O PODER FICCIONALIZDOR DA FOTOGRAFIA E SUA CONTRIBUIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DAS "IDENTIDADES ACREANAS": UMA ANÁLISE SEMIÓTICA O "ÁLBUM DO RIO ACRE"

Allen Ferraz Lins[1]

1. Introdução

Este artigo é uma aproximação primeira a possíveis referenciais teóricos de uma pesquisa em andamento. O referido projeto de pesquisa, que tem por título: "O poder ficcionalizador da fotografia e sua contribuição na construção das identidades acreanas: uma análise semiótica do Álbum do Rio Acre", encontra-se em seu estágio inicial e intenta cumprir uma das etapas do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre.

Como escolhi falar de fotografia a partir de um conjunto específico de fotos produzido no Acre: o Álbum do Rio Acre, num recorte de tempo determinado (1906-1907), me sinto compelido a falar um pouco da região para, em seguida abordar a fotografia em si mesma e então o álbum de Emilio Falcão. Lembrando que, ao falar de fotografia, tento abordá-la a partir da perspectiva deleuziana de uma ontologia da diferença (ou do virtual), buscando "localizar" a imagem fotográfica dentro do contexto de um fluxo de tempo contínuo e indócil; um tempo que jamais se detém rendido ao "ser", mas que resiste como puro devir.

O Acre – recorte geográfico da pesquisa- está situado na região amazônica, porém, o que conhecemos e chamamos hoje de Amazônia, não existe como um "dado natural". O fluxo comum dos pensamentos e falas que nos atravessam cotidianamente de modo tão habitual, (e justamente por sua habitualidade, talvez) nos induz à ilusão

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre e fotógrafo da Ufac . Email: allenferrazfotografia@mail.com.

de que habitamos ou discorremos sobre uma região que está aí desde sempre, tal qual a concebemos no nosso presente.

Não tão óbvio, entretanto, é o fato de que praticamente todo o universo de coisas nas quais a vida humana está imersa não é outra coisa que não: construções discursivas. Vivemos imersos em conceitos, e tais narrativas findam por constituir forças exteriores a nós, que nos envolvem e nos afetam, operando, de alguma maneira, na construção de nossas "realidades". As assimilamos e, ao fazer isso, como que por inércia, assumimos identidades construídas a partir de tais discursos, como se essas informações fossem fundamentos universais e imutáveis. E foi como culminância dessa mesma espécie de processos que se constituiu, também, o que convencionamos chamar de região amazônica (e mas especificamente, o Acre) e seu povo, da maneira como hoje os concebemos. Mas se considerarmos o fato de que a observação de todo e qualquer fenômeno se dá a partir de uma perspectiva específica, opção de um sujeito; e que esta, por sua vez, é escolhida dentre uma infinidade de outros pontos de vista possíveis; e que o fato- observado a partir dali- é absorvido, processado e, só então, externalizado por esse mesmo sujeito, talvez possamos tomar por certa a hipótese de que, não apenas a produção literária e artística (que já o são declaradamente), mas mesmo os documentos históricos e científicos podem ser incluídos na categoria daquilo que chamamos de: narrativa. Sendo assim, é preciso se deslocar ao contexto de produção de tais narrativas e perguntar a que interesses estão submetidas, quais intenções dirigiram sua construção, que forças atuavam no espaço tempo em que eclodiram etc.

Inúmeros cronistas europeus passaram pelos rios da atual Amazônia desde o séc. XVI. Suas histórias eram, na maior parte das vezes, recheadas de exotismos e permeadas por uma realidade um tanto quanto fantástica. Por vezes, era o que lhes era possível ver no curto espaço de tempo em que passavam por um lugar e a partir do local de onde o observavam. Outras, era o que precisavam "narrar" para atender as expectativas de quem financiava a expedição. Outra possibilidade é a de que poderia ainda acontecer que relatassem exatamente aquilo que estavam "treinados"

para ver. Sim, os viajantes já haviam lido outros relatos antes de se aventurarem em busca de suas próprias experiências e tais leituras podem ter "adestrado" o olhar do viajante pra enxergar aquilo que lhe foi dado a ver pelas estórias que o inspiraram. Em outras palavras, o que pretendo dizer é que: não existem narrativas "puras", isentas da parcialidade, intencionalidade ou subjetividade do narrador.

Todas estas narrativas, independente de seu período e de seu propósito, possuem em comum o fato de produzirem imagens nas mentes de seus leitores. Tais imagens podem se perpetuar por gerações, ajudando a construir memórias, estereótipos e identidades que têm o poder de influenciar a realidade concreta do local e das vidas que ali habitam. Nessa perspectiva, penso que, não só a escrita, mas também a fotografia pode cumprir o papel de narrar e construir realidades/verdades. E talvez tenha sido motivado por tal propósito – consciente ou não- que Emílio Falcão produziu, em 1906-1907, o Álbum do Rio Acre.

2. Uma breve panorâmica

O período era o do primeiro ciclo da borracha. Muitos vieram se aventurar pela Amazônia em busca do "ouro branco".

> A região acreana até 1903 era oficialmente território boliviano, mas com presença majoritária de brasileiros que começaram a migrar para a localidade desde a segunda metade do XIX. Era uma região que estava identificada em grande medida pela riqueza proporcionada pela borracha natural, oriunda do látex extraído das árvores de seringa [hevea brasiliensis] e de caucho [castilloa ulei] nas áreas dos altos e médios rios da Amazônia, de onde era escoada por via fluvial para os portos de Belém e Manaus, e dali era exportada para beneficiamento na Europa e América do Norte. Sua exploração e produção eram tão intensas e significativas que a borracha amazônica — em grande parte procedente da região acreana — logrou representar uma das mais importantes commodities na balança comercial brasileira, sendo o segundo produto mais exportado pelo Brasil naquele período. (SILVA, 2010, p. 22)

A borracha e o caucho, porém, não eram suficientes para convencer o restante do país sobre a existência de alguma vantagem em ocupar a região. A floresta era implacável e não deixava a melhor das impressões nos que passavam pela região.

Com o eco dessas notícias, os que não chegaram aqui motivados, direta ou indiretamente, pela borracha, vieram como que sendo expatriados, pois uma vez que a região era tida como isolada e selvagem, tornou-se o local perfeito para enviarem os destinados ao sumiço.

> A região amazônica, onde o território do Acre está situado, era caracterizada à época e durante as décadas seguintes, no olhar de diversos cronistas e cientistas que por lá estiveram ou estavam, como um lugar de solidão incomensurável, provocando melancolia até nos espíritos mais audazes que chegavam naquelas plagas distantes e pouco conhecidas. Embora existam alguns escritores que busquem mostrar a Amazônia como um paraíso verde, fazendo um contraponto aos escritos sobre a região onde é recorrente ela aparecer como uma terra de males, de perigos e de degenerescência moral. Entre os principais motivos para estas crenças disseminadas ao longo do tempo estavam algumas doenças vistas como endêmicas e mortais; a cobiça gerada pela possibilidade muitas vezes enganosa de riqueza imediata ou em curto prazo; as distâncias imensas percorridas exclusivamente por vias fluviais, a pé ou em lombo de animais; o isolamento do restante do país e os chamados aspectos "incultos" da região e da sua população, formada em grande medida por "caboclos", índios, migrantes pobres e aventureiros de toda espécie (SILVA, 2010 p. 24-25).

Considerando que essa espécie de narrativa era o que chegava sobre o local ao restante do Brasil, as opiniões não eram unânimes quanto a incorporação destas terras que hoje chamamos de Acre. Nesse contexto, para os que aqui estavam, talvez fosse interessante mostrar aos grandes centros brasileiros a possibilidade local não só de sucesso econômico, mas também outras potencialidades, como a possibilidade de reprodução de costumes- praticados no Rio de Janeiro, Belém e/ou na Europa.

Mostrar o quanto o território ocupado valia a pena e contribuiria positivamente para a economia da pátria. Por sua natureza indiciária (sempre o vestígio do real/acontecimento), a fotografia poderia ser, além de uma poderosa aliada, a ferramenta perfeita para tal finalidade. Afinal, naquela época, a fotografia era prova indubitável da veracidade do fato fotografado. Era impossível que ela mentisse. Esse "espírito" que a permeava lhe conferia grande credibilidade para relatar a "realidade" que interessava mostrar sobre o que viria a se tornar o estado do Acre. Ao contrário

da pena dos cronistas, cria-se que esta linguagem não conferia a mesma liberdade retórica e poética ao fotógrafo: a câmera simplesmente capturaria a facticidade da vida tal qual se apresentava a sua frente, sem interferência, sem parcialidade ou passionalidade. Neste período a arte fotográfica encontrava-se sob a égide de um "regime de verdade" que lhe dava o poder de, como aparato técnico, ir de encontro ao mundo que, de maneira passiva e indefesa, era capturado pela mesma. E, ao fotógrafo, cabia apertar o botão e revelar a chapa para que se visse surgir na mesma a imagem capturada em toda a sua naturalidade e "pureza".

Foi, talvez, apoiado nesta crença que, no Pórtico do "Álbum do Rio Acre", Emilio Falcão, seu autor, diz que as lentes da câmera não mentem e que, naquele álbum, ele mostra nada mais que uma fiel representação da realidade que retrata. Valendo-se desta certeza, ele retrata os seringais das margens do Rio Acre, no período de 1906-1907. Sob cada foto, encontra-se sempre uma rica legenda.

Mas, não podemos deixar de considerar que a fotografia é uma linguagem cheia meandros. Ao contrário do que aparenta, não é transparente. Antes, assim como as narrativas dos cronistas, é mediada pela subjetividade, bagagem cultural e intencionalidade do fotógrafo e/ou daqueles que contratam seus serviços. Em si mesma, não sabe o que quer dizer. É confusa, indecisa, quase esquizofrênica. Carrega consigo diversas dimensões de significados, como se dobrasse a realidade sobre si mesma lhe extraindo o que está em seu avesso. Ao contrário do que aparenta, não é mera representação. Se furtando ao presente, é uma e várias, tudo ao mesmo tempo, num mesmo "lance de dados" (DELEUZE, 2011, p. 1). Carregando ao redor de seu núcleo, uma infinidade de círculos de realidades concêntricos que se intercambiam alternando-se freneticamente a medida que são investidos de maior ou menor intensidade. Nesse processo contínuo de atualização e virtualização, significações, imagens e sentidos são criados e um ou outro se torna menos ou mais evidente de acordo com as forças e encontros que os cristalizam, como, por exemplo, o seu suporte, local, observador etc.

Cada sujeito que encontra a imagem fotográfica pode conferir a ela significados diferentes. Neste caso, o sujeito que- ele próprio já sendo um acontecimento dado em meio a este emaranhado de forças- torna-se também uma força externa a imagem, que vai ao seu encontro e a afeta de acordo com seu instrumental cultural, intelectual e emocional. A afeta porque ele atua na sua construção na medida que lhe extrai significações. Mas este caminho é uma via de mão dupla, e o observador também é afetado na proporção em que a foto o acessa no seu material interno e o solicita tal exercício interpretativo. Nesse processo não há linearidade, seus olhos passeiam de maneira circular pela foto e a cada passada de olho, informações são acessadas e o sujeito se pega, de repente, na tentativa de reconstruir o não só aquela cena que enxerga, mas o fluxo que ficou além das bordas. Para isso, visita sua memória a procura de analogias, semelhanças, familiaridade etc., em busca de preenchimento dos vazios que lhe acenam direto da fotografia. Ela é acontecimento aberto, para frente e para trás. Carrega a ilusória imobilidade de seu artefato, mas está em constante movimento interno, sempre.

> Como dizer que é o mesmo objeto... que passa por diferentes circuitos, já que a cada vez a descrição apagou o objeto, ao mesmo tempo que a imagem mental criava outro? Cada circuito apaga e cria um objeto. Mas é justamente nesse "duplo movimento de criação e apagamento "que os planos sucessivos os circuitos independentes, se anulando, se contradizendo, se retomando, bifurcando, vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito. (DELEUZE, 2007, p.62)

Sua verdadeira realidade não é o objeto cristalizado no papel fotográfico, mas a multidão de significações intercambiantes presentes no seu subterrâneo, numa infinita troca que nunca cessa, um constante devir. Como se fosse um filme de apenas um quadro e várias cenas. O fotógrafo tenta domá-la e fazê-la seguir para onde deseja, mas não tem garantias de sucesso. No entanto, justamente nesta "loucura" da linguagem fotográfica é que reside sua potência e força criadora. Como efeito

destes processos as bordas da fotografia não lhe são limites, mas usinas criadoras de significados.

É interessante, porém, pensar que apesar deste caráter dinâmico e polissêmico da imagem fotográfica, até os dias atuais ainda se propaga a crença de que a fotografia não mente e nada inventa. Talvez, em parte, por influência das reflexões de Roland Barthes, como as que faz na sua obra A Câmara Clara: "dessa teimosia do referente estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava (...) Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, referente adere" (BARTHES, 2012, p.15). "Encarnando" este discurso, como já mencionei no início do texto, foi que Emilio Falcão produziu o "Álbum do Rio Acre", declarando sua intenção despretensiosa de mostrar nada além da verdade, tal qual a objetiva da câmera a captura. E desta forma finda por carregar até nós aquele mundo remoto. Mas proponho agora desenvolver um pouco mais outra convenção a que nos propomos anteriormente: se considerarmos verdadeira a proposição de que a fotografia não é uma representação do mundo a sua frente, mas do olhar do fotógrafo naquele dado momento- logo, uma interpretação do mundo. percebemos que aquele que opera a câmera – o "operator", nos termos de Barthes (2012, p.17)- assemelha-se a figura do narrador. Segundo Walter Benjamin, "O narrador não está absolutamente presente entre nós (...) Ele é para nós algo distante e que se distancia cada vez mais" (BENJAMIN 2012, p. 419), diz ainda:

> A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN 2012, p. 421)

Transpondo para a realidade da narrativa fotográfica, devemos levar em conta que o fotógrafo não tem nas palavras a sua ferramenta de expressão, antes, se expressa visualmente, por meio de imagens. A experiência que, no narrador benjaminiano se passa de boca em boca, se transporta, então, da boca para os olhos, e as fotografias que mais impressionam são as que menos se distinguem das imagens

percebidas pelos olhos dos inúmeros observadores anônimos. Assim, sendo o fotógrafo um narrador, suas fotos constituem narrativas e:

> A narrativa (...) não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador (BENJAMIN, 2012, p. 463).

Em seu primeiro romance, Susan Sontag diz que "A verdade é sempre algo que é contado, nunca uma coisa que é sabida. Sem fala ou escrita, não haveria a verdade sobre nada. Só haveria o que houve" (SONTAG, 1990).

É o fotógrafo que escolhe o viés da verdade que quer contar. Seleciona o que entra e o que fica fora do quadro e submete a fotografia à ideologia que o encanta ou convém, afinal, não se pode deixar de considerar que as "artes servem, tanto quanto as literaturas, como instrumento aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças" (FRANCASTEL, 1982, p.3). Segundo Foucalt,

> Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCALT, 2009, p. 3).

Ao folhear o álbum de Falcão, percebemos os seringais situados às margens do Rio Acre no período de 1906-1907. Seringais produtivos, seus barracões, e os personagens que compunham aquela paisagem. É comum observar todos bem trajados (com alguns mais simples outros mais opulentes, mas todos com roupas limpas e bem conservadas) e, se tivesse que tirar alguma conclusão quanto às relações humanas e trabalhistas ali, diria que existe um clima de respeito de dignidade onde, em alguma fotos, senhores e seringueiros figuram juntos. Por que não acreditar? São fotos da verdade. Mas, a narrativa fotográfica é obra de muitas mãos. Nela todas as partes são ativas no feitio da imagem. A princípio, pensamos ser o fotógrafo o único responsável, mas, mesmo o fato narrado é capaz de interferir na composição de seu conteúdo:

> Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (...) decido deixar flutuar em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse "indefinível", no qual eu daria a ler, ao mesmo tempo que as qualidades de minha natureza, a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social (BARTHES, 2012, p.18).

O mesmo acontece em relação ao aparato tecnológico empregado na captura das fotos. Também a câmera, lentes e filmes interferem na produção da imagem definindo o universo de possibilidades do fotógrafo que, por sua vez luta para esgotá-las,

> O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output,* o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 2011, p. 47)

Como olhar para o "Álbum do Rio Acre", então, de maneira a extrair de suas fotografias algo de verdadeiro que possa ser posto a serviço da história, da sociologia, da economia etc., uma vez que, pela perspectiva abordada não parece existir algo de legítimo ou verdadeiro no chamado documento fotográfico? Como extrair algum tipo de certeza de algo tão volátil? A respeito da desta arte, Boris Kossoy disse " que, se não fosse objeto de abordagens multidisciplinares, a fotografia jamais poderia ser compreendida em sua múltiplas facetas" (KOSSOY, 2014, p. 26).

> As proposições teóricas sobrea a imagem, submetidas aos conceitos pensados em torno- e em função- do tradicional signo escrito, não me convenciam (...) Os primeiros ensaios historiográficos (...) punham o acento na história da técnica; ou tentavam uma abordagem estética, porém desvinculada da trama sociocultural, o que resultava em relações de autores de imagens desconectados do processo histórico (KOSSOY, 2014, p. 27).

Esta confusão se dá, em parte, pelo fato da fotografia conter duas dimensões, uma iconográfica e outra iconológica. A primeira tem caráter indicial, é vestígio físico-químico/eletrônico que não nos permite duvidar que a cena fotografada, de alguma maneira, existiu. São elementos visíveis explícitos na superfície da fotografia. A dimensão iconológica nos remete ao que não se faz ver, são invisíveis, o oculto da representação e que vêm a tona com mais naturalidade quando se tem acesso a outras fontes que possam ajudar a perceber a grande quantidade de informações presentes nas entrelinhas da imagem. Uma não anula a outra, elas coexistem e são elementos essenciais ao caráter produtor de sentidos da fotografia. O que não podemos, porém, é deixar de dar a devida atenção a ambos aspectos e considerar o máximo de informações do contexto de produção da foto que nos for possível.

É muito perceptível, por exemplo, o fato de que todas as fotos do Álbum do Rio Acre, são posadas. Talvez, até mesmo pelas possibilidades técnicas da época, não se vê fotos espontâneas ou de cenas cotidianas do local. As fotos são sempre bem montadas, com as figuras humanas pondo-se a posar e a se construir para a câmera.

Além do que se pode perceber nas "entrelinhas" das imagens, o leitor conta sempre com uma rica legenda pronta a dirigir seu olhar e sua interpretação. De maneira geral, o conjunto tende a apontar para um processo de produção/construção poderoso que, muito provavelmente, deveria atender a alguma finalidade. Ao que parece, o álbum estava destinado a circular em grandes centros do país, como Belém, Manaus e Rio de Janeiro. Sabe-se também que era um produto pago, só figurando em suas páginas os seringais cujos seringalistas pagaram para serem fotografados, o que, talvez, possa significar, dentre outras coisas, que figurar no álbum representasse alguma forma status social e, quem sabe, uma maneira de mostrar para os grandes centros uma imagem desejável deste pedaço de Amazônia.

A fotografia tem o poder, até hoje, de impressionar e fazer ver "algo mais" do que os olhos normalmente veriam,

> provoca nos receptores um determinado impacto ou impressão que ultrapassa o conteúdo, dramatiza a mensagem, cria uma atmosfera, serena

> ou tensa (conforme a intenção do operador), reforçando ou criando estereótipos, alimentando mitos no imaginário coletivo, contribuindo, assim, para a construção de uma outra realidade. (KOSSOY, 2014, p. 51)

Considerando tal dimensão iconológica e tudo mais que foi falado sobre a arte fotográfica e seu potencial criador (estando todos os participantes do ato fotográfico consciente ou não), não é difícil pensar que Falcão "criou" uma realidade próxima àquela que saberia ser agradável aos leitores do seu álbum nos grandes centros do Brasil. Bem distante do que outros historiadores nos contam sobre a época, o Álbum do Rio Acre mostra uma região promissora em vários sentidos, com pessoas bem vestidas, relações de trabalho aparentemente dignas etc. e um aparente desenvolvimento batendo à porta. Na Figura 1, abaixo, por exemplo, vemos, em meio a um seringal "amazônico", a prática de um piquenique em trajes europeus.

Figura 1 - MACAPÁ - um pic-nic no centro deste seringal

Fonte: FALCÃO, ANO

Não havia porque não funcionar. Se mesmo nos dias de hoje, quando olhamos a referida obra, temos nossa mente instigada a vasculhar até seus mais íntimos cômodos a procura de equivalências (histórias, cores, cheiros, emoções, gostos etc.) que nos permitam reconstruir aquele momento e podemos ser seduzidos a construir uma história heroica ou romântica, que atenda as demandas geradas por outras narrativas que nos cercam como atuais habitantes da região, por que não funcionaria com os leitores do álbum em Belém ou Rio de Janeiro na primeira década do século XX?

Fato é que não recebemos realidade de uma foto tal qual ela foi, mais tal qual somos capazes de a reconstruir. Neste momento, a mente lança mão de histórias que ouvimos, álbuns de família que vimos, lembranças de infância, imagens de programas de televisão, revistas e/ou jornais, contos literários a que tivemos acesso. O que se opera nesse momento não é uma viagem ao que está na foto tal como foi – disso o espectador é incapaz, ele não esteve lá, não presenciou o fato- o observador está a olhar para uma foto que não encontra correspondente preciso em suas memórias vividas.

> Quando não conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de déjà-vu ou de passado "em geral" (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas ou cenas de teatro (...) em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (DELEUZE, 2007, p. 71)

O processo iniciado neste momento foi o de uma produção ativa, uma construção de uma nova narrativa a partir daquela informação e somada com o arcabouço de conhecimento carregado pelo observador da obra; se constrói a partir da costura de todos estes retalhos. O espectador já não está nem no tempo presente, nem no tempo da foto. O que vigora desde então é uma

> dimensão sensorial e subjetiva, que se habilitam a partir da imagem fotográfica. O tempo cronológico (em sua concretude indefectível) reside na imagem, mas – apesar dele- outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Os tempos na fotografia que capturamos ingenuamente, que contemplamos, com os quais nos deslumbramos, que negamos, vivemos, percebemos e sentimos são efêmeros e construídos (...) A fotografia quando posta enquanto paradigma de um tempo e espaço, reconstrói em nós narrativas indomáveis. (QUINTAS, 2015, p. 19)

3. Considerações finais

Todos estes processos podem ter colaborado para a construção e cristalização de imagens que até hoje se atualizam na memoria dos acreanos e os "ensinam" suas "identidades", mesmo que a despeito de sua enorme diversidade e distância de modelos e processos de subjetivação que podem ser encontrados no convívio social. Deste modo, a fotografia não relata a realidade de maneira neutra, não a representa, antes a interpreta por meio do fotógrafo, do fotografado e do espectador/observador da foto. Não sei se é possível, de alguma maneira, mensurar o quanto de consciência os fotógrafos do início do Séc. XX possuíam sobre estes processos, mas arrisco afirmar que a fotografia foi utilizada de modo similar à escrita na produção de narrativas que atendessem determinados interesses, tal qual ocorreu desde os relatos de viajantes do Séc. XVI. A fotografia não mostra o que "existiu", o caminho é outro, ela induz (ou ensina) o seu observador a enxergar o que ela pretende dar a ver. Assim, se é posta a criar mundos que atendam as expectativas dos aventureiros ou de seus mecenas. Há, porém, uma grande diferença entre ela e escrita, ela cria mundos fantásticos mas encanta o expectador com sua aparente translucidez, o fazendo crer que nada enxerga ali além do "real", tal qual se passou no momento do "click". Nesta perspectiva, o Álbum do Rio Acre, talvez possa ser considerado mais um relato de viagem, só que feito a partir do universo tecnológico e semiótico do Séc. XX. Deleuze e Guattari diziam que tudo é máquina. Máquinas positivamente produtoras, máquinas de máquinas, umas se acoplando nas outras, interrompendo seus fluxos onde dão início a outros (2010, p. 11). Neste movimento produtivo que nunca cessa, neste

eterno devir, cada acontecimento é, também, máquina. Tudo absorve e produz, no mesmo instante. Quando falam do passeio do esquizo passeando ao ar livre, dizem:

> Tudo compõe máquina (...) máquinas alpinas que se acoplam com as do seu corpo. Ruído ininterrupto de máquinas. Ele "achava que deveria ser uma sensação de infinita felicidade ser tocado assim pela vida primitiva de toda a espécie, ter a sensibilidade para as rochas, os metais, para a água e as plantas, captar em si mesmo, como num sonho, toda a criatura da natureza, da mesma maneira como as flores absorvem o ar com o crescer e o minguar da lua". Ser máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, enlear seu corpo como peça em tais máquinas. Lenz se colocou aquém da distinção homem-natureza (...) Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. (DELEUZE/GUATTARI, 2010, p. 12)

Maquinas, também, são as fotografias, suas narrativas, os fotógrafos e seus expectadores. Máquina é o Álbum do Rio Acre, bem como os que olham nos dias de hoje suas imagens e, também como máquinas, se acoplam a ele e, aquém da distinção homem-álbum/fotografia, o vivenciam como um processo único e orgânico de produção infinita. Produção de identidades, história, tempos, sentimentos e memórias que influenciam a vida concreta do tempo presente.

Referências

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DELEUZE, Gilles. A Imagem- Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FALCÃO, Emilio. Álbum do Rio Acre. Rio Branco: Fundação Cultural do Acre, 1085.

FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa: Elementos Estruturais de Sociologia da Arte. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FOUCALT, Michel. A Ordem do Discurso. São Paulo. Edições Loyola

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

QUINTAS, Geórgia. Inquietações fotográficas: narrativas poéticas e crítica visual. Fortaleza: Tempo d`Imagem, 2015.

SILVA, Francisco Bento da. Acre, a "Pátria dos Proscritos": prisões e desterros para as regiões do Acre em 1904 e 1910. 2010. 363f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná - UFPR, Programa de Pós-Graduação em História, Curitiba.

KOSSOY, Boris. Os tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2014.