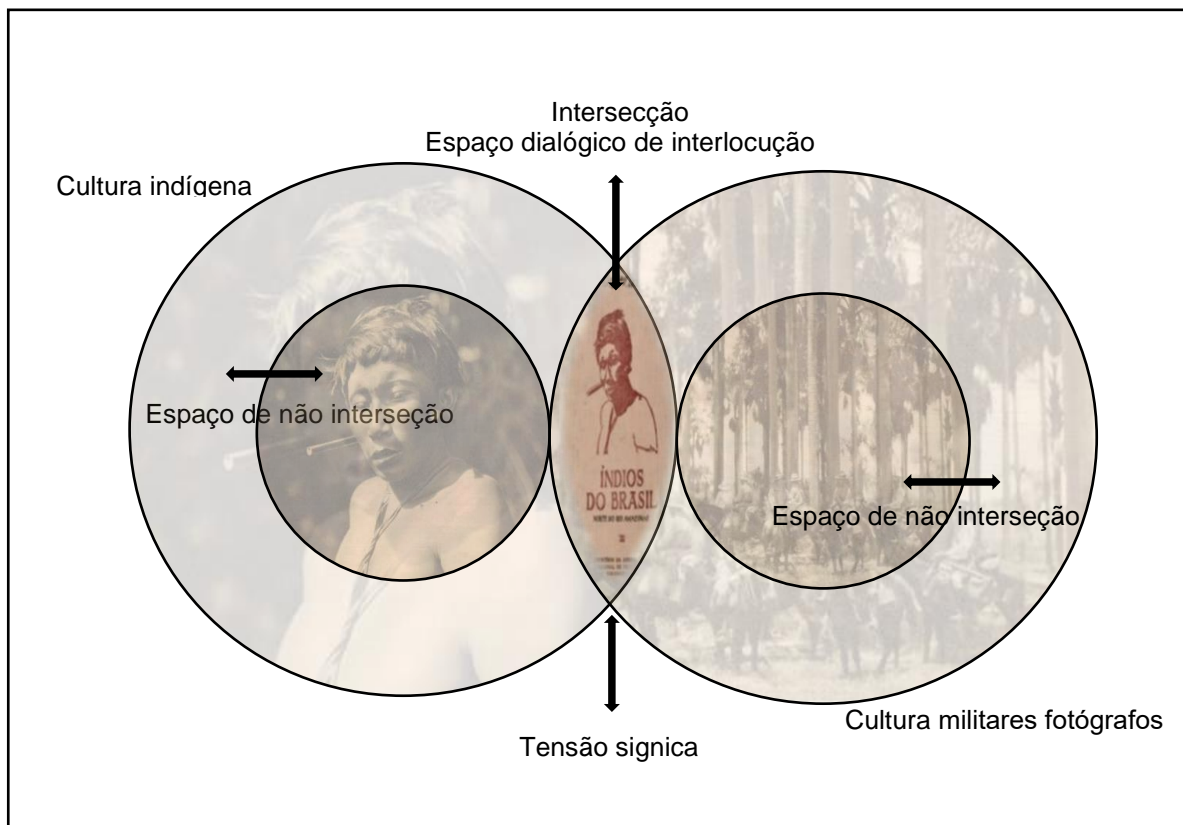
realidade são estruturados através de códigos da cultura; nas esferas não-semiósicas os segmentos são abstrações sem estrutura.

A semiosfera é um espaço de caráter abstrato, porém claramente definido, “a noção de círculo como delimitadora do que pertence e do que não pertence a um determinado conjunto não tem nada de abstrato.” (MACHADO, 2003, p. 182). Na teoria que inspira nosso método, a cultura é problematizada em suas linguagens e formas de comunicação.

No esquema semiótico desenvolvido (Figura 003) demonstramos a estrutura da sociosfera, enquanto espaço abstrato de encontro e interlocução entre a cultura indígena e a cultura dos militares fotógrafos.

O signo fotográfico consiste em um ponto de tensão simbólica de significados, entre a cultura social indígena e a cultura social não-indígena. A tensão sígnica é compreendida entre o espaço da intersecção e o da não intersecção no ambiente de interlocução entre as duas culturas distintas. Manifesta-se através das significações, dos valores, na cultura mental em sua forma de dar significado ao objeto.

Figura 003 - Espaço dialógico de interlocução na semiosfera.



Fonte: Maurício Zoueïn e Andrezza Mariot (2023).

Na ocasião da campanha para inspecionar a fronteira do extremo Norte brasileiro, em 1927, a fotografia identificava a cultura material da sociedade formada pelos fotógrafos da Comissão Rondon. Para estes profissionais, o artefato representava uma forma de comprovação pelo trabalho feito, reconhecimento por ter estado em um lugar onde poucos naqueles tempos conseguiram ir, memória e recordação do passado, e até mesmo, poderia significar uma forma de ganho financeiro. Porém, oposto a este entendimento, na cosmovisão de algumas sociedades indígenas, a fotografia representava um objeto desconhecido. Para alguns, a permissão em deixar-se fotografar poderia ocasionar o aprisionamento da alma. Em relação aos povos da sociedade indígena, que viviam na região do rio Branco, considerando o período de nossa pesquisa, a fotografia era um artefato ignorado para aquelas sociedades.

Provém de Bakhtin a formulação do conhecimento sobre o encontro dialógico entre culturas como potencializadoras de experiências de enriquecimento mútuo. Conforme se lê em Machado (2003, p.28), “[...] é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, [...]”. A mudança na segmentação de realidade tem origem a partir das dinâmicas e complexas ocorrências dialógicas experienciadas entre as sociedades. No ponto de intersecção, ocorre a interação entre os grupos sociais indígenas e militares fotógrafos, configurando um espaço de convergência na interlocução entre os indivíduos destes dois grupos sociais.

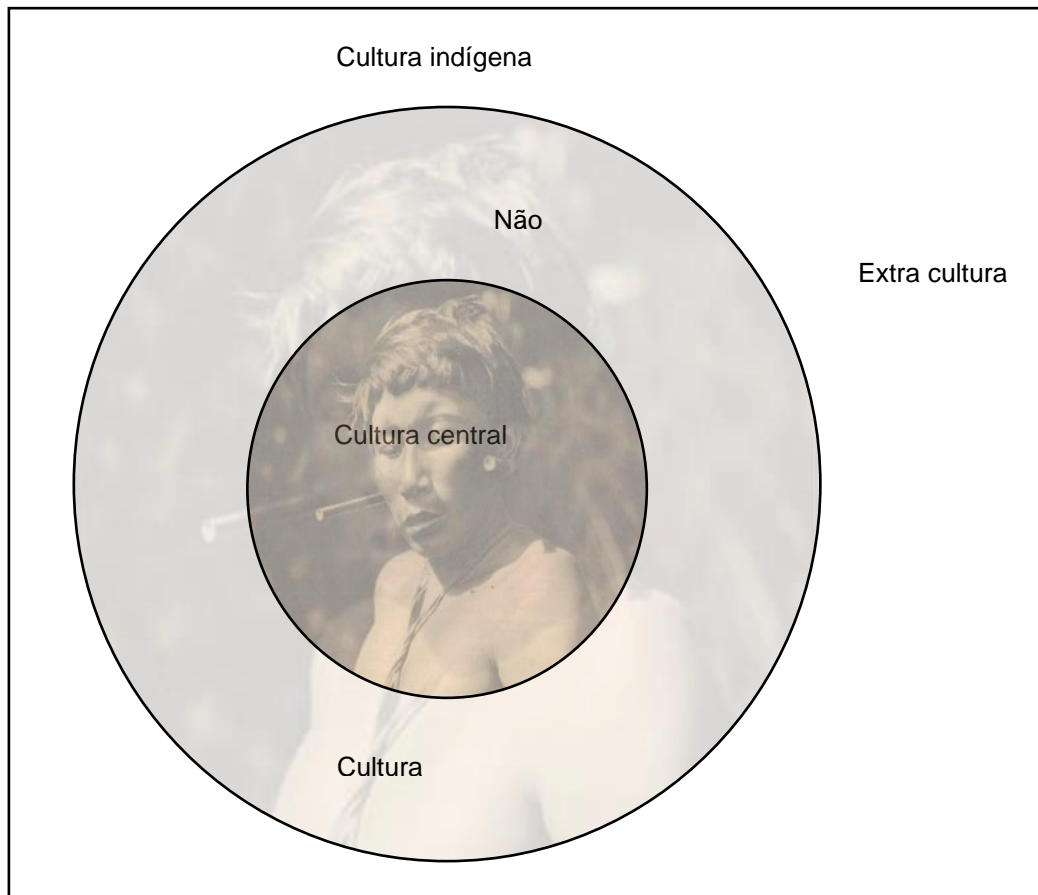
Nas esferas semióticas os segmentos são estruturados pelos códigos da cultura, um signo que não chegou a se consolidar em um nível de consciência para determinado grupo social, também pode ser classificado nos termos da teoria, através dos sistemas de esferas semióticas e não-semióticas. Classifica-se o conjunto de esferas na cultura mental em quatro áreas diferentes:

- a) Extracultural, algo absolutamente desconhecido pelos membros de determinada sociedade.
- b) Não-cultura, alguma coisa ou algo conhecido pelos indivíduos de uma sociedade, mas considerada como oposto à sua própria cultura.
- c) Culturalmente periférico, o que os membros de uma sociedade consideram como parte de sua própria cultura, porém não a identificam como central.
- d) Culturalmente central, que é usado pelos membros de uma sociedade para definir sua própria identidade.

Entre outras formas, a cultura em seu dinamismo, funciona através da oposição entre a cultura e a não-cultura. Esta configuração de significantes integra, também, o não-cultural a partir dos estágios de semiotização.

Observa-se a representação das segmentações de realidade na cultura (Figura 004), antecedente à interação que irá proporcionar os processos de semiotização e dessemiotização sígnica:

Figura 004 – Representação de segmentação de realidade.



Fonte: Maurício Zouein e Andrezza Mariot (2023).

Os elementos extra-cultura, formalmente opostos são ou eliminados ou integrados culturalmente. Nesta ordem pura, em que se misturam a inteligibilidade e experiência sensível, é possível compreender o mecanismo elementar da cultura como um processo que se dá através da zona mediadora da semiosfera em que:

A cultura pressupõe sistemas de signos cuja organização reproduz comportamentos distintos daqueles considerados naturais que são, assim, culturalizados por algum tipo de codificação. Os códigos como sistemas modelizantes e modeladores têm a função de culturalizar o mundo, isto é, de

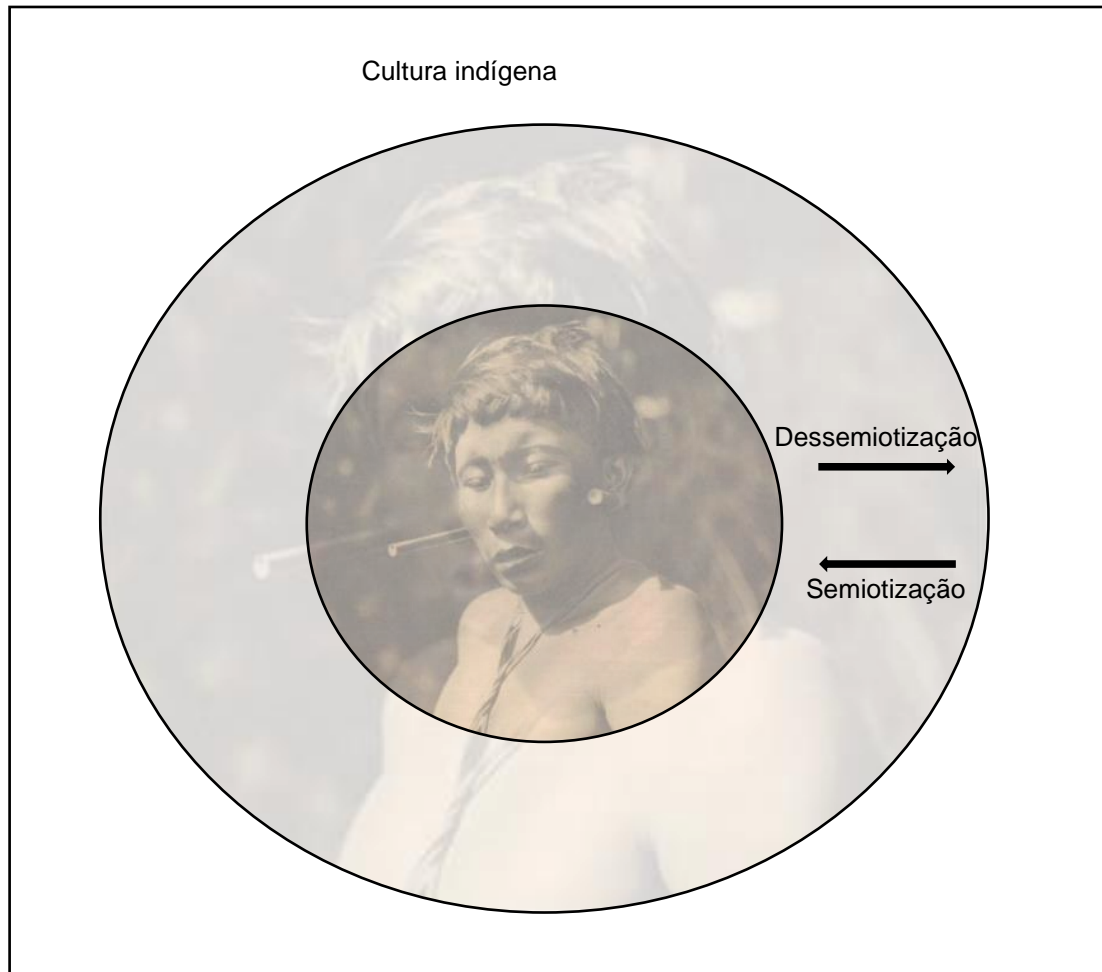
conferir-lhe uma estrutura da cultura. O resultado final é a transformação de um não-texto em texto. (MACHADO, 2003, p. 38-39).

Da mesma forma, se aplica em contrário com a transformação de um texto em não-texto. No espaço de interlocução entre as culturas dos indígenas e a cultura dos fotógrafos militares, ocorrem o que na leitura da semiótica russa é denominado por semiotização ou dessemiotização de signos. O processo de transição que ocasiona a mudança cultural, através da segmentação de realidade é assim descrito:

O mecanismo da cultura consiste numa progressiva semiotização de realidade. A formação de um código, sua incorporação nas esferas culturais, sua centralização e sua eventual reposição por códigos alternativos recentemente desenvolvidos, que são menos semiotizados e mais flexíveis: este é um processo cíclico, que chega a um fim somente quando uma cultura cessa de existir. (POSNER, 1997, p. 46).

O processo de semiotização (Figura 005) começa quando um segmento de realidade é descoberto e classificado inicialmente como não-cultural, para em seguida alcançar um novo estágio, quando passa a ser integrado e incorporado e conseqüentemente aceito como cultural. Nestes termos, podemos afirmar a semiotização do signo fotográfico pela cultura social indígena durante o processo de aproximação e conquista imagética destas sociedades, pelos fotógrafos militares da Comissão Rondon.

Figura 005 – Semiosfera e processos de semiotização.



Fonte: Maurício Zouein e Andrezza Mariot (2023).

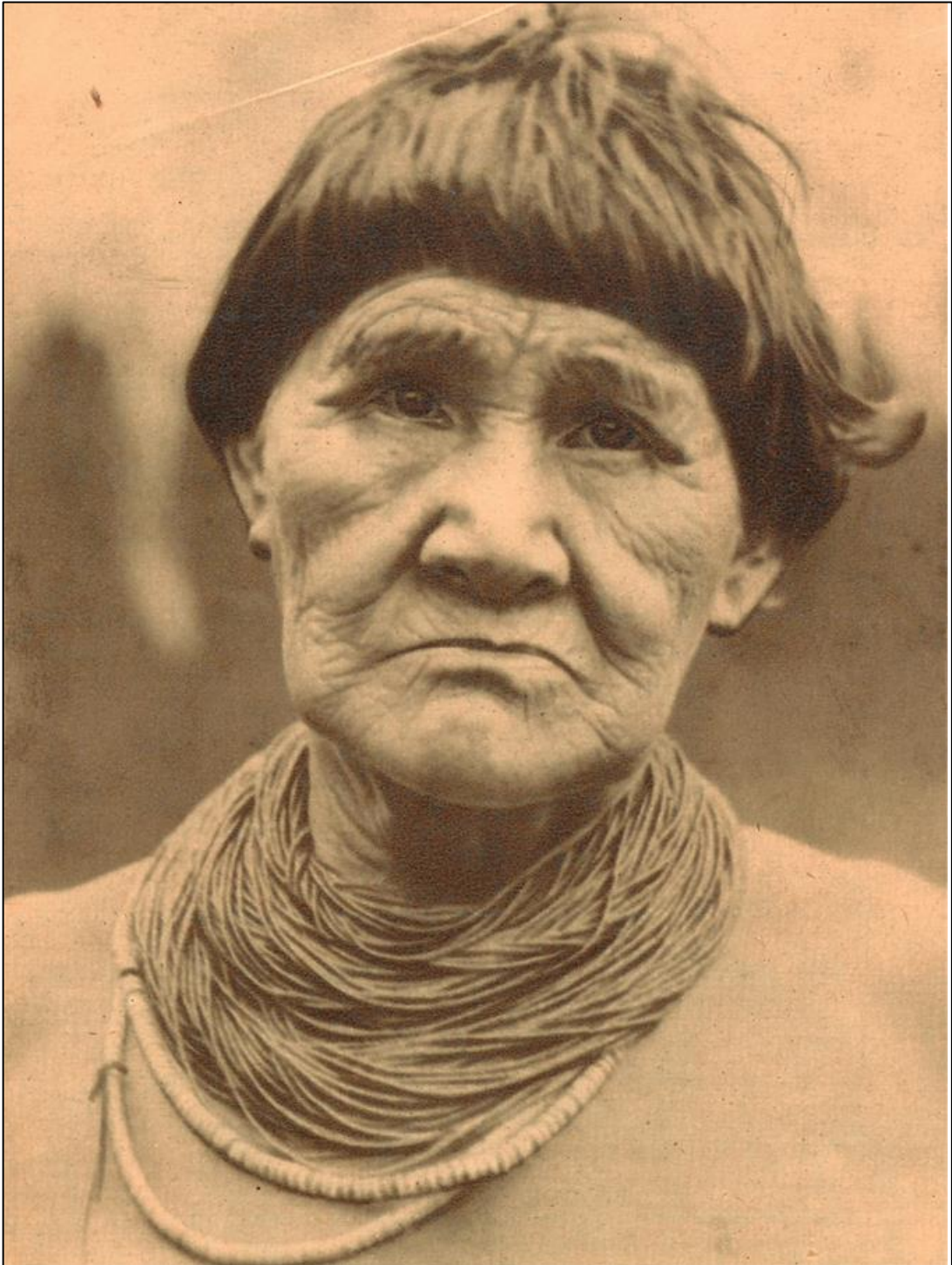
Reconhecemos como resultado da conquista imagética a produção visual fotográfica feita pela Comissão Rondon sobre os povos indígenas de Roraima, contactados pelos militares do 2º Setor durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras. Não se trata de afirmar que tal conquista se deu por imposição através de conflitos ou violência física, mas possivelmente por meio do que a semiótica da cultura classifica por propriedades inferidas através de mecanismos que podem incluir extensa distribuição e grande frequência de exposição ou alto prestígio pelo uso de determinado código em dada cultura. Em nossa leitura, a conquista se deu justamente, por meio da interlocução no espaço de intersecção através de um acordo entre as sociedades. Acordo este não necessariamente consentido por todos os indivíduos do grupo social indígena, quando pensamos no sujeito.

Estaria o indivíduo confortável ou feliz diante do ato de posar para a foto? Percebemos, na emoção expressa no olhar de algumas pessoas fotografadas,



indícios de que alguns pareciam estar à vontade diante do estranho objeto, outros através do olhar (Imagem fotográfica 008) pareciam manifestar um certo desconforto.

Imagem fotográfica 008 – Mulher anciã



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: José Louro. Dimensões do arquivo: 804X1066, largura 804 pixels, altura 1066 pixels.  
Fotografia nº 1398 – Mulher do povo Maiongom, fotografada na região do rio Uraicoera; página 278.



As linhas de expressão marcantes no rosto da anciã representam a resistência de um povo, diante de séculos de imposição e dominação cultural praticado pela cultura ocidental. O olhar resiliente ou, possivelmente triste por não saber exatamente o que a visita daqueles homens, estranhos à sua cultura ancestral poderia representar para o seu povo. Como parte da cultura material do povo Ye`kwana, também denominados Maiongom, identificamos os colares de fibra vegetal e miçangas que adornam o pescoço. A estética do retrato é composta por linhas e elementos harmônicos ao vaguear do olhar.

Possivelmente haveria uma relação de respeito entre o fotógrafo e a anciã indígena, pertencente à comunidade Maiongom, um dos grupos étnicos contactados por Rondon durante sua passagem pelo rio Uraricoera. A realização da Inspeção de Fronteira foi a circunstância que proporcionou o encontro entre os fotógrafos e os indígenas, em relação ao período estudado.

#### **4.1 Emoções que regulam**

A fotografia compreende nosso objeto estético. Motivo pelo qual relacionamos a categoria da estética como mediação, em nossa perspectiva de observação. Interpretadas como texto icônico (MAUAD, 1990) as fotografias além de estarem sujeitas a códigos também estabelecem códigos. Entre o sujeito que olha e as fotografias existem produções de sentido que merecem ser estudadas. Assim a intenção, o contexto onde a fotografia foi produzida incorpora funções de representação.

A análise decorre da compreensão de fatos históricos transcorridos em um contexto social em que ocorre o encontro entre duas culturas mentalmente diferentes, em uma experiência dialógica, conseqüentemente semiótica. O estudo semiótico da cultura é um campo potencializador de modelos dialógicos.

A teoria de caráter aplicado, sobretudo as fundamentações conceituais do semioticista Iuri Lotman, possibilita-nos a construção do nosso sistema semiótico onde identificamos um ponto de tensão sígnica no encontro entre as culturas indígenas e dos fotógrafos militares. Nesse complexo processo acontece, em indeterminado momento, a transformação da não-cultura (extra cultura) em cultura. Um fenômeno de

assimilação e incorporação de signos conhecido neste campo conceitual como semiotização.

A Estética vem ao mundo como uma exposição metódica sobre o corpo. Do grego *aesthesis*<sup>28</sup> possui, conforme o significado de sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas. Tal conceito vai ao encontro da formulação original, cunhada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), que se refere à estética como o lugar da sensação e percepção humanas, em contraste com a autoridade pouco densa do pensamento conceitual. No século XVIII (EAGLETON, 1993) o termo estética distingue o material e o imaterial, coisas e pensamentos, sensações e ideias; ao que está relacionado a experiência de seres criados contrários a existência nebulosa no interior da mente.

Em nossa compreensão o entendimento sobre a estética está relacionado a inteireza da vida sensível, os níveis sensoriais do corpo sofrendo a força da realidade que se impõem. Como algo aprofundado, entranhado no olhar e que insurge da existência humana no mundo. Nesta construção arriscamo-nos em pensar a estética na mais sublevação, porém palpável, dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana (EAGLETON, 1993; BENSE, 2003), por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela, a estética é a representação de uma demorada e inarticulada insurreição do corpo contra a tirania do teórico. A estreiteza de visão foi dispendiosa na filosofia clássica quando pensamos nas relações políticas. Pois, de acordo com Eagleton (1993, p. 17) como pode...

(...) uma ordem política florescer sem se dirigir a esta área mais tangível do “vivido”, a tudo o que pertence à vida somática e sensual de uma sociedade? Como pode se deixar a “experiência” de fora das concepções dirigentes de uma sociedade? Seria esta região completamente opaca à razão, escapando às suas categorias tanto quanto o cheiro da menta ou o gosto da batata?

Um campo vasto para ser visitado por pesquisadores diz respeito a história do sujeito histórico, construída por meio das imagens fotográficas. Tratada como outro pensável, observada através do aspecto monádico da estética, ligada às ideias de indeterminação, acaso, o imediato na sua imediaticidade. Essa observação expõe a

---

<sup>28</sup> Cujas raiz da palavra é *aisth*, no verbo *aisthanomai* e o significado traduzido para o português é “sentir”

intenção de desvelar o processo que age sobre o sujeito exposto ou oculto nas imagens fotográficas analisadas.

Na crença de que as formas de organização no cotidiano do sujeito pertencem naturalmente a uma misteriosa esfera superior, o poder, que encontramos a estética. Não é apenas o convencimento de que a única alternativa é a inserção na forma mais vantajosa possível no contexto existente. É não perceber que esse contexto é definido por outros. Ao aprofundarmos esse pensamento, percebemos que a própria forma de conceituar o contexto provém de terceiros. Pode ser difícil a compreensão no século XXI, devido aos avanços tecnológicos, perceber a estética do poder nos atos ocorridos entre as décadas de 20, 30, 40 e 50 dos anos de 1900 pelo fato de aceitarmos que a modernização social, política e econômica é feita à custa do sujeito.

Nesse prisma cremos que durante o processo se dá a construção ideológica, ou seja, a partir do instante em que os olhos veem (AUMONT, 1990) o sujeito, compreende uma determinada realidade ou imagem. Esse pensamento nos leva a reflexão e, conseqüentemente, a necessidade de definirmos os conceitos estéticos de linguagem e imagem. Ou melhor, a relação de texto e imagem em nossos dados analisados.

De acordo com Chomsky (1998, p.18) “[...] a faculdade de linguagem entra de modo crucial em cada um dos aspectos da vida, do pensamento e da interação humanos.” É por meio das diversas linguagens, ao cumprirem com a função de estruturar e consolidar as informações sensoriais, que podemos interpretar a realidade que nos cerca e entender que a linguagem...

(...) também é o poder de cantar em coro, de encenar uma tragédia, de promulgar leis, de compor versos, de rezar em agradecimento, de fazer um juramento, de confessar pecados, de fazer uma reclamação, de escrever uma biografia, de redigir um relatório, de resolver um problema algébrico, de batizar uma criança, de assinar um contrato de casamento. (ROSENSTOCK-HUESSY, 2002, p.38)

Para o aporte teórico e formação do *corpus* da pesquisa utilizamos ainda textos de Aby Warburg (2015), Burke (2004), Hobsbawm (2002), Kossoy (2009), nos quais os autores reúnem uma série de reflexões sobre imagens, que forneceram meios para a análise e investigação da imagem fotográfica em si mesma, em relação ao seu referente. O universo imagético, relacionado a essa pesquisa, consiste no campo das imagens como representações visuais (JOLY, 1994; ROUILLÉ, 2009).

O olhar é um dos sentidos pelos quais somos afetados pela experiência estética. A medida em que circula lentamente, atraído pela atmosfera da composição, a visão percorre as linhas que a conduzem aos pontos do despertar; momento em que ocorre o sentimento de atração ou repulsa diante de uma imagem fotográfica. A expressão mágica nos elementos da composição carrega consigo o poder da estética. Cores, formas, linhas e pontos, elaborados dentro do enquadramento formam esses elementos na construção e composição fotográfica; quando aplicados em formas e disposições diversas, estimulam diferentes sensações na mente do sujeito observador.

Entre as técnicas aplicadas, as cores são uma das principais formas de expressão dos fotógrafos. Usadas conscientemente e com propósito, desempenham diferentes funções, tendo significados atribuídos conforme a cultura mental de determinadas sociedades. Já a perspectiva linear, aplicada desde o Renascimento pelos artistas italianos, tem a funcionalidade de proporcionar a ilusão de espessura e tridimensionalidade.

A função comunicativa de uma mensagem visual é fator determinante para a significação. Após localizarmos a coleção de imagens Índios da região do Rio Branco dentro do marco temporal, passamos a pensar sobre a fotografia como um objeto que carrega a multidimensionalidade sógnica a partir dos sujeitos envolvidos em seu processo de materialização, reprodução e circulação. Ao analisarmos esse universo subjetivo e sensível, compreendemos que no contexto de aparição, as fotografias estão inseridas em um processo histórico mais longo.

## CAPÍTULO V

### 5. IMAGENS E CONSTELAÇÕES RESISTENTES EM UM TEMPO CIRCULAR

Os estudos sistematizados por Aby Warburg, sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano (1893) e a apresentação do atlas de imagens denominado *Mnemosyne* (1929), potencializam acolher percepções que se entrelaçam em épocas distintas, sem que a condição da temporalidade incorra em interferências no processo de investigação e análise em pesquisas sobre as representações imagéticas; oriundas de períodos históricos diferentes, em determinado espaço e tempo.

A ciência da cultura warburguiana aprofunda-se em uma questão que trata sobre um tempo um tanto quanto complexo em relação a compreensão linear. Um modo de enxergar as imagens através de uma sobredeterminação de tempos. Esta abordagem foi adotada em nosso processo de tratamento de dados, por acreditarmos ser possível através do método, romper com padrões inconscientemente estabelecidos quanto ao modo de olhar e perceber as fotografias.

Passamos a ser tocados, no despertar de nossos sentidos, pelos sutis elementos de expressão e pontos de semelhança, expressas nas superfícies imagéticas. Sejam em obras concebidas em diferentes suportes ou separadas por períodos históricos remotos, revelando assim, épocas compreendidas além do modelo linear, ao pensarmos a linguagem visual em suas manifestações em um tempo circular. Desta forma observamos como as fotografias de diferentes momentos e situações convergem entre si, em suas expressões de presença, formas e sombras; em padrões que podem ser reconhecidos ao compararmos objetos fotográficos de distintos momentos históricos.

Com o propósito de racionalizar e identificar a analogia entre as imagens da Antiguidade pagã e do Renascimento, na Itália, Warburg (1929) montou uma cartela variada de imagens, de origens aleatórias, composta por fotografias próprias e de outros autores, contendo gravuras, recortes de jornais, selos, ilustrações, entre outras iconografias. O objetivo do estudo consistia em demonstrar como estas criações culturais expressavam fórmulas e sintomas de semelhança entre si, em suas superfícies imagéticas. Epitomou seu raciocínio através da elaboração da fórmula de

*páthos* (1929), conceito warburgiano de *pathosformel*, o qual em linhas gerais “não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2015, p.13). A afetação é desencadeada pelo reconhecimento, despertada por uma espécie de comoção, ao observarmos imagens que persistem no tempo e exprimem afetos que nos atravessam, condicionados ao poder da estética. Um ato inconscientemente sugestionado na produção ou reprodução de padrões.

Diante da perspectiva exposta, ampliamos as possibilidades de abordagem sobre nosso objeto de análise. Lançando luz à detalhes para além do conteúdo indicial, exposto nas superfícies das fotografias. Ao agregarmos diferentes categorias de imagens que incluem fotografias, frames cinematográficos e selos postais, na etapa de comparação e interpretação dos dados, compreendemos e demonstraremos, em nossa análise, o modo pelo qual a coleção Índios do Brasil do norte do rio Amazonas (1953) constrói e sustenta a narrativa visual fundamentada na produção de sentidos, vinculados à intervenção e aos propósitos do Estado Brasileiro.

Observamos que as pesquisas realizadas por Warburg não alcançaram as imagens cinematográficas, todavia a partir de suas formulações conceituais é possível tecer um diálogo e fundamentar relações com o objeto desta pesquisa, uma vez que este importante historiador da arte e da cultura arquiteta seu trabalho na noção de movimento representado nas imagens.

A aplicação dos conceitos nos proporcionou as bases para a construção de nossas próprias argumentações, assim como os procedimentos e raciocínio articulado para demonstrarmos a presença do *páthos*, condicionado em nossa pesquisa à presença dos pontos de semelhança identificados nas visualidades imagéticas construídas nas obras imagéticas sob a gerência da Comissão Rondon. Na prática o reconhecimento é feito ao comparamos esta categoria de fotografias, com os frames selecionados do filme *O Hóspede Americano* (2021), do diretor Bruno Barreto, e a série de estampilhas postais, da coleção *Selos de Todo o Mundo*, com datas aleatórias de publicação.

Em relação às formas artísticas, na cultura do século XV o problema mais difícil nas artes plásticas consistia em representar o movimento nas criações, sobretudo nas imagens. Na necessidade de representar a vida em ação, foram introduzidas técnicas de ilusão e o aparecimento de figuras que pareciam se deslocar para a frente. Na primeira tese escrita, entre 1888 e 1891, Warburg investiga O nascimento de Vênus e

A Primavera, de Sandro Botticelli e demonstra, justamente, essa ação esvoaçante nas pinturas ao descrever os quadros como “alegóricos e feitos por imitação aos antigos”. (WARBURG, 2015, p. 70).

A produção intelectual do autor foi traduzida para o português e publicada no livro *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015). A obra soma um total de nove textos escritos entre 1893 e 1929. O centro de gravitação de seu pensamento delineia-se em torno da cultura do Renascimento italiano e consiste no rastreamento das influências da Antiguidade entendida como a arte antiga antes da cristianização, nas manifestações artísticas renascentistas, ou seja, nas práticas pagãs que migram para o Renascimento italiano.

Os estudos realizados ao longo da vida, entre momentos de lucidez e perturbações psiquiátricas, culminaram no último projeto desenvolvido pelo grande historiador da arte, o Atlas *Mnemosyne* (1929), nome inspirado na mitologia grega em referência a deusa da memória. Warburg justifica a ideia da formulação do Atlas *Mnemosyne*, como:

O processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo Phóbos (Deus do Medo) e que abrange toda a escalada das estações de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina – conferem à dinâmica do movimento humano, mesmo nos estágios que se acham nos estágios limítrofes do culto orgíaco (lutar, correr, andar, dançar, pegar), uma borda de vivência aterradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como um território proibido, no qual apenas os ateus de temperamento liberto podiam se espraíar. O Atlas *Mnemosyne* pretende, com seu material das imagens, ilustrar esse processo que se poderia designar, como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento (ALMEIDA, 2021)<sup>29</sup>.

O pesquisador pretendia entender como as imagens tem fórmulas de *páthos* e sintomas que aparecem em suas superfícies. As pesquisas desenvolvidas entre as fases de estabilidade mental e internação em uma clínica de reabilitação psiquiátrica, resultaram em uma nova maneira de enxergar e trabalhar o campo investigativo das imagens como objeto de estudo.

Na prática, como forma de exercitar o olhar, montou em sua biblioteca de estudos uma estrutura de painéis também denominados de pranchas, com imagens dispostas em uma espécie de constelação. “Warburg organizou uma rede de tensões

---

<sup>29</sup> Por uma demonologia warburguiana das imagens. Org. Arqueologia do Sensível. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUwgjHqsi6w>. Acesso em: 5 mar. 2022, às 19h.

e anacronismos entre as imagens. Assim, marcou a função do outro e do longínquo no conhecimento do passado.” (MICHAUD, 2013, p. 39). A formulação de *Mnemosyne* (1929) baseia-se em uma elaboração composta por 79 pranchas com imagens de origens diferentes, dispostas a formar uma cartela subjetiva, uma constelação de imagens reunidas, para encontrar a resposta para a instigante indagação: como as imagens conversam entre si?

Em relação ao nosso objeto de análise, no caso específico das fotografias que dão suporte a narrativa visual construída no álbum Índios da região do Rio Branco, pretendemos compará-las com os fotogramas do filme *O Hóspede Americano* (2021) e com selos postais lançados em datas diversificadas e provenientes de diferentes culturas. Comparando as imagens selecionadas em nossa amostra, identificaremos as forças *pathéticas* convergentes, entre elas. Para em seguida, demonstrarmos a intervenção estética de cunho ideológico no processo de produção e circulação das fotografias publicadas no álbum analisado. Considerada rara, a documentação visual imagética representa os povos indígenas de Roraima, fotografados durante a primeira campanha de Inspeção de Fronteiras, realizada em 1927, sob o comando do então general Candido Mariano da Silva Rondon.

Que tipo de pulsões de afeto existem nas imagens que possibilita ao pesquisador relacioná-las em sua fórmula de *páthos*? O enigmático e elaborado *Mnemosyne* (1929), o Atlas das imagens, é a chave de leitura para responder à pergunta.

Ao longo da vida, Warburg desenvolveu em sua biblioteca o esquema de pranchas, que consistia em grandes painéis de tecido preto, em que as reproduções de imagens eram justapostas para observar na iconologia dos intervalos, os sintomas e relações que essas figuras mantinham umas com as outras, independentemente de seu significado e tempo de aparição.

Percebeu na iconografia reunida, a forma como as figuras aproximavam-se entre si, através de pulsões emotivas. Por meio deste método de trabalho, formulou campos conceituais ao montar constelações de imagens dispares, dispostas em seu esquema de painéis (Imagem fotográfica 009).



## Imagem fotográfica 009



Fonte: Aby Warburg e a imagem em movimento (2002). Página: 85. Atlas de imagens *mnemosyne*, prancha 39, a ninfa em movimento, 1927-1929. Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

Forma, movimento, continuação, capacidade de nos afetar, potências percebidas pelo pesquisador em várias possibilidades de enxergar os objetos de inquirição relacionados à imagem. Na prancha número 39 (imagem fotográfica 009) é possível identificar as obras de Sandro Botticelli: O nascimento de Vênus e A Primavera, objetos de estudo da primeira tese defendida por Warburg.

As pesquisas realizadas acabaram por fomentar o que alguns historiadores descrevem por ciência sem nome, a qual se abre em potencial para objetos e indagações diversas. O conhecimento possibilitou a formulação de uma constelação conceitual e a possibilidade de pensar métodos, ao indagar sobre as imagens contemporâneas relendo imagens da Antiguidade, em uma possível transmissão coletiva da memória, em afetos que nos atravessam independente do tempo em que estamos. Não se trata de uma busca estetizante, mas de compreender que imagens se aproximam pelos sintomas *pathéticos* e não exatamente por seus significados em si; mesmo distintas em sua essência, carregam similaridades que atravessam tempos.

“Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben*<sup>30</sup>.” (WAIZBORT, 2015, p. 13).

Com o método de dispor as imagens em pranchas em torno de uma principal, o pesquisador construiu sua própria constelação imagética. A elaboração subjetiva assemelha-se ao método de trabalho das ciências astronômicas: identificar padrões de movimento das estrelas, em regiões que formavam imagens. Ligando os pontos de luz entre as estrelas, os astrônomos notaram que os pontos brilhantes formavam sempre as mesmas imagens no céu. O conhecimento possibilitou a associação e compreensão de fenômenos naturais.

### 5.1 O páthos em tempos circulares

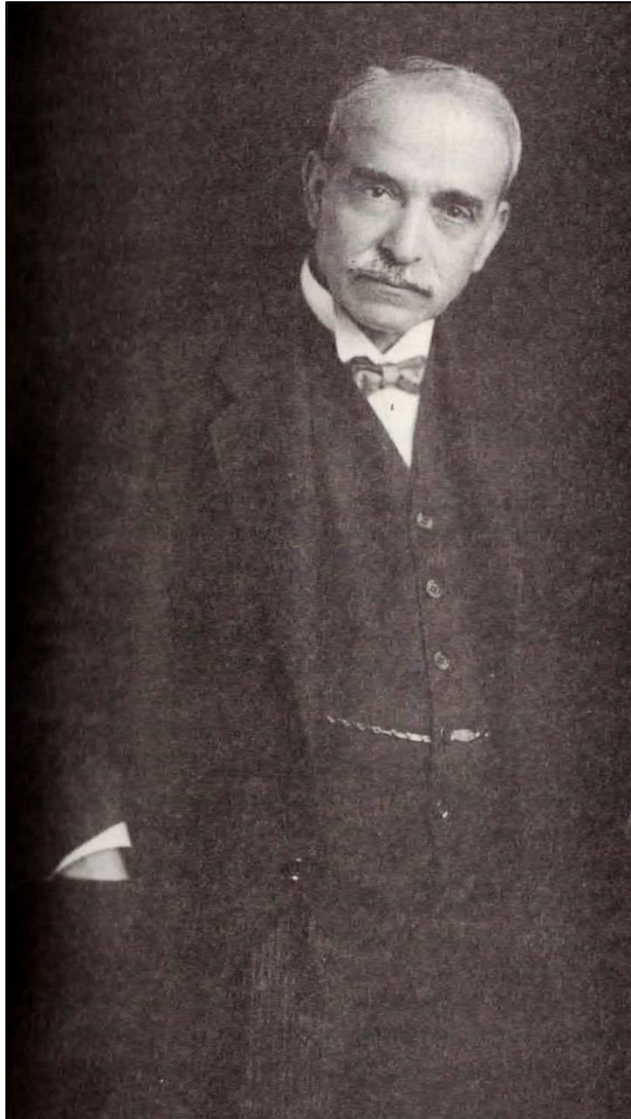
Historiador da arte e da cultura Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mais conhecido por Aby Warburg (Imagem fotográfica 010), nasceu em Hamburgo, na Alemanha. Formulou uma constelação de conceitos e um modo de pensar novos horizontes para a compreensão da arte e da história da arte. A dedicação para conhecer racionalmente sintomas nas superfícies das imagens, as quais sugeriam certos aspectos de semelhança entre si, resultou em contribuições com amplas abordagens e perspectivas sobre os modos de pensar e formular métodos, culminando importantes contribuições para o campo da fotografia. Rompendo o

---

<sup>30</sup> *Nachleben* é um termo alemão que sugere uma noção de sobrevivência, ou vida póstuma das imagens. As imagens são nada mais que sobrevivências, desaparecendo e reaparecendo em tempos distintos.

anacronismo, demonstrou como as formas de expressão são usadas em virtude das necessidades expressivas do artista, ao evocar em suas criações um conjunto de representações intensas em suas composições, que transcendem o marco temporal linear e ressurgem em percepções de um tempo circular.

Imagem fotográfica 010 - Warburg, em fotografia de 1925.



Fonte: Aby Warburg e a imagem em movimento (2002). Página: 29.

Informações sobre sua trajetória destacam ser o primogênito entre sete filhos de uma família de origem judia, estabelecida em Hamburgo, na Alemanha; formada por banqueiros com séculos de tradição na atividade. Uma curiosidade sobre sua personalidade trata da lenda familiar de que aos 13 anos negociou com o irmão um ano mais novo a condição de primogenitura. Em troca do benefício, significativo na

mentalidade da época por compreender prestígio social e a administração dos negócios familiares, o irmão deveria lhe comprar livros, todos aqueles que ele quisesse, durante a vida inteira. Este, segundo conta a história, havia cumprido o acordo.

Apaixonado por livros, constituiu ao longo de sua existência a biblioteca para o estudo das ciências da cultura, conhecido por Instituto Warburg em tempos atuais. A essência do pensamento warburguiano é expressa sobretudo em sua biblioteca, empreendimento iniciado em Hamburgo em 1912 que cresceu de forma sistemática ao longo da vida de Warburg, “concebida como um lugar em que o pesquisador não se contentava em conservar os testemunhos do passado, mas o ressuscitava artificialmente, a partir da coleção e do estabelecimento de relações entre textos e imagens” (MICHAUD, 2013, p. 38-39). Em 1929, ano da morte do historiador, a biblioteca possuía 60 mil títulos. A preservação da coleção de livros ocorreu pela força de vontade da família e dos auxiliares do historiador, quando em 1933, para fugir da saga nazista na Alemanha e evitar que os livros fossem queimados durante a Segunda Guerra Mundial, Fritz Saxl (1890-1948) foi contratado pelos familiares de Warburg para transferir todos os títulos de Hamburgo para Londres. Em 1944 a biblioteca foi incorporada à Universidade de Londres e posteriormente transformada em Instituto Warburg (1994). O espaço congrega estudos sobre história das imagens, história da cultura e história da arte. É considerada na atualidade uma das maiores bibliotecas do mundo, referência na temática.

Neste lugar de reflexão, Warburg desenvolveu pesquisas e formulou sugestões potencializando campos conceituais e presumindo a área da imagem como um lugar pulsante da vida. Ao pensar a história da arte através da fotografia e de uma constelação de imagens compostas por selos, gravuras, páginas de revistas, entre outras fontes, formou uma cartela diversificada de imagens, dispostas em pranchas com a finalidade de exercitar a observação.

A biografia do pesquisador também é marcada pelo drama. Alternou entre 1918 a 1924 períodos de internação em instituições psiquiátricas, em decorrência de traumas que lhe acometeram após sua participação na guerra de trincheiras entre 1914 a 1918, na Itália, durante a Primeira Guerra Mundial.

Em vida não publicou livros, sua obra se materializou em forma de textos curtos e esboços, apresentados em conferências, nas quais costumava explanar sobre as formas de enxergar seus objetos de estudo; uma produção intelectual composta tanto

por manuscritos de uso pessoal, quanto por escritos para cumprir requisitos universitários em congressos e palestras.

A difusão do conhecimento sistematizado em suas anotações e a essência da obra construída enquanto viveu, ganhou notoriedade por meio de uma plêiade de historiadores da arte, formada por pesquisadores que também foram seus colaboradores nas pesquisas desenvolvidas. Destacam-se: Fritz Saxl (1890-1948), estudioso do Renascimento, Ernest Hans Gombrich (1909-2001) e Gertrud Bing (1892-1964), historiadora da arte e importante colaboradora, responsável por transcrever e organizar os manuscritos deixados por Warburg, laboro essencial para a propagação do legado científico do pesquisador.

Experiências e eventos marcantes ocorridos na vida de Warburg corroboraram para a formação de sua personalidade. A temporada nos Estados Unidos entre 1895 e 1896, junto aos povos indígenas do Arizona e Novo México alteraram o modo como o historiador passou a enxergar as imagens, em seus variados modos de expressão e manifestação. Tomado por uma grande inquietação, pesquisou os costumes e os ritos indígenas do povo Hopi.

Ao tomar conhecimento da cultura dos índios Hopi, Warburg se deu conta do vínculo da obra de arte com cultos mágicos e ritos da vida prática; tal percepção levou-o a redimensionar sua problematização no campo da “ciência da arte”, visando uma “ciência da cultura” que pudesse abarcar mais profundamente as dimensões antropológicas envolvidas nos processos artísticos: como a expressão humana assume a forma da imagem? Ela resulta da vida prática; com isso, está montado o quadro em que o problema da fórmula de páthos e dos engramas tem lugar: a expressão corporal e exterior humana baseia-se em pulsões internas e, de algum modo as exprime (...) (WAIZBORT, 2015, p.9)

As reflexões desenvolvidas o fizeram compreender anos depois, o diálogo identificado entre as práticas pagãs primitivas, que migraram para o período Clássico e depois para o Renascimento.

O resultado das pesquisas desenvolvidas juntos aos indígenas do Colorado, Novo México e Arizona (1896), nos Estados Unidos, foi apresentado 27 anos depois, sob o título *Imagens do território dos índios Pueblos da América do Norte*. Ressonantes, os estudos realizados por Warburg, atravessavam tempos, tecendo sentidos e conexões entre fenômenos díspares.

## **5.2 O signo fotográfico e a conquista imagética dos povos indígenas de Roraima**

O encaminhamento de nossa leitura sugere demonstrar como as fotografias do álbum Índios da região do Rio Branco, comparadas aos frames cinematográficos do filme *O Hóspede Americano* (2021) e à coleção postal *Selos de Todo o Mundo*, expressam formas de figuração já existentes, que são processadas em função de suas necessidades expressivas, invocando um conjunto de representações materiais disponíveis.

Conforme o método adotado, tanto a fotografia quanto o cinema podem ser lidos por meio da história das emoções figuradas, gestos emotivos que Warburg denominava por fórmulas *pathéticas*. Os dados reunidos na pesquisa correspondem as imagens fotográficas e cinematográficas, produzidas durante a missão de inspeção de fronteiras ocorridas em 1927. Posteriormente, 177 imagens entre fotografias e fotogramas, captadas durante o período de inspeção, foram usadas no livro *Índios do Brasil do norte do rio Amazonas*, publicado em 1953, como forma de representar os povos indígenas que viviam na região do rio Branco, o maior tributário do rio Amazonas.

Somados a estes dados, e com o objetivo de verificar a possibilidade de estabelecer relações usando a fórmula de *Páthos*, aplicadas em imagens estáticas no contexto de pesquisa com fotografias feitas na Amazônia, incluímos em nosso material de análise os frames cinematográficos do filme *O Hóspede Americano* (2021). Antes de serem vistos como objetos destinados ao espetáculo, ou seja, à projeção, os filmes eram concebidos como rolo de fotografia. O movimento é a questão que atravessa a pesquisa de Warburg, e a repetição de padrões que sugerem a ilusão de movimento no universo das representações.

Gostaria de dizer uma última – ou quase última – coisa que esse exemplo me sugere: as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações. (DIDI-HUBERMAN, 1953, p. 38).

A fim de identificar essas formas de recursos expressivos nas fotografias analisadas e demonstrar as modalidades de presença, que rompem com a temporalidade linear e se manifestam em um tempo circular, em uma espécie de eterno retorno, construímos nossa série fotográfica com a seleção de seis imagens

fotográficas, dentre as 177 fotografias examinadas, da coleção Índios na região do rio Branco.

O convívio com estas fotografias durante o processo de estudo, desenvolveu nossa memória visual e despertou-nos o senso de observação, o que nos possibilitou experienciar as comoções inerentes à fórmula de *phátos*, no momento de assistir ao O Hóspede Americano (2021). Dentre os 600 fotogramas ou takes de cena, que constituem o conjunto visual de todo o filme, selecionamos igualmente 6 imagens, para fins de comparação com o objeto empírico.

Após as fases de observação e com base no arcabouço teórico formado no *corpus* da pesquisa, iniciamos a análise comparativa do material.

Pretendemos demonstrar a pulsão subjetiva de sentimentos e a maneira como a fórmula de *phátos* é notável em uma variação de imagens, independentes de seu contexto de aparição. Este aspecto é uma maneira de rompermos com o fantasma do anacronismo, que ronda as pesquisas sobre tempos distantes em relação contexto temporal do pesquisador. Para isso, selecionamos imagens de períodos distintos e construímos uma sequência de seis constelações, compostas por imagens fotográficas, takes de cena e selos postais de diferentes países publicados em épocas aleatórias, reunidos em uma coleção de filatelia lançada em 1980 sob o título Selos de Todo o Mundo.

Seguindo os critérios conceituais construímos nosso próprio esquema de constelação e aplicamos o método de Aby Warburg, demonstrado através do atlas das imagens, *Mnemosyne* (1929). A sequência composta por fotografia (Imagem fotográfica 011), take cinematográfico (captura de tela 003) e selos postais (Imagem fotográfica 012 e 013) carregam o *páthos* associado a força da locomoção pelo próprio esforço.



Imagem fotográfica 011 – Travessia à remo



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: José Louro. Dimensões do arquivo: 1110X414, largura 1110 pixels, altura 700 pixels. Página 700. Fotografia nº 1395. Indígenas Maiongon navegando no rio Uraricoera.

Durante o tratamento dos dados, além da semelhança, também observamos os aspectos relacionados à diferença, entre as fotografias, frames e estampilhas. As imagens analisadas na investigação, foram geradas a partir de fontes mecânicas diferentes. Considerando o tipo de aparelho e tecnologia empregada, os equipamentos que possibilitaram a aparição delas são, em essência objetos diferentes uns dos outros.

Havia a aparelhagem foto cinematográfica para documentar e mostrar como eram os lugares distantes das zonas urbanas, no Brasil, em 1927. A tecnologia disponível para captação das cenas de cinema, em 2021. E, as estampas dos selos postais, que eram feitos na máquina de franquear correspondência. São algumas diferenças identificáveis, ao primeiro olhar e sem aprofundamento técnico sobre estes.

O tipo de tecnologia diferencia os aparelhos, assim como o modo técnico de manuseio próprio para cada um deles; incluindo a cultura mental que influenciou o momento em que os sujeitos autores conceberam suas criações. Entretanto, a existência de uma intensidade energética é um ponto em comum entre as fotografias, identificadas nas constelações reunidas na análise.



Captura de tela 003



Fonte: O Hóspede Americano (2021).

Identificamos ao comparar as imagens fotográficas (Imagem fotográfica 011, Captura de tela 003, Imagem fotográfica 012) as semelhanças em comum. Além das formas que dão a ilusão de movimento à remada, elas também expressam em seu plano de enquadramento, quase a mesma proporção entre a representação da água, que aparece como primeiro plano e direciona o olhar para o motivo principal: a embarcação, indicando a presença de pessoas remando, avante.

Imagem fotográfica 012



Fonte: Coleção Selos de todo mundo (1980). Senegal, Marrocos, Argélia. Número: 22. Editora Nova Cultural.  
Senegal, 1961, Selo Postal 5 da série esportes.

Cada uma das imagens analisadas, foi concebida com um propósito específico. A Imagem fotográfica 011, corresponde à documentação da expedição militar. A Captura de tela 003, mesmo inspirada em fatos reais, é destinada ao entretenimento. A Imagem fotográfica 012, estampilha, de relevante conteúdo cultural, tem a função de comprovar o pagamento por um serviço postal.

Imagem fotográfica 013



Fonte: Coleção Selos de Todo Mundo (1980). África do Sul. Número: 46. Página: 183. Editora Nova Cultural.

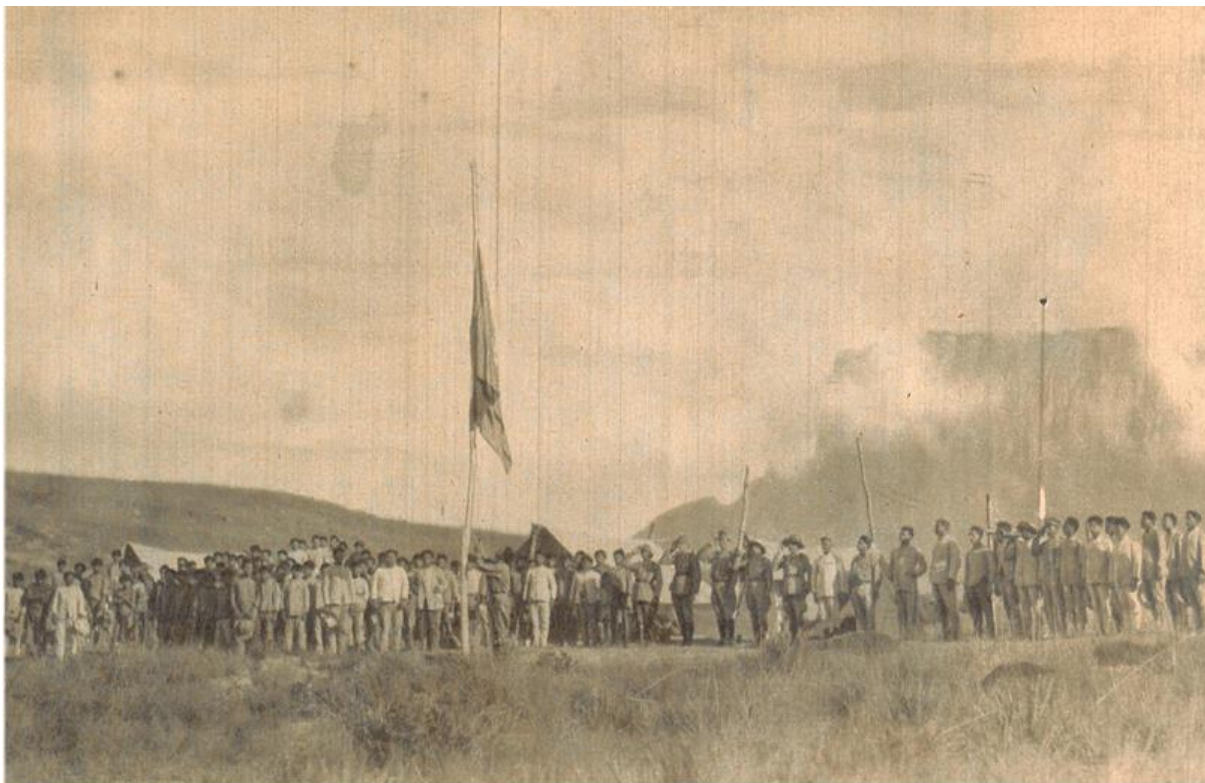
Os meios de transporte costumam ser temática recorrente nas coleções de selos, como este selo postal de San Marino datado de 1925, que representa uma locomotiva, porém com uma espécie de cavaleiro guia à frente do desenho ilustrativo. As séries de filatelia também homenageiam personalidades e tratam de acontecimentos políticos e feitos militares, com forte identidade à nação a qual representa.

Vimos, portanto, em nossa pesquisa, que a constelação de imagens observadas, formadas por fotografia (Imagem fotográfica 011), take cinematográfico (captura de tela 003) e selos postais (Imagem fotográfica 012 e 013), estão relacionadas entre si, não pelo significado, mas pelos recursos de composição na representação do movimento.

A constelação seguinte expressa a emoção da conquista. Nas diferentes culturas o ato de hastear a bandeira (Imagem fotográfica 014, Captura de tela 004, Imagem fotográfica 015 e 016), representa o domínio sob a espacialidade e a regulação sob os indivíduos que circulam ou vivem no espaço simbolizado de pertencimento. A posição de sentido em respeito ao símbolo nacional, está relacionada ao respeito e pertencimento a uma civilização.



Imagem fotográfica 014



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: Dr. B. Rondon. Dimensões do arquivo: 808X521, largura 808 pixels, altura 521 pixels. Página 344. Fotografia nº 1515.

Militares e indígenas observam o hasteamento da Bandeira do Brasil, durante despedida da expedição ao Monte Roraima. O ato carregado de simbologia, de hastear a bandeira nacional, era marcado pela presença de militares reunidos a centenas de indígenas, que participavam junto com suas famílias da expedição que percorreu as trilhas entre a fazenda São Marcos e o platô do Monte Roraima.

Captura de tela 004



Fonte: O Hóspede Americano, (2021).

Durante as incursões militares, especialmente no primeiro período republicano, as cerimônias cívicas eram feitas estrategicamente, como forma de propagar o espírito nacionalista entre a população civil brasileira. O ato, repleto de simbologia, é reproduzido na cena da minissérie *O Hóspede Americano* (Captura de tela 004). Ao lado direito da imagem, um personagem representa o major Thomaz Reis, em sua função de filmar as atividades desenvolvidas durante as missões.

Exibida através de serviço de *streaming*<sup>31</sup> pela *HBO Max*, a produção cinematográfica é inspirada no livro *Through the Brazilian Wilderness: The Classic Travelogue*<sup>32</sup> (1917). Os relatos publicados no livro foram escritos por Theodore Roosevelt em 1914, enquanto participava da incursão científica para descobrir a foz do rio da Dúvida, hoje denominado rio Roosevelt.

---

<sup>31</sup> Tecnologia de transmissão de dados via internet, com conteúdo de vídeo e áudio.

<sup>32</sup> Escrito pelo ex-presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt (, publicado no Brasil pelo Senado Federal sob o título: *Nas selvas do Brasil*.



Imagem fotográfica 015



Fonte: Coleção Selos de todo mundo (1980). Página: 34. Bangladesh, Butão e Birmânia. Número: 29. Editora Nova Cultural.

Selo emitido em 1970 em homenagem às forças armadas birmanesas.

Dentre as relações interdependentes que mostram os efeitos lógicos e significantes de controle sob a territorialidade, os símbolos visuais representativos, como as bandeiras nacionais, envolvem uma tentativa simbólica de marcar o território e impor o controle sobre determinada área. Uma forma de comunicação que se faz compreender por meio de um sinal específico e decifrável em determinadas culturas.

Imagem fotográfica 016

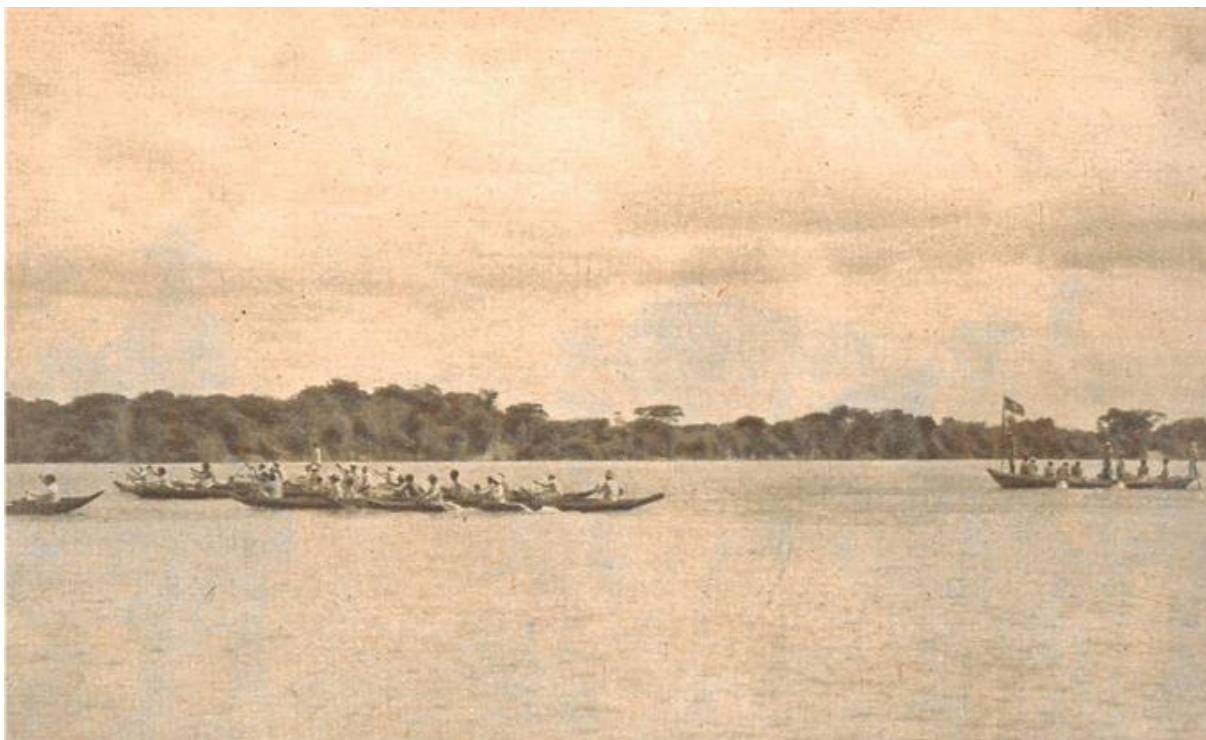


Fonte: Coleção Selos de todo mundo (1980). Página: 102. República Centro-Africana, Tanzânia. Número: 38. Editora Nova Cultural. Exército nacional da República Centro-Africana, é homenageado com o lançamento de selo postal em 1963.

A principal missão atribuída a qualquer exército, a serviço de um Estado político soberano, é atuar na supremacia das fronteiras e defesa nacional. É interessante prestar atenção como a mesma forma de construção simbólica se manifesta em culturas diferentes. As imagens que representam as forças armadas, costumam trazer uma bandeira, sempre erguida para o alto e à frente da tropa de defesa ou ataque. As estampas postais em homenagem ao poder militar, são bastante comuns em diferentes nações do mundo.

Na sequência de imagens que representam a navegação, nenhuma emoção específica nos afeta de maneira impactante. As formas figurativas apenas expressam um modo de representar uma forma, entre as tantas maneiras possíveis de navegar. Entretanto, notamos os sintomas *pathéticos* semelhantes nos recursos usados para proporcionar a ilusão de movimento, nas amostras analisadas.

Imagem fotográfica 017



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotografia: Dr. B. Rondon. Dimensões do arquivo: 641X414, largura 641pixels, altura 414 pixels. Página 258. Fotografia nº 1362. Regresso da expedição ao Uraricoera para a fazenda São Marcos.

A inserção dos símbolos nacionais durante as incursões de inspeção nas fronteiras de Roraima, faziam parte da estratégia federal de unir as sociedades brasileiras indígenas e não-indígenas em torno da ideologia de uma nação unificada. A bandeira brasileira aparece erguida, ao lado direito da fotografia (Imagem fotográfica 017) em uma das dezenas de canoas, que seguem com a tropa de expedicionários responsáveis por reconhecer a área espacial no entorno do rio Uraricoera, durante a primeira campanha de inspeção de fronteiras (1927).



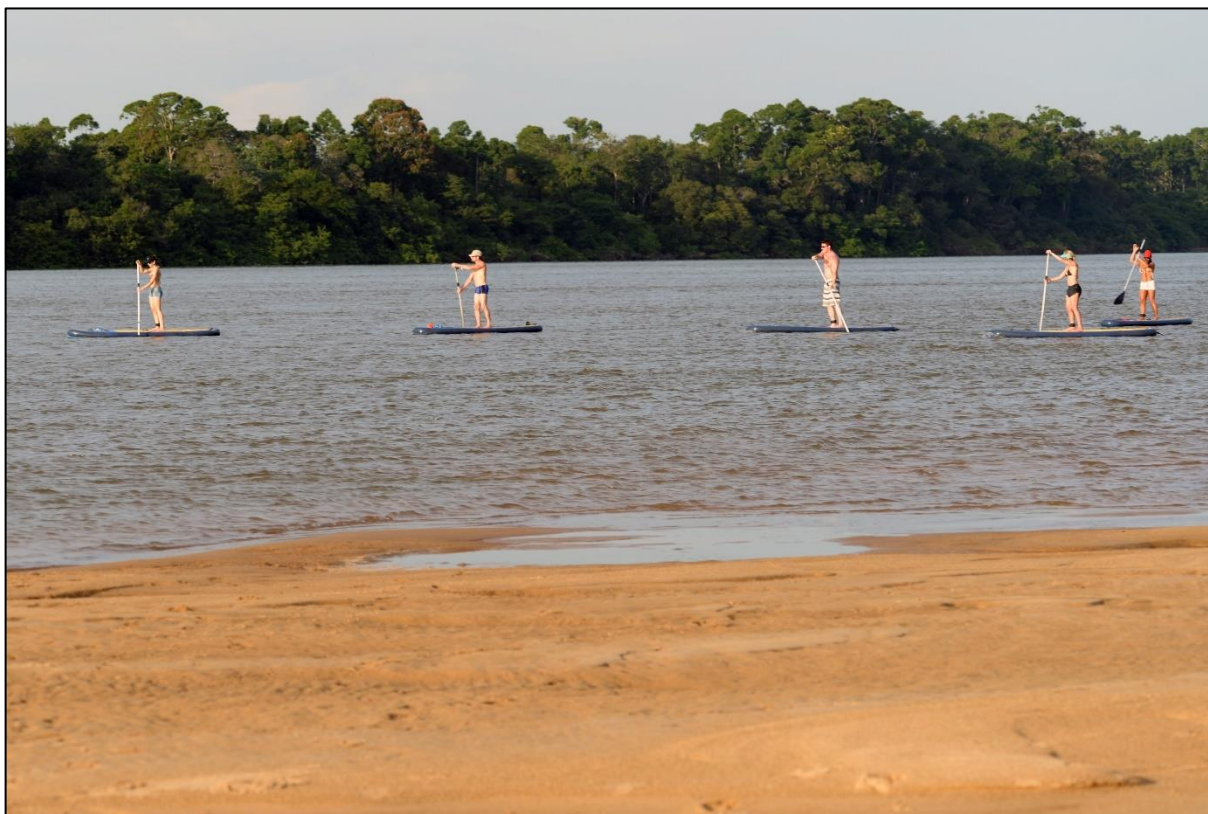
Captura de tela 005



Fonte: O Hóspede Americano (2021).

A cena da produção cinematográfica (Captura de tela 005) reconstitui o que seria a expedição realizada ao rio Roosevelt (1914). As canoas usadas pelos exploradores da Comissão Rondon eram esculpidas em troncos de árvores. O mesmo processo foi usado treze anos depois, durante as inspeções nas zonas fronteiriças no extremo Norte brasileiro.

Imagem fotográfica 018



Fonte: Arquivo pessoal. Fotógrafa: Andrezza Mariot. Dimensões do arquivo: 4900X3271, largura 4900 pixels, altura 3271 pixels.

*Stand up padle*, modalidade esportiva, no rio Branco, Boa Vista.

Inconscientemente, repetimos padrões. É como se, a pulsão enérgica de certas ações que intencionamos demonstrar, através da linguagem fotográfica, estivesse impregnada em nossas construções mentais. Acabamos por reproduzir as mesmas imagens, baseadas nas formas e forças representativas já existentes em qualquer que seja a cultura social.

Na série de imagens seguinte, a constelação formada por iconografia de cavaleiros representa a iconografia da conquista. O deslocamento rumo a um outro lugar, ou mesmo a tomada de um território.

Durante a análise interpretativa do conteúdo da coleção Índios da região do Rio Branco, chegamos à conclusão de que as imagens com autoria indicada pela grafia Cine major Thomaz Reis, são na realidade os fotogramas dos filmes gravados e editados por Reis. A imagem (Imagem fotográfica 019) corresponde a um fotograma copiado do filme *Viagem ao Roraimã: da Série da Inspeção de Fronteiras* (1927).

Imagem fotográfica 019



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotógrafo: Cine major Thomaz Reis. Dimensões do arquivo: 671X447, largura 671pixels, altura 447 pixels. Página 310. Fotografia nº 1455.

Na fotografia (Imagem fotográfica 019), notamos que enquanto os demais expedicionários expressam uma linguagem corporal que demonstra cansaço, devido a extensiva viagem, Rondon, à esquerda, conduz seu cavalo expressando uma postura altiva.

A comitiva de viajantes era formada por oficiais, acompanhados por centenas de indígenas Macuxi e Wapichana, que auxiliaram os expedicionários na subida ao Monte Roraima. As mulheres também participaram da expedição e carregavam consigo os filhos pequenos.



Captura de tela 006



Fonte: O Hóspede Americano (2021).

As viagens pelos sertões, eram feitas através de trilhas, percorridas com o auxílio de cavalos ou mulas. Este procedimento de trabalho foi utilizado pelos expedicionários da Comissão Rondon durante anos nas entradas sertanistas.

Com uma diferença de treze anos, entre as missões da expedição ao rio Roosevelt e a inspeção de fronteira em Roraima, notamos ao comparar as imagens (Imagem fotográfica – 009 e Captura de tela 006) a forma semelhante de acessar as distantes regiões do território, via cavalgada e também a navegação, com o auxílio de pequenas canoas, em maior parte esculpidas em troncos de árvores.



Imagem fotográfica 020



Fonte: Coleção Selos de todo mundo (1980). Página: 109. África do Sul, número 46. Editora Nova Cultural.

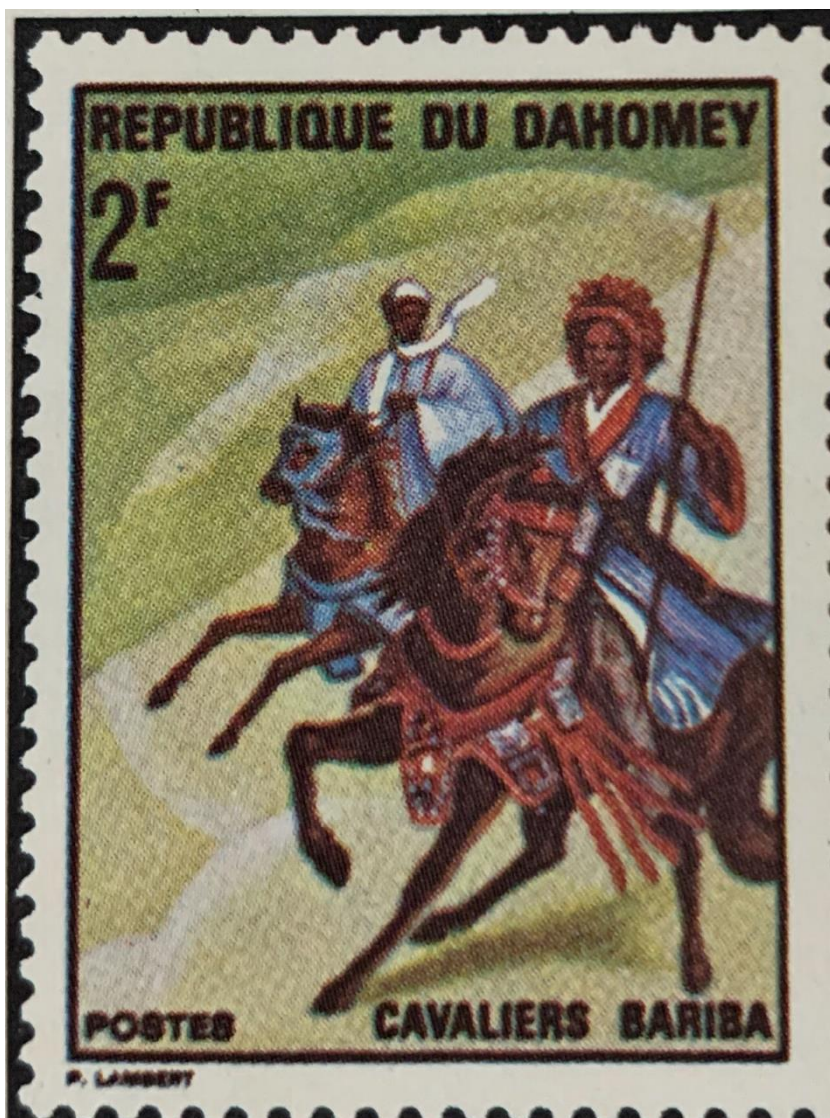
Cavaleiros ingleses durante a guerra contra os bôeres. Os bôeres eram colonos holandeses e franceses. A guerra dos bôeres, travada entre 1880 e 1881, foram dois



confrontos armados, ocorridos na Cidade do Cabo (África do Sul), contra o exército britânico que pretendia exercer o domínio sobre minas de ouro e diamante recém descobertas naquele território.

Comparando os dados (Imagem fotográfica 019, Captura de tela 006, Imagem fotográfica 020 e 021) Notamos elementos de semelhança que irradiam o sentido da conquista. Devemos considerar durante o processo de análise que, no instante em que os olhos veem determinada mensagem visual, ela pode ser recebida e compreendida, negligenciada ou, até mesmo, não ser notada pelo receptor.

Imagem fotográfica 021



Fonte: Coleção Selos de todo mundo (1980). Página: 99. Costa do Marfim-Benin, número 34. Editora Nova Cultural. Cavaleiro bariba, é o nome do selo postal lançado em 1970 no país africano. Os baribas eram cavaleiros de renome. A equitação está enraizada na cultura do grupo étnico, cuja manifestação popular é celebrada no Festival de Gani, realizado anualmente.

Para demonstrar o raciocínio descrito no procedimento metodológico inspirado em *Mnemosyne* (WARBURG, 1929), construímos duas constelações compostas por três imagens, dispostas umas próximas das outras, conforme demonstramos a seguir.

Imagem fotográfica 022



Fonte: Coleção Selos de todo o mundo, número 53, Paquistão, Irã e Iraque. Página 211.

Imagem fotográfica 023



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotografia 1398. Fotógrafo: José Louro. Página 278.

Imagem fotográfica 024



Fonte: Coleção Selos de todo o mundo, número 43, Itália. Página 169.

O selo desenhado pelo escultor Emilio Greco (Imagem fotográfica 022) integra a série Virtudes, composta por quatro selos, lançado em 1974 para o jornal italiano Correio de San Martino.

A divisão harmônica é vista especialmente na série de fotografias feitas por José Louro. O conjunto de imagens revela a familiarização e conhecimento das técnicas estilísticas, que invocam um conjunto de representações materiais. Os recursos estilísticos e a disposição das linhas que formam o rosto da anciã indígena (Imagem fotográfica 023), revelam elementos de composição estética claramente inspirados na história da arte. Visível, quando deixamos espontaneamente o olhar circular entre a constelação formada pela tríade de retratos.

Notamos, por exemplo, as pulsões *pathéticas* existentes entre a fotografia feita por José Louro (Imagem fotográfica 023) e a reprodução do rosto da Sibila Déléfica, no selo de 50 liras (Imagem fotográfica 024). Os rostos de personagens, presentes no afresco de Michelangelo, na Capela Sistina, ilustram a série postal lançada em 1961, na Itália.

Para demonstrarmos o caminho proposto por Warburg na elaboração do projeto *Mnemosyne*, construímos nossa própria constelação, formada pela Imagem fotográfica 025, Imagem fotográfica 026 e Captura de tela 007.

Potência de memória, as fotografias feitas durante a inspeção de fronteiras em Roraima (1927), constroem a narrativa visual imagética tendo como suporte o álbum Índios da região do Rio Branco, contido no relatório técnico científico publicado pela Comissão Rondon em 1953.

A mensagem visual, intencionada pela ordem e disposição das fotografias, retratam e demonstram as características do ambiente, o povoamento e os aspectos etnográficos das civilizações contactadas durante a missão governamental republicana. É fundamentada em um modelo de diário fotográfico, demonstrando as etapas dos acontecimentos representando uma sequência cronológica. As legendas trazem informações complementares.

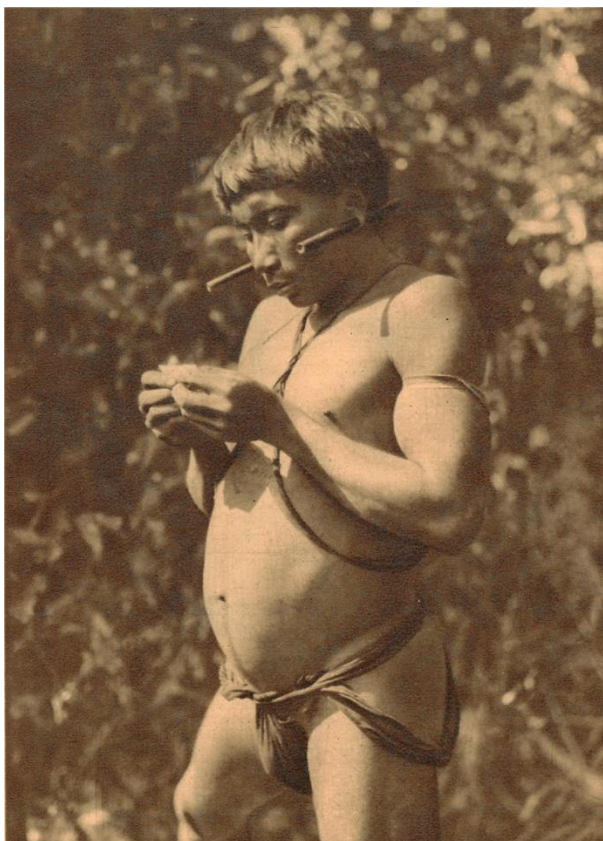
Observamos que associado ao conteúdo etnográfico, para fins de estudos científicos de comparação antropomórfica, as fotografias exprimem elementos estéticos inspirados na arte. Nestes detalhes de composição pulsam os elementos empáticos, compreendidos na mediação sensorial entre aversões e afetos. Elaborados cuidadosamente, as mensagens visuais são apresentadas à circulação



para a recepção pública, pensadas em diferentes suportes como forma de promover a continuidade de sua aparição através dos tempos.

A força poética nas imagens (Imagem fotográfica 025, Imagem fotográfica 026 e Captura de tela 007) são evidenciadas na proporção, harmonia e equilíbrio aplicados de modo racional. As emoções geram mudanças mais rápidas do que a razão.

Imagem fotográfica 25



Fonte: Índios do Brasil do norte do rio Amazonas. Fotografia 1399. Fotógrafo: José Louro. Página 279.

Imagem fotográfica 026



Fonte: Coleção Selos de todo o mundo, número 33, Índia. Página 9. O selo postal de 1965 estampa a imagem de uma estátua medieval característica da civilização Hindu.

Captura de tela 007



Fonte: O Hóspede Americano (2021).

É evidente a prioridade no tratamento da documentação fotográfica produzida pelos fotógrafos à serviço da Comissão Rondon, fundamentada no poder estético. As visualidades construídas na narrativa visual apresentada em Índios da região do Rio Branco eram destinadas a um público receptor muito específico, no caso a comunidade científica nacional e internacional e a sociedade letrada dos núcleos urbanos do Brasil.

A historiografia e as informações indiciais contidas na superfície da coleção fotográfica estudada, revelam a complexidade envolvendo as questões políticas e sociais, ao refletirmos o caminho reverso no instante da concepção de relevante memória imagética, na época dos acontecimentos históricos.

Portadoras de mito, as fotografias são símbolos convencionados. A sutileza poética que se manifesta na arte, as tornam mágicas, capazes de despertar fascínio e a sustentação de permanências sígnicas no imaginário social. Enquanto sujeitos sensíveis estabelecemos intersubjetividades compartilhadas, influenciados por um poder que acessa nossas mentalidades em um nível afetivo e intuitivo de pulsões sensoriais.

## CONSIDERAÇÕES

As emoções exercem uma força subjetiva significativa. Portam o poder de engajar o receptor de determinada mensagem, ao mesmo tempo em que o distrai. Este passa a ser, então, inconscientemente influenciado.

Enquanto as respostas sensoriais são quase instantâneas quando somos emocionalmente afetados pelos sentidos; a razão, através do raciocínio, exige maior esforço da mente durante o movimento cognitivo. São forças antagônicas, exercendo constante ação sobre o sujeito.

A primeira sensação a nos afetar; aí concentra-se o poder da estética. A linguagem fotográfica, quando explorada de maneira intencional e racional, expressa semelhante intensidade enérgica.

Simetria e proporção usadas com harmonia e equilíbrio, conduzem o olhar pelos pontos e linhas da composição. As formas, as cores e as sombras, dão a ilusão de profundidade e movimento. Estes elementos, aplicados conscientemente, causam diferentes sensações naquele que vagueia seu olhar sob determinada fotografia.

A razão se manifesta na inteligência do fazer fotográfico, com a aplicação das técnicas de composição e das formas artísticas.

Não é simples desmistificar a relação subjetiva entre a tendência para a estética e as ideologias do poder político. São particulares subjetivamente determinados, sustentados dentro de uma lógica interna de domínio subentendido como uma maneira de contenção sobre o sujeito. Os elementos estéticos de representação atuam em função de ordenar a autorregulação social. São artifícios por meio dos quais as impressões dos sentidos poéticos, podem estimular e influenciar o engajamento através da leveza dos efeitos emotivos, a exemplo da circulação ostensiva e recorrente de determinada mensagem visual.

Conforme observou Didi-Huberman (1953), tanto a fotografia quanto o cinema, assim como os demais objetos iconográficos, podem ser analisados através da história das emoções figuradas.

O uso de recursos estilísticos para expressar os gestos emotivos e a ilusão de movimento, é identificado igualmente na documentação imagética estudada no álbum Índios da região do Rio Branco, em Índios do Brasil (Volume III). Conforme detalhamos, foram feitas durante a campanha de Inspeção de Fronteiras (1927) e

retratam as civilizações indígenas visitadas no entorno da Bacia Hidrográfica do Rio Branco e divisa com a Guiana e Venezuela.

As fotografias captadas na viagem foram adaptadas para circular em suporte literário e ofertadas ao público novamente em 1953. A narrativa visual construída expressa sua força simbólica ainda em tempos atuais. Feitas há quase um século e publicadas há sessenta e seis anos atrás, são potências que existem e persistem no tempo.

Entendemos como a causalidade da iniciativa estratégica o legado deixado pela Inspetoria de Fronteiras. A documentação visual imagética contida em Índios da região do Rio Branco, provavelmente seria a primeira coleção de fotografias etnográficas dos povos indígenas de Roraima feitas por brasileiros à serviço da República, da qual temos notícia.

O aparecimento destas visualidades na história, aconteceu em consequência da iniciativa política de uma plêiade de militares do Exército Brasileiro, integrantes da Comissão Rondon. Estrategicamente, a tecnologia foi usada nas incursões que iniciavam com a finalidade de ampliar o conhecimento sobre o interior do Brasil, concomitante às ações estruturais implementadas pelo governo republicano gerenciadas pela agência federal.

A realidade é que incursões semelhantes eram realizadas frequentemente por nações estrangeiras, sob o pretexto de estudos etnográficos. Obviamente o governo brasileiro não poderia ficar para trás em relação ao conhecimento sobre seus habitantes e seu próprio território. De qualquer forma, a captação imagética durante as missões militares foi um trabalho pioneiro no Brasil. Efetivamente implantada em 1914, quando o major Reis iniciou os primeiros registros imagéticos ao acompanhar Rondon na missão exploratória ao rio Roosevelt. Na época, a ação foi considerada ousada por levar aos sertões pesados equipamentos, mesmo diante das dificuldades logísticas de transporte e acesso. O método passou a ser um componente indispensável nas expedições militares comandadas por Rondon.

Orientado como um componente de planejamento para o futuro, Constatamos que desde o primeiro momento o fazer fotográfico foi conduzido por um paradigma inspirado na arte. Intencionado pela articulação de sentidos, em um tempo histórico de aspiração de independência e formação da nacionalidade brasileira. A coleção fotográfica revela os indícios sobre as práticas significantes e códigos simbólicos implementados pelo Estado Brasileiro.

Vinculada ao projeto republicano, a linguagem visual funcionava como instrumento de propaganda dos ideais, que especificamente, de modo subliminar, seria a aproximação simbólica entre as sociedades litorâneas e do interior.

No espaço de intersecção dialógica encontram-se duas culturas caracterizadas por distinções em cada um dos níveis de segmentação semiótica, na cultura social, na mentalidade e também nos fundamentos de suas civilizações, a cultura material. No ponto simbólico de tensão sígnica, ambas as culturas se enriquecem mutuamente, com a apreensão de novos códigos. A estética como mediação encarrega-se de estabelecer uma certa ordem social, sempre em intenção é claro, das formas políticas dominantes.

Enquanto produtos culturais, as obras analisadas constroem visualidades no imaginário brasileiro, sendo responsável por permanências sígnicas na cultura mental das sociedades.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AMARAL FILHO, Otacílio; CASTRO, Fábio Fonseca de; SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. **Pesquisa em Comunicação na Amazônia**. Belém: FADESP, 2010.
- BENSE, Max. **Pequena Estética**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.
- BRASIL. **Decreto n.º 8.072, de 20 de junho de 1910**. Crêa o Serviço de Protecção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionaes e aprova o respectivo regulamento. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1910-1929/d8072.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/d8072.htm)>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- BRASIL. **Lei nº. 3.454, de 6 de janeiro de 1918**. Cria o SPI – Serviço de Protecção ao Índio, desmembrado do SPILTC. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1901-1929/L3454.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1901-1929/L3454.htm)>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- CHOMSKY, Noam. **Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas**. Brasília - DF, UNB, 1998.
- CAMARGO de ARRUDA, Lucybeth. **Fotógrafos e Fotografias na Seção de Estudos do Serviço de Protecção aos Índios (Brasil)**. Bogotá. *Memoria y Sociedad*, v. 17, n. 34, p. 50-67, jun.-nov. 2012.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2021.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- \_\_\_\_\_. Terry. **Ideologia uma introdução**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. Norbert. **O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: Fotografia e Verdad**. Barcelona. Editorial GG, 1º Ed. 2002.
- GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC 2015.
- GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: \_\_\_\_\_ **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- GONDIN, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HOBBSAWM, Eric. **Tempos interessantes**. Uma vida no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- \_\_\_\_\_. Martine. **A Imagem e sua Interpretação**. Tradução: José Francisco Espadeiro Martins. Edições 70. LDA. Lisboa, 2002.
- \_\_\_\_\_. Martine. **A Imagem e os Signos**. Tradução: Laura Lisboa: Edições 70, 2019.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

- \_\_\_\_\_. Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LOPES, Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em Comunicação**. 7ª ed. São Paulo. Edições: Loyola, 2003.
- LOTMAN, Iúri e USPENSKII Bóris A. “**Sobre o mecanismo semiótico da cultura**”. **Ensaio de Semiótica Soviética**. (trad. Salvato T. Meneses). Lisboa: Novo Horizonte, 1981.
- \_\_\_\_\_. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Cátedra, 1996.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscú para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**. 1990. 340 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- \_\_\_\_\_. Ana Maria. **Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista**. Juiz de Fora. Locus revista de história, v.16, n. 2, p. 131-153, ago.-set. 2010.
- MAGALHÃES, Amílcar A. Botelho de. **Rondon, uma relíquia da pátria**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- MICHAUDI, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MUNARO, Luis Francisco. **Nem Inferno, Nem Paraíso: esfera pública e a construção do conceito de Amazônia (1930-1937)**. Revista Observatório, Palmas, v. 5, n. 4, p. 412-437, jul.-set. 2019.
- RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil do Norte do Rio Amazonas**. VOL. III. Rio de Janeiro, 1953.
- \_\_\_\_\_. Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato-Grosso**. Volume I. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura / CNPI, 1946.
- \_\_\_\_\_. Cândido Mariano da Silva. **História da Minha Vida**. 1ª ed. Lebooks, 2019.
- ROSENSTOCK, Huessy, Eugen. **A origem da Linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- POSNER, Roland. **O mecanismo semiótico da cultura**. In: Mônica. Rector e Eduardo Neiva (Orgs). **Comunicação na era pós-moderna**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. Seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2010.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**; tradução Constancia Egresas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.
- TACCA, Fernando de. **A Imagética da Comissão Rondon**. Campinas- SP: Papirus, 2001.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA. **Normas para Apresentação dos Trabalhos Técnico Científicos da UFRR**. 3ª. Ed. Boa Vista: UFRR, 2017.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. 1ª Ed. Companhia das Letras, 2015.
- ZOUEIN, Maurício Elias. **A ideia de civilização nas imagens da Amazônia 1865-1908**. Rio de Janeiro: Telha, 2022.

\_\_\_\_\_. **O Vale do Rio Branco**. Edição especial com estudos críticos. Maurício Elias Zouein, Andrea Casa Nova Maia. Boa Vista: editora da UFRR, 2017.  
ZUIN, A; QUEIRÓS, C. Amazônia nas disputas pela memória em um contexto de pós-verdade: da utopia autoritária à distopia cognitiva. In DANER, L.; OLIVEIRA, M. (Org.). **Democracia e Agonismo**. São Carlos-SP: Editora De Castro, 2022. p.87-125.

#### **Filmes consultados:**

O Hóspede Americano (2021) Direção: Bruno Barreto.

Parima – Fronteiras do Brasil (1927) Direção: Luiz Thomaz Reis.

Viagem ao Roraimã: da Série da Inspeção de Fronteiras (1927). Direção: Luiz Thomaz Reis.

Inspetoria Especial de Fronteiras, 1938. Direção: Luiz Thomaz Reis, auxiliado por Charlotte Rosenbaum.

Ao Redor do Brasil, (1932). Direção: Luiz Thomaz Reis.

Aby Wraburg e a história da arte atual com Iara Lis Schiavinatto. Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo. (2017).

Por uma demonologia warburgiana das imagens com Carol Almeida (2021).