

Moda na Fronteira: Masculinidade, Migração e Modernidades na Amazônia Brasileira

Elizabeth Kutesko¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3274-0658>

Tradução: Bruno Sousa Furtado²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4489-1488>

[resumo] Em 1910, no auge do ciclo da borracha na América do Sul, o fotógrafo nova-iorquino Dana Bertran Merrill foi contratado para documentar a construção transnacional da ferrovia Madeira-Mamoré, construída nas profundezas da Amazônia brasileira. A sua câmera atuou tanto como testemunha quanto cúmplice deste projeto imperialista de expansão capitalista americana e exploração da América do Sul. Merrill não foi contratado com o intuito de documentar a cultura do vestuário transnacional da sociedade fronteira masculina que surgiu ao redor da construção da ferrovia. Não obstante, suas fotografias transbordam de informações visuais sobre o vestuário: o que os trabalhadores usavam e como o usavam, documentadas em detalhes extraordinários. Voltar-se para a moda oferece uma visão revisada sobre como seus sujeitos predominantemente masculinos, vindos de mais de 52 países, usaram roupas para construir suas identidades e posicionarem-se em relação uns aos outros naquele local remoto e pouco convidativo. O arquivo de Merrill fornece um estudo incomum para o historiador avaliar criticamente a desvalorização colonial e neocolonial do trabalho manual, na qual se basearam os projetos de modernidade industrial do início do século XX, como a ferrovia Madeira-Mamoré. Fundamentado na análise visual de moda, este artigo baseia-se no método revisionista de “fabulação crítica” da filósofa feminista Saidiya Hartman. Este método desvia da historiografia tradicional nos seus esforços para superar atos de apagamento do registro histórico. Ao unir os aspectos visuais e sensoriais da moda, apresenta-se novas compreensões sobre a história da moda, bem como sobre a fotografia na sua intersecção com projetos globais do capitalismo industrial.

[palavras-chave] **Masculinidade. Trabalho migrante. Fotografia. Capitalismo industrial. Moda Transnacional.**

Received on: 09-11-2023

Approved on: 18-04-2024

¹ PhD em História da Arte, Courtauld Institute of Art, Londres. Coordenadora da MA & BA Fashion Histories & Theories, Central Saint Martins, Londres. Email: e.kutesko@csm.arts.ac.uk. Website: elizabethkutesko.com

² Doutorando em Artes, Cultura e Linguagens – UFJF e Bolsista Capes. Mestre pelo Programa de Têxtil e Moda - USP. Especializado em Artes, Moda e Contemporaneidade - UNIFACS. Graduado em Moda - UNAMA e em Artes Plásticas - UFPA.

Tópicos introdutórios

Uma única fotografia tirada foi capturada nas profundezas da Amazônia brasileira pelo fotógrafo comercial de Nova York Dana Bertran Merrill em 1910 (Figura 1). Esse sobrevivente negativo de placa de vidro, mantido pelo Museu Paulista em São Paulo, aguça nosso foco em dois dos trabalhadores anônimos da construção civil da Maioria Global, cujo trabalho manual árduo sustentou a construção transnacional da ferrovia Madeira-Mamoré, que foi construída entre 1907 e 1912³. Considere o negativo da placa de vidro à luz da afirmação de Ariella Azoulay de que observar uma fotografia é se perguntar o que é que se dirige ao espectador de forma tão poderosa com a presença tangível de um indivíduo (Azoulay, 2008)⁴. Aqui, certamente, é a franqueza do olhar dos sujeitos, sua consciência da câmera que é claramente demonstrada quando os olhos encontram a lente, e a sensação predominante de que um momento no tempo foi temporariamente interrompido. A paleta monocromática do fotógrafo torna clara a costura à máquina que traça a forma do macacão de brim padronizado e produzido em massa à esquerda, mas também ilumina os vincos e as dobras do colete de veludo sob medida à direita, à medida que ele se estica e se adapta às formas e aos movimentos de seu usuário. Essa dramatização evocativa de tecido e figura atua como um canal para o pesquisador sondar a identidade dos sujeitos anônimos em vez de informações biográficas. Suas roupas desgastadas são uma personificação literal do tempo que passou, o que ressoa com a abordagem ponderada do fotógrafo para a documentação que parece exigir do espectador uma forma igualmente lenta e medida de visualização⁵. Chapéu de sol, couro desgastado, botas e facas enfiadas no cós das calças reforçam essa visão performativa da masculinidade da fronteira de trabalho, pois os sujeitos são simultaneamente particularizados e generalizados pelo olhar fisionômico da câmera.

³ Coleção Dana Merrill, Museu Paulista, São Paulo. Essa coleção pode ser visualizada on-line em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_fotografias_de_Dana_B._Merrill_no_Museu_Paulista#Dana_B._Merrill [acessado em 9 de abril de 2024], embora falte um nível de detalhe que só pode ser discernido ao examinar os negativos das placas de vidro usando um loop no arquivo do Museu Paulista.

⁴ Azoulay escreve que “é preciso parar de olhar para a fotografia e, em vez disso, começar a observá-la”. O verbo “observar” é normalmente usado em relação a fenômenos ou imagens em movimento. Ele implica dimensões de tempo e movimento que precisam ser reinscritas na interpretação da imagem fotográfica estática” (Azoulay, 2008, p. 23).

⁵ David Green discute a série de fotografias em andamento de Hiroshi Sugimoto, *Theatres*, de maneira semelhante, como marcando “a incorporação da duração temporal” (Green, 2006, p. 9)

FIGURA 1: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ESTRANGEIROS - 1199],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20264-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP)⁶.

Moda na fronteira

A fronteira, conforme articulada em 1893 pelo historiador americano Frederick Jackson Turner, é “a borda externa da onda - o ponto de encontro entre a selvageria e a civilização” (Turner, 1893, n.p.)⁷. Fluida e sem demarcação, a fronteira vai e vem, lembrando-nos da necessidade de seus limites serem continuamente delineados. Este artigo considera não apenas como a terra foi demarcada com a expansão da fronteira americana na América do Sul, mas também como os contornos de diferentes corpos étnicos e racializados foram delineados e articulados por meio da moda e do meio pseudocientífico da fotografia. Ela entende tanto a fotografia quanto a moda, por um lado, como ferramentas de vigilância, classificação e controle no contexto da modernidade colonial e do capitalismo extrativista global, que foram usadas para categorizar indivíduos em situações controladas de acordo com o “tipo”, agrupando-os por raça, nacionalidade e/ou status social. Ela considera, por outro lado, o potencial oferecido pela fotografia para resistir a essa dinâmica assimétrica de poder; ao registrar uma grande quantidade de dados sobre indivíduos desconhecidos, a câmera também fornece evidências substanciais de seus encontros materiais e sensoriais com a vestimenta, capturando modos de auto-apresentação e agência da moda que oferecem um valioso fio condutor para assuntos marginalizados em face de uma considerável escassez de informações registradas sobre eles em fontes históricas existentes⁸.

A indexicalidade da fotografia, como articula o antropólogo Christopher Pinney, é também a garantia mais segura do meio “não de conclusões e firmeza, mas sim de múltiplas superfícies e da possibilidade de ‘olhar além’ [...] é precisamente a incapacidade da fotogra-

⁶ Uma observação sobre as legendas: Merrill forneceu legendas para muitas de suas fotografias que foram reproduzidas em álbuns ou reimpressas como cartões postais. Este artigo reproduz essas fotografias como elas apareceram em seus contextos originais. Para as fotografias que permanecem sem título de Merrill ou dos fotógrafos que as produziram, as descrições fornecidas pelos arquivos que as mantêm foram incluídas entre colchetes.

⁷ O uso do termo “selvagem” por Turner no século XIX refere-se especificamente às populações indígenas da América do Norte e merece ser questionado.

⁸ É importante reconhecer meu próprio ponto de vista desde o início. Em vez de se originar de um impulso autobiográfico, trata-se de auto reflexão como historiadora, já que o contexto do meu olhar inevitavelmente informa minha interpretação das fontes primárias. Ludmilla Jordanova articula bem a questão quando observa que “Não existe história imparcial, mas existe história equilibrada e autoconsciente” (Jordanova 2019, p. 5). Como historiadora cultural do Departamento de Moda da Central Saint Martins, em Londres, mas com formação em história da arte e cultura visual no Courtauld Institute of Art, em Londres, continuo profundamente interessada em como as dimensões materiais da moda são mediadas pelo visual. Sou uma mulher branca, europeia, de cidadania britânica e polonesa, educada no Reino Unido. Nos últimos dez anos, no entanto, minha pesquisa tem se dedicado a examinar como a moda e a fotografia, no contexto dos Estados Unidos e do Brasil, podem ser integradas na prática histórica como uma ferramenta para entender as complexas redes de intercâmbio global e as relações desiguais de poder do colonialismo.

fia de discriminar, sua incapacidade de excluir, que a torna tão texturizada e fértil” (Pinney, 2003, p. 6). O uso de uma metáfora têxtil por Pinney enfatiza as possibilidades latentes que a moda oferece para desvendar as conexões entre olhar, ver, sentir, ser e vestir ao examinar fontes visuais, principalmente para interrogar a relação de poder em operação entre o fotógrafo, o sujeito e o espectador. Pinney sugere uma leitura das fotografias de Merrill que reformula essas fontes históricas como camadas e contingentes, em vez de estáticas e fixas, contendo uma pluralidade de significados que evitam qualquer tentativa do fotógrafo de controlar o que é capturado no quadro. Até que ponto os protagonistas anônimos podem ser compreendidos por meio de sua moda, que revela as marcas do trabalho impressas em suas roupas e nas posturas corporais que eles adotam? Onde estão os limites da identificação e do distanciamento quando o foco da câmera no corpo do trabalhador também pode ser vinculado ao seu valor de troca como uma mercadoria a ser regulada e explorada para obter a máxima eficiência no interesse do “progresso”?

Este artigo aborda as nuances e complexidades dessas questões, concentrando-se em um estudo de caso historicamente específico: Os treze negativos de placas de vidro remanescentes de Merrill, dos quais esta fotografia faz parte, que documentam a força de trabalho desvalorizada da Maioria Global que construiu a ferrovia Madeira-Mamoré, mas que permaneceu praticamente inexistente nas fontes sobreviventes e nos relatos históricos⁹. Em vez de reportagens sinceras, as fotografias seguem uma fórmula cuidadosamente prescrita: os sujeitos são apresentados do lado de fora, enquadrados no centro e fotografados individualmente (Figura 2), em pares (Figura 3) ou em pequenos grupos (Figura 4). As pessoas são capturadas em detalhes meticulosos, com pouca intervenção aparente do fotógrafo, que parece não ter feito nenhuma tentativa de dirigir a ação além de selecionar os sujeitos para inclusão e agrupá-los, o que ele parece fazer por nacionalidade. Não há legendas que identifiquem quem são os sujeitos individualmente, nem os locais específicos em que foram fotografados, embora Merrill tenha numerado sistematicamente os negativos no lado direito usando tinta nanquim, em uma série que vai de 1194 - 1200, 1259, 1261-1264 e 1350.

Esses treze retratos remanescentes destacam os trabalhadores não qualificados e semiquilificados que teriam sido responsáveis pelo árduo trabalho manual de derrubar a selva, cavar trincheiras, colocar trilhos e construir pontes¹⁰. A topografia da Amazônia exacerbava a dificuldade dessas tarefas, com a vegetação tropical obscurecendo o caminho e as fortes chuvas na estação chuvosa incentivando mosquitos e doenças, além de provocar deslizamentos de terra e outras catástrofes naturais (Lamounier, 2024). As legendas fornecidas retrospectivamente pelo Museu Paulista durante o processo de arquivamento incentivam uma leitura etnográfica e/ou tipológica dos diversos sujeitos: “Trabalhadores

⁹ Veja os seguintes relatos históricos da ferrovia Madeira-Mamoré: (Hardman, 1991); (Ferreira, 2005); (Moreira Neto, 2014); (Neeleman, 2014); (Hartenthal, 2018); (Carvalho, 2023).

¹⁰ Uso a palavra “sobrevivente” deliberadamente. O arquivo de Merrill está fragmentado, com apenas 500 das cerca de 2.000 fotografias que ele tirou ainda existentes, espalhadas em arquivos nos Estados Unidos e no Brasil. Isso se deve à decisão do governo militar brasileiro, em 1980, de queimar todos os documentos relacionados à ferrovia Madeira-Mamoré, que até então existia em Porto Velho, Brasil.

hindus”; “Trabalhadores antilhanos”; “Trabalhadores orientais”¹¹. Esse gesto essencial de identificação busca unificar os sujeitos fotográficos em uma unidade fixa e mensurável de informação visual, mas este artigo traz à tona as complexidades destacadas pela teórica feminista Tina. M. Campt, de que uma releitura crítica da fotografia revela um “espaço infinitamente generativo do contra-intuitivo” (Campt, 2017, p. 6). Se a intenção de Merrill era produzir uma visão agregada da força de trabalho migrante como um conjunto concorrente de nacionalidades, ainda não se sabe indeterminado, mas a tecnologia lenta de sua câmera registrou a auto apresentação e a composição emergente de uma pose entre indivíduos cujas experiências vividas na selva, de outra forma, não seriam documentadas.

FIGURA 2: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR NO PÁTIO DA OFICINA DA FERROVIA - 1264], 1910, NEGATIVO NA PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.3 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20154-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 3: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ESTRANGEIROS - 1194],
1910, NEGATIVO NA PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20266-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 4: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ORIENTAIS - 1197],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20141-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

Assim, as fotografias de Merrill oferecem um estudo de caso incomum para o historiador da moda avaliar criticamente a desvalorização colonial e neocolonial da mão de obra sobre a qual se basearam os projetos de modernidade industrial do início do século XX, como a ferrovia Madeira-Mamoré, lançando luz sobre a economia política transnacional da mão de obra que sustenta o sistema global da moda hoje, como a exploração de trabalhadores em

¹¹As implicações desse desejo Pós-Iluminista de taxonomia e classificação foram amplamente discutidas com referência aos conhecidos retratos de homens e mulheres do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), que ele começou a produzir em 1911 - um ano depois de Merrill ter tirado seus retratos - e que, em 1925, foram formulados em seu ambicioso projeto de vida *People of the Twentieth Century*. No total, Sander produziu mais de seiscentos retratos que se basearam nas convenções clássicas do século XIX e foram divididos em sete categorias: “Os comerciantes qualificados”, “O fazendeiro”, “A mulher”, “Classes e profissões”, “Artistas”, ‘A Cidade’ e ‘O Último Povo’ - traindo um desejo simpático de retratar diferentes setores da sociedade, mas também um impulso de organizar a complexidade da humanidade em um sistema coerente de categorias fisionômicas e baseadas em classes que atingiu seu apogeu em fotografias de prisioneiros de Auschwitz. (Edwards, 1990).

fábricas precárias no Reino Unido e no noroeste da China a minoria uigures, que só recentemente chamou a atenção do público. Seus negativos em chapa de vidro também oferecem a oportunidade de investigar a própria natureza da moda além das fronteiras epistemológicas do “Ocidente”, usando a moda como um método para reconstruir as vidas transitórias e isoladas de indivíduos desconhecidos, que se uniram em uma sociedade fronteiriça dominada por homens que ainda estava a mais de 500 quilômetros de Manaus, uma das principais cidades amazônicas.

A base da minha análise desses negativos em chapa de vidro é o entendimento de que a maioria das formas cotidianas de vestuário, incluindo roupas de trabalho e roupas ocupacionais, incorpora a “moda”. Defino moda como um verbo - o ato de performar o corpo - reconhecendo que ela ocorre em todas as culturas, temporalidades e geografias e, como tal, pode fornecer informações sobre as experiências vividas pelos usuários que são registradas por meio de gestos, expressões, olhares e poses (Jansen, 2020, p. 815). Uma breve contextualização da ferrovia Madeira-Mamoré e o envolvimento de Merrill no projeto preparam o cenário para a análise que se segue. Primeiramente, descrevo o método de “fabulação crítica” que é empregado ao longo deste artigo, com base nos métodos revisionistas da estudiosa literária Saidiya Hartman que se desviam da historiografia tradicional e oferecem um meio de superar atos significativos de apagamento dentro do registro histórico, sugerindo uma nova rota que pode “exceder... os limites constitutivos do arquivo” (Hartman, 2008, p. 11). Em segundo, descrevo a dependência assimétrica do gerenciamento de mão de obra a que os trabalhadores da construção civil da Maioria Global foram submetidos na ferrovia pelos engenheiros americanos responsáveis, bem como a escassez de fontes históricas existentes sobre esses homens sem documentos. Em terceiro, faço uma análise aprofundada das fotografias de Merrill, rastreando um objeto material - o colete de veludo que pode ser visto na Figura 1 - que oferece uma pista tentadora sobre a possível vida de seu usuário anônimo, mas também reforça as trocas globais que claramente ocorreram nessa ‘fronteira de mercadorias’¹².

A chegada tardia do “progresso” na Amazônia

A ferrovia Madeira-Mamoré foi um projeto imperial de expansão capitalista estadunidense e de exploração da Amazônia. O objetivo era acelerar a exportação global de borracha e de mercadorias tropicais da Bolívia, sem acesso ao mar, fornecendo uma saída através da bacia amazônica superior para o Oceano Atlântico e para os mercados europeus. O projeto foi liderado pelo engenheiro e empresário formado em Yale, Percival Farquhar, com o apoio político do Brasil e sob pressão da Bolívia. Esses contratos multinacionais não eram incomuns nas primeiras décadas do século XX, um período de crescente pan-americanismo, pois a América do Norte buscava ativamente expandir seus laços comerciais, sociais, políticos, econômicos e militares com seus vizinhos do sul. A ferrovia abriu uma linha através de uma floresta tropical impenetrável de Porto Velho, um ponto de embarque na margem leste do rio Madeira, no Estado brasileiro da Rondônia, até Guajará-Mirim, situada no rio

¹² Uma fronteira de mercadorias pode ser definida como “os processos e locais de incorporação de recursos (terra, energia, matérias-primas, conhecimento e mão de obra) que moldaram a economia mundial capitalista em expansão” (Beckert et al, 2023, p. 435).

Mamoré, na fronteira entre a Bolívia e o Brasil. Embora cobrisse uma distância relativamente curta, contornava dezenove corredeiras e cataratas no rio Madeira, o que tornava a navegação por barco um empreendimento demorado e quase impossível. Como escreveu o advogado estadunidense Neville Craig, participante da primeira tentativa fracassada de construir a ferrovia em 1872, em seu livro de memórias de 1907: “[a ferrovia] encurtaria o tempo de trânsito entre Baltimore e La Paz, o empório comercial da Bolívia, para cinquenta e nove dias, enquanto seriam necessários cento e dezoito dias para fazer a mesma viagem pela rota usual ao redor do Cabo Horn e sobre os Andes” (Craig, 1907, p. 20-21)¹³. O projeto ficou conhecido na imprensa estadunidense e brasileira como a “Ferrovia do Diabo”, devido ao número chocante de mortes de sua força de trabalho excepcionalmente diversificada, que viajou para o Brasil de mais de 52 nações, incluindo Grã-Bretanha, Estados Unidos, Alemanha, China, Grécia, Índia, Caribe, Portugal, Espanha e Japão. Essa força de trabalho revela, em um microcosmo, as redes espaciais da modernidade industrial que testemunharam a chegada de mais de três milhões de imigrantes ao Brasil entre 1884 e 1920, suprimindo uma enorme demanda por mão de obra na esteira da abolição da escravidão que terminou legalmente no Brasil em 1888 (Lesser, 2013). Na época de sua inauguração, em 1º de agosto de 1912, o *boom* especulativo da borracha amazônica já havia caído em favor de suprimentos mais baratos do Extremo Oriente, tornando a ferrovia Madeira-Mamoré não apenas uma chegada tardia, mas já obsoleta.

Merrill foi contratado em 1910 para capturar a velocidade e o progresso dos estágios finais da ferrovia Madeira-Mamoré, registrando os desenvolvimentos apressados que apoiariam os interesses econômicos dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha diante das reportagens da mídia que detalhavam a perda monumental de vidas humanas que chamaram a atenção do público. Era prática comum, desde o final do século XIX, que o meio emergente da fotografia, com sua perspectiva supostamente científica, fosse usado na realização e imaginação de grandes projetos de engenharia civil, como as ferrovias. Pela própria natureza de sua construção em uma sucessão ordenada de trilhos paralelos e dormentes perpendiculares, as ferrovias materializam uma narrativa teleológica de progresso. Como um regime escópico, a fotografia se assemelha ao impulso de uma locomotiva, levando o olho a um ponto de fuga no horizonte. No entanto, a câmera de Merrill foi uma testemunha ambígua dos desenvolvimentos ocorridos na Amazônia, onde ele permaneceu por pouco mais de um ano. Seu olhar fotográfico agiu tanto como agente da modernização, enfatizando a linearidade das formas industriais que ordenam rapidamente o caos natural da selva densa, quanto como testemunha ocular de suas contradições, já que ele também registrou as várias interrupções na forma de deslizamentos de terra e catástrofes ambientais inesperadas que invariavelmente atrasavam o projeto.

Além disso, sabe-se muito pouco sobre o fotógrafo, que não deixou nenhum registro de seu trabalho ou de sua política¹⁴. Merrill claramente tinha uma liberdade de locomoção que não era característica da maioria dos fotógrafos comerciais empregados para documentar

¹³ Em 1872, o engenheiro e investidor americano coronel George Earl Church fez a primeira tentativa de construir a ferrovia. Uma segunda tentativa foi feita em 1877.

¹⁴ Merrill nasceu no condado de Grafton, New Hampshire, em 1877, o que o coloca com 32 ou 33 anos quando viajou para a Amazônia em 1910. A data de sua morte ainda não foi esclarecida (Hartenthal, 2018).

grandes projetos de engenharia no local. Seu olhar fotográfico itinerante capturou não apenas estruturas industriais em diferentes estágios de conclusão, mas também as mudanças nos modos de vestir de administradores e equipes médicas dos EUA e do Brasil, seringueiros brasileiros, grupos indígenas locais, como os Caripuna, funcionários de lavanderias caribenhas e trabalhadores anônimos da construção civil de todo o mundo. Embora Merrill não tenha sido contratado para documentar a cultura transnacional de vestuário da sociedade fronteiriça que surgiu em torno da construção da ferrovia, suas fotografias encomendadas transbordam de informações visuais sobre moda: o que as pessoas usavam e como usavam, capturado em detalhes extraordinários.

Histórias das jornadas do trabalho

Fundamentado na análise visual da moda, este artigo se baseia no método de pesquisa da filósofa feminista Saidiya Hartman de ‘fabulação crítica’, que oferece uma abordagem especulativa para acessar as vidas não documentadas do trabalho migrante mercantilizado na ferrovia Madeira-Mamoré, que são conhecidas por nós apenas por meio de registros estadunidenses existentes que identificam e quantificam indivíduos como unidades de valor¹⁵. Ao defender uma releitura crítica do arquivo para abordar os relatos inexistente de atores históricos escravizados, marginalizados ou periféricos, Hartman escreve.

A intenção aqui não é algo tão milagroso como recuperar a vida dos escravizados ou redimir os mortos, mas sim *trabalhar para pintar um quadro tão completo quanto possível da vida dos cativos*. Esse duplo gesto pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma história cultural do cativo e, ao mesmo tempo, representar a *impossibilidade* de representar a vida dos cativos precisamente por meio do processo de narração (Hartman, 2008, p. 11, grifo meu).

Enfatizo o ato de trabalhar, pois Hartman leva a sério os fragmentos de arquivo que encontra, incentivando o historiador a complementá-los com fontes primárias e secundárias adicionais para construir uma imagem tão completa quanto possível dos indivíduos anônimos que eles representam. Ao mesmo tempo, Hartman reconhece a impossibilidade desse trabalho, que tem um fracasso intrínseco contido em suas tentativas de narrar o não narrável por meio dos fragmentos descartados que sobreviveram à história. Como estudiosa da história e da literatura afro-estadunidense, Hartman se preocupa em entender de forma crítica a vida das mulheres escravizadas que não estão registradas nos arquivos da escravidão transatlântica. Isso significa que a historiografia do comércio de escravos se baseia nas relações de mercado e comércio e na quantificação de indivíduos por meio de “livros de contabilidade que os identificavam como unidades de valor, faturas que os reivindicavam como propriedade e crônicas banais que os despojavam de características humanas” (Hartman, 2008, p. 11). Para Hartman, a questão é que o ato de imaginar não vem primeiro, mas sim

¹⁵Veja, por exemplo, as seguintes fontes escritas por engenheiros estadunidenses que trabalharam na ferrovia Madeira-Mamoré: (Ashmead, 1911); (Baylis, 1928); (Cram, 1909); (Cooley, 1914); (Lome, 1910); (Jekyll, 1929).

depois de analisar o que já existe. Esse é um processo que questiona os relatos históricos autorizados e as sequências de eventos, combinando a pesquisa em arquivos com o uso da imaginação de forma crítica, de modo a envolver novas ideias e possibilidades sobre o que poderia ter acontecido, ou poderia ter sido dito, por meio de um processo de questionamento crítico. Hartman destaca as ausências e lacunas significativas que existem na autoridade das histórias oficiais, pois o que importa é o ato de tentar ouvir as vozes dos que não têm voz. Essa prática é uma forma intervencionista de “permanecer com o problema”, como Donna Haraway articula, e de aprender a estar “verdadeiramente presente” como historiador, indo além da crítica histórica ou da resolução direta para permanecer com as contradições, nós, possibilidades e perguntas que o arquivo invariavelmente apresenta (Haraway, 2016). No contexto das fotografias de Merrill, permanecer com o problema requer pensar além do fato de suas imagens deverem ou não ser categorizadas como exemplares de etnografia ou retrato, mas sim em utilizá-las de novas maneiras que possam promulgar o processo impossível de imaginar as vidas individuais do trabalho migrante mercantilizado que elas representam.

Dependências assimétricas da gestão da mão de obra

A sobrevivência do capital, como Rosa Luxemburgo argumentou em sua polêmica *The Accumulation of Capital*, de 1913, baseia-se na expansão e no deslocamento contínuos da periferia, que não é simplesmente uma entidade geográfica, mas inclui qualquer pessoa que seja explorada no processo de geração de novos mercados (Luxemburgo, 1913, n.p.)¹⁶. A conclusão bem-sucedida da ferrovia Madeira-Mamoré dependeu do recrutamento de uma enorme quantidade de trabalhadores migrantes não qualificados e semiquilificados da periferia, que se aglutinaram em outro local geograficamente periférico, onde, desde então, permaneceram periféricos nos relatos históricos. Apesar de mais de 52 nacionalidades estarem envolvidas na construção da ferrovia, os relatos históricos existentes se concentram totalmente nos funcionários estadunidenses, que registraram suas experiências em poemas, diários, jornais e memórias. A referência aos diversos trabalhadores da construção em fontes históricas e na literatura existente é rara e dispersa, o que ressalta a importância das treze fotografias sobreviventes de Merrill para a representação de uma enorme quantidade de homens que não deixaram registros escritos próprios. A análise geográfica da ferrovia feita por Isaiah Bowman quantificou essa força de trabalho desvalorizada como um corpo de trabalho homogêneo em 1913: “Mais de 25.000 trabalhadores foram empregados desde o início dos trabalhos. A mortalidade entre eles caiu de 125 por mil em 1909 para 70 por mil em 1912” (Bowman, 1913, p. 281). Em seu livro de memórias de 1914, Martin Cooley ficou maravilhado com a grande diversidade deles: “Espanhóis, gregos, portugueses, italianos, alemães, suecos, nativos de quase todas as repúblicas da América do Sul, negros das Índias Ocidentais francesas e britânicas, turcos, chineses, japoneses e hindus” (Cooley, 1914, n.p.). A dificuldade em contabilizar os indivíduos pode ser atribuída ao fato de que a maioria desses trabalhadores migrantes não foi empregada diretamente pela Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré, mas o recrutamento foi contratado e subcontratado

¹⁶ Agradeço a Serkan Delice por destacar a relevância de Luxemburgo durante a sessão no curso de MA *Reimagining Fashion Histories*, realizado em Fevereiro de 2024 na Central Saint Martins, em Londres.

a órgãos cujos registros não existem mais¹⁷. Além disso, todos os arquivos relacionados especificamente à Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré que permaneceram em Porto Velho foram destruídos pelo governo militar local em 1980, contribuindo para o que a artista brasileira Rosângela Rennó articulou como uma “amnésia histórica” nacional (Rennó, 2022, n.p.). Isso representa um problema específico não apenas no rastreamento de trabalhadores individuais, mas também na contabilização das fotografias de Merrill, das quais restam apenas cerca de 500, espalhadas por instituições públicas nos Estados Unidos e no Brasil, bem como ocasionalmente à venda em vendedores de livros raros¹⁸.

Há ainda menos informações disponíveis sobre as condições de vida e de trabalho desses homens, o que nos obriga a confiar nos relatos feitos pelos estadunidenses encarregados, bem como pelos observadores visitantes, ambos os quais devem ser lidos “ao longo do grão do arquivo”, para usar o termo pertinente da antropóloga Ann Laura Stoler. Stoler constrói um caso convincente para reexaminar os arquivos imperiais como locais afetivos de ansiedade e incerteza em relação à própria natureza do governo imperial, em vez de evidência estável de relatos tendenciosos (Stoler, 2008). Em seu relato de viagem de 1912, o jornalista britânico H.M. Tomlinson lembrou uma visita que fez em 1909 a Porto Velho, a cidade fronteira construída pelos estadunidenses que serviu como base de operações, onde encontrou um colega inglês:

“Curiosa essa pressa desesperada, não é?”, disse o inglês. “Em cada ponto da bússola a partir daqui há pelo menos mil milhas de deserto. Com exceção deste lugar, não importaria a ninguém se algo fosse feito hoje à noite, na próxima semana ou nunca. Mas olhe para esses homens - você pensaria que este é um cais de Londres, e que a maré precisa ser subida. Aqui eles estão trabalhando por peça e fazendo hora extra, onde não há nada além de árvores, jacarés, tigres e selvagens. Alguém desconhecido em Wall Street ou Park Lane tem uma ideia e é isso que ela faz. O impulso potente! Ele leva homens que não conhecem a linguagem de Nova York e Londres para essa desolação. Ele começa a fermentar o lugar. O pensamento frutificante! Você já viu o cemitério daqui? Temos um belo cemitério, e ele cresce bem. Ainda assim, essa ferrovia será construída” (Tomlinson, 1912, p. 167).

¹⁷ Os arquivos de negócios mantidos na Biblioteca Baker, Harvard *Business School*, relacionados à Companhia Ferroviária brasileira, da qual a Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré era uma pequena parte, não contêm nenhum registro de recrutamento.

¹⁸ Eles podem ser encontrados nas seguintes bibliotecas e arquivos espalhados pelo Brasil e pelos Estados Unidos: Biblioteca da Universidade de Utah, Coleções especiais, Biblioteca J. Willard Marriott; Biblioteca da Universidade de Princeton, Divisão dos Manuscritos, Biblioteca de Firestone; Biblioteca da Universidade de Yale, Manuscritos e Arquivos, Biblioteca Memorial de Sterling; Universidade de Brown, Manuscritos, Biblioteca John Hay; Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; Biblioteca Pública de New York; Divisão de Arte The Miriam e Ira D. Wallach, Impressões e Fotografias; Museu Paulista, São Paulo; Museu da Imagem e do Som, São Paulo; Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. Suas fotografias também estão disponíveis no site Brasileira Fotografia. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=dana-b-merrill>. Última visita: 15 de abril de 2024. Também encontrei recentemente uma listagem nos EUA na Abe Books para ‘Merrill, Dana, Historically Significant Collection of Two Albums with 79 Original Gelatin Silver Photographs of the Construction of the Madeira-Mamore Railroad’. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/photographs/Merrill-Dana-1877-after-1940-Historically/31757380426/bd>. Última visita: 15 de abril de 2024.

A linguagem hiperbólica do inglês transmite as intermináveis exigências dos responsáveis para acelerar o processo de construção da ferrovia - fazendo com que os trabalhadores trabalhem mais rápido e por mais horas -, enfatizando a desumanização e a exploração do trabalho de acordo com o relógio que está no centro do projeto. Seu relato lembra a descrição de Marx do próprio capitalismo como um monstro auto digerível e auto criador que, “como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho suga” (Marx, 1867, n.p.). No entanto, na verdade, foi o mosquito transmissor da malária que representou a maior força de detenção para a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, resultando em uma escassez crônica de mão de obra que Percival Farquhar procurou superar implementando um serviço sanitário, um hospital na linha e um regime de higiene que exigia que os trabalhadores tomassem doses diárias de quinino.

Um exemplo disso é o panfleto intitulado *What Sanitation Means* (1912), produzido pelo Dr. Carl Lovelace, Chefe de Saneamento do Departamento Médico da Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré, que supervisionava o hospital Candelária em Porto Velho (Lovelace, 1912). Ele quantificou o corpo de trabalho em termos de sua longevidade, como mercadorias a serem reguladas e otimizadas: “Em abril de 1908, um exame cuidadoso dos registros de chegadas e partidas revelou o fato alarmante de que a duração média da permanência de um trabalhador na ferrovia era de pouco menos de três meses”, dos 10 meses e meio totais em que os homens eram empregados (Lovelace, 1912, p. 2). Lovelace ampliou:

Durante a primavera de 1908, de 70 a 90% dos habitantes de Porto Velho foram atacados com febre uma ou mais vezes por mês. No presente momento, não mais do que quatro por cento são atacados mensalmente. Durante a primavera de 1908, a perda de tempo em Porto Velho por causa de doenças era de cerca de 30% por dia; atualmente, é de menos de dois por cento. Na época, o trabalhador médio era um semi-inválido, e o valor de seu trabalho não chegava à metade do valor do trabalho diário do trabalhador médio atual (Lovelace, 1912, p. 4).

O recrutamento de mão de obra era um problema perene na ferrovia Madeira-Mamoré devido a doenças, mortes e abandonos; isso foi superado, como descreve o funcionário americano Frank Kravigny em suas memórias de 1940, pelo “incentivo de altos salários [que] era aplicável tanto aos trabalhadores quanto aos executivos da ferrovia” (Kravigny, 1940, p. 33). No entanto, foram os trabalhadores da construção civil, cujas longas e repetitivas horas de trabalho foram mais bem contabilizadas na organização e na administração da ferrovia, que nunca implementou o taylorismo, mas se baseou nos princípios desumanos de Frederick Winslow Taylor de gestão do trabalho para calcular o tempo no local de trabalho com base em uma eficiência precisa dos movimentos e das atividades dos trabalhadores (Taylor, 1911). A redução desumanizadora de Taylor do corpo à máquina - quantificável inteiramente em termos de ações e quanto tempo elas levam para serem realizadas - ressoa à luz da categorização dos trabalhadores feita pelo engenheiro estadunidense Ralph Bennitt com base em sua produtividade: “Provavelmente, os trabalhadores mais eficientes eram os espanhóis, pois, em geral, eram mais inteligentes e enérgicos do que os de outras nacionalidades” (Bennitt, 1913).

Reenquadrando a periferia: Os retratos de Merrill

Embora as fontes históricas existentes forneçam poucas informações sobre as experiências cotidianas dos trabalhadores da ferrovia Madeira-Mamoré, nem sobre as relações que eles poderiam ter estabelecido entre si, as fotografias de Merrill tiram esses atores históricos marginalizados da periferia e os colocam no centro das atenções. Em vez de um documentário social, o modo de apresentação escolhido pelo fotógrafo se inclina para o gênero do retrato, elevando esses homens a um estrato social mais alto, enfatizando o argumento de Ludmilla Jordanova de que “o próprio ato de fazer um retrato tem significado. Ele sugere que o retratado e sua aparência valem a pena ser registrados e que outras pessoas vão querer vê-los” (Jordanova, 2022, p. 68). Sabemos que a câmera usada por Merrill era uma câmera convencional,

mais apropriada para a fotografia tradicional, com os temas colocados a uma distância média da câmera, cuidadosamente enquadrados e, na maioria das vezes, posados, resultado do uso necessário de um tripé devido aos longos tempos de exposição (Moreira Neto, 2000, p. 29).

O clique do obturador marcava uma pausa literal no dia de trabalho, dando tempo para que os diversos sujeitos posassem, enquanto o olhar do fotógrafo era direcionado para aqueles homens cujos corpos eram quantificados como recursos a serem regulados, explorados e otimizados para a máxima eficiência. A uniformidade do cenário permite que a variabilidade nas fotografias resultantes se baseie inteiramente nas particularidades e peculiaridades dos sujeitos individuais, que encaram a câmera de frente e olham diretamente para a lente, exibindo uma aparente agência e deliberação em termos de sua apresentação. Em geral, eles parecem estar com a barba feita e vestindo o que, em alguns casos, parecem ser roupas recém-lavadas, mas, de alguma forma, também estão desgrehados, com camisas desabotoadas, mangas arregaçadas e sinais óbvios de desgaste marcando suas roupas. Esses negativos de placas de vidro fornecem evidências da aparência das pessoas que podem ser vinculadas ao seu valor de troca: embora sujos, os homens são claramente saudáveis e aptos para o trabalho. No entanto, defendo que eles também apresentam um retrato predominantemente humanista, que se opõe aos princípios fundamentais do taylorismo, que buscava desumanizar a força de trabalho, um ponto corroborado pelo fato de que não há evidências de que as fotografias tenham sido usadas para fins promocionais.

Os retratos, portanto, falam muito em seu silêncio, apresentando-nos a intensa presença física de indivíduos desconhecidos, que permaneceram anônimos em relatos históricos, mas que podem ser vistos aqui lutando com seu próprio desejo de posar (Figura 5) ou de evitar uma pose (Figura 6), que é indiscutivelmente outra forma de pose, pois eles se inserem involuntariamente na história por meio de gestos, expressões, olhares e vestimentas. O que emerge da série é como certos sujeitos ajustam seus corpos de acordo (Figura 7), enquanto outros permanecem desajeitados e inquietos (Figura 8) - dependendo, em última análise, de quão confortável o indivíduo está em posicionar seu corpo diante da câmera, durante o período de tempo que passa enquanto a fotografia é tirada. O mais óbvio (Figura

9) é que cada retrato serve como um lembrete de que a moda para seus protagonistas não se trata apenas de roupas, mas também de como o indivíduo se apresenta por meio de uma variedade de estilos corporais. De forma menos óbvia (Figura 10), as roupas de algodão e linho de seus sujeitos ilustram a profunda relação material que esses usuários anônimos tinham com seu ambiente imediato, já que a identidade se conecta à superfície em vários graus de dilapidação da indumentária: uma bota arranhada; uma camisa manchada de suor (Figura 11); uma calça remendada (Figura 12); um chapéu de sol consertado (Figura 13). Essa diversidade de vestuário indica os diferentes níveis de preparação dos homens para o trabalho em questão, pois os assistentes usam uma mistura de roupas de trabalho utilitárias e roupas que parecem boas demais para o trabalho manual pesado. Esses detalhes sutis de moda podem sugerir inexperiência em termos de função, que alguns homens estavam mais bem preparados para a tarefa do que outros, ou até mesmo que o fotógrafo informou aos homens com antecedência que eles seriam fotografados e que eles se vestiram para a ocasião dentro das opções específicas que estavam disponíveis para eles.

FIGURA 5: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR HINDU - 1198], 1910,
NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20267-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 6: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR DA OFICINA FERROVIÁRIA EM PORTO
VELHO - 1263], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20163-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 7: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR HINDU - 1350], 1910,
NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20268-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 8: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES NA FERROVIA MADEIRA-
MAMORÉ - 1195], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20299-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 9: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR ESTRANGEIRO - 1261],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20269-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 10: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES NO PÁTIO DA OFICINA FERROVIÁRIA - 1262], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20182-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 11: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR NA FERROVIA MADEIRA-MAMORÉ - 1259], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20197-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP)¹⁹.

FIGURA 12: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ANTILHANOS - 1196],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.3 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20218-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 13: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR ESTRANGEIRO - 1198],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20265-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

Dada a falta de fontes primárias tangíveis de roupas de trabalho e trajes cotidianos em coleções brasileiras e estadunidenses, o nível de detalhe fornecido pelos negativos de placas de vidro de Merrill tem uma importante ferramenta analítica para o historiador, que deve localizar continuamente novas maneiras de explorar a moda além de seu quadro de referência imediato²⁰. Itens de moda carregados consagram a particularidade de quem os veste, mas também sugerem os itens que podem ter sido trazidos para servir de sinédoque para o lar, como o colete característico usado pela figura à direita do quadro na fotografia examinada no início deste artigo (Figura 1). Esse colete pode ser identificado como grego ao contextualizar a fotografia de Merrill com um auto cromo colorido de 1927 do projeto expansivo do filantropo francês Albert Kahn, *Les archives de la planète* (Figura 14), intitulado “Heraklion, Grécia. Um cretense com um colete trespassado e bordado azul”. Embora saibamos que mais de mil cretenses trabalharam na ferrovia Madeira-Mamoré, não há relatos de suas experiências vividas. A análise de um “meidanogileko” (colete) semelhante,

¹⁹ Observe que a digitalização do arquivo desse negativo de placa de vidro está de trás para frente.

²⁰ Minha análise desses negativos de placas de vidro empregou um método de análise lenta que não é diferente da abordagem de Ingrid Mida e Alexandra Kim em *The Dress Detective* (2015). Ele foi usado para verificar possíveis materiais e meios de produção para a moda usada por esses sujeitos anônimos e, posteriormente, foi complementado com a análise de roupas de trabalho e roupas ocupacionais e cerimoniais no Westminster *Menswear Archive*, em Londres, e no Museu Benaki, em Atenas.

datado de 1930, que está em poder do Museu Benaki em Atenas (Figura 15), revela o extenso trabalho necessário para construir uma peça que, originalmente, deveria ser usada em ocasiões especiais, mas que agora está sendo usada pelo usuário documentado na fotografia de Merrill como um traje de trabalho cotidiano. A indumentária examinada no arquivo do Museu Benaki é feita de feltro preto e decorada com a técnica de apliques chamada “terzidiko”, composta por bordados ornamentados de cordão torcido em seda azul-marinho, em que o cordão é cuidadosamente preso com pequenos pontos da mesma linha para fixar o padrão. A historiadora da moda Ioanna Papantoniou fornece uma visão geral dessa técnica, que continua a ser produzida em toda a Grécia em oficinas dedicadas chamadas “terzides”. Os mestres artesãos conhecidos como “terzis” bordam, mas também cortam e costuram esses coletes grossos de lã ou veludo, que são então feitos sob medida de acordo com as especificações individuais do usuário:

O padrão de bordado “terzidiko” é desenhado no papel na forma de uma única linha, simples ou intrincada, que a bordadeira traça com o cordão de ouro ou um cordão torcido de outro tipo, cortando-o apenas quando chega ao fim. Ele é fixado ao tecido, seguindo a torção do cordão, por uma linha que é invisível na produção final (Papantoniou, 2023, p. 228).

O fato de objetos com tipos semelhantes de ornamentação e bordados tão finos terem permanecido em coleções de museus até hoje nos lembra que esse colete é um item luxuoso, que está sendo usado na ferrovia Madeira-Mamoré em um ambiente implacável de calor e umidade extremos²¹ Podemos deduzir que o olhar fotográfico de Merrill foi atraído pelo colete por causa de seu apelo sensual, indicando exotismo e alteridade (Said, 1978). Seu olhar pode ser comparado ao do escritor estadunidense de Augustus Frederick Sherman, que documentou sistematicamente cerca de 250 imigrantes sendo processados na chegada à Ilha Ellis, em Nova York, entre 1904 e 1924, confundindo assim os estereótipos culturais ao isolar os indivíduos pela diferença exótica de sua moda²².

FIGURA 14: GEORGES CHEVALIER, HERAKLION, GRÉCIA. UM CRETENSE COM UM COLETE BORDADO AZUL E TRESPASSADO, 1927, AUTO CROMO, 9 X 12CM.

Fonte: Albert Kahn Musée departmental (A52142S) © Domínio público

²¹ Uma visita feita pela autora à ferrovia Madeira-Mamoré em 2019 confirma a natureza inóspita desse local isolado.

²² Essa leitura é sustentada pelo filme *The Greek Bar Jacket*, de 2022 : *The Making of a Dior Cruise Collection*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymTZhspCNrk>. Última visita em 30 de abril de 2024. O filme detalha a apropriação da técnica terzidiko por Maria Grazia Chiuri para atualizar a jaqueta bar da Dior, mostrando o uso contínuo de estereótipos étnicos pela moda europeia para criar valor cultural.

FIGURA 15: COLETE CRETENSE, FEITO DE FELTRO AUSTRIACO PRETO COM BORDADO DE CORDÃO DE SEDA TRANÇADO AZUL E FORRO DE ALGODÃO, 47.5 X 40CM, FEITO POR MARIETTA PALLIS PELO ALFAIATE EMMANUEL BALADINOS, DE CHANIA, Creta, em 1930.

Fonte: (EE_3512) © Museu Benaki, Athenas.

No entanto, há limitações claras na categorização da nacionalidade do usuário da fotografia de Merrill com base apenas em sua vestimenta, já que as fontes escritas apontam para as trocas globais de moda que claramente ocorreram nessa fronteira de mercadorias. O engenheiro estadunidense Martin Cooley descreveu a economia local de roupas que circulavam pelo campo:

Assim que um homem morria no acampamento ou no hospital, suas roupas, dinheiro e tudo o mais de valor era empacotado e enviado a mim pelo médico responsável, com um memorando e uma lista dos artigos contidos nele, para disposição. Com um estenógrafo ou escriturário como testemunha, verificávamos cuidadosamente os pacotes à medida que chegavam e descartávamos o conteúdo de várias maneiras. Em geral, vendíamos as roupas em bom estado para outros funcionários e preparávamos um pacote lacrado contendo dinheiro, joias ou outros artigos de valor, ou o que achávamos que seria interessante para sua família (Cooley, 1914).

O colete, portanto, suscita várias questões para o historiador, centradas no método de Hartman de ‘fabulação crítica’, que trabalha para desestabilizar a autoridade dos relatos históricos existentes e “imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (Hartman, 2008, p. 11). Será que o item pertence mesmo à pessoa que o usa ou ele o comprou de segunda mão enquanto estava na Amazônia, de acordo com as condições descritas por Cooley? Se ele pertence ao usuário, então por que levar um item tão luxuoso para a selva em primeiro lugar? Será que o colete marca uma conexão especial com o lar ou o usuário esperava que houvesse certas ocasiões de lazer em que ele pudesse ser usado? Será que os sinais de desgaste do colete, claramente documentados pela nitidez e clareza das reportagens de Merrill, sugerem que esse era um item destinado ao uso ocasional, mas que, desde então, foi adaptado para o uso diário devido à necessidade do local remoto? A ferrovia ainda estava a mais de 885 km da principal cidade amazônica, Manaus, o que certamente limitava as possibilidades de compra de novos itens de vestuário. Talvez o item já estivesse desgastado e rasgado antes de chegar à Amazônia, e essa foi parte da razão pela qual o usuário o trouxe para ser usado como traje de trabalho diário, sugerindo uma falta de preparo do usuário? Como o colete era lavado e mantido na selva, se é que era mantido? Será que o sujeito o usava apenas com o propósito de ser fotografado, indicando um claro desejo de se apresentar e de se vestir diante do olhar do fotógrafo, ou estava sendo usado para o trabalho? Em última análise, esse processo de questionamento crítico incentiva o historiador a deliberar, o que se opõe à ênfase na velocidade e na aceleração que sustentou a construção apressada da ferrovia Madeira-Mamoré. Embora seja impossível saber as condições exatas de por que e por quem esse item da moda foi usado no local remoto, ele fornece um traço tangível de como os indivíduos transitórios moldaram o espaço na selva,

oferecendo uma lente para as experiências vividas pelos trabalhadores da Maioria Global em face de uma considerável escassez de informações registradas sobre eles.

Considerações finais

Este artigo mostrou que os negativos de placas de vidro remanescentes de Merrill, que documentam a força de trabalho desvalorizada da Maioria Global que construiu a ferrovia Madeira-Mamoré, podem ser usados para começar a construir a narrativa impossível sobre a qual Hartman escreve. Isso demonstrou que as roupas podem oferecer um fio narrativo para especular sobre a vida de usuários anônimos na ausência de relatos biográficos. No entanto, há uma tensão entre as tendências individuais do retrato e os protocolos repressivos da fotografia etnográfica, que permeia o olhar de Merrill. Ao considerar seu uso como fonte de material para repensar as dependências assimétricas de poder e agência na ferrovia Madeira-Mamoré, também é preciso refletir sobre as diferentes experiências de tempo da perspectiva do espectador (que pode se demorar nessas imagens sedutoras, levando o tempo que quiser), do fotógrafo (que era reembolsado por seu tempo e podia passear livremente, experimentando diferentes ângulos de câmera e os longos tempos de exposição de sua câmera e tripé) e, finalmente, dos sujeitos (que não eram remunerados por seu tempo, mas estavam, na verdade, perdendo tempo, já que essas fotografias provavelmente foram tiradas em seu intervalo ou no final de um turno). Embora os retratos de Merrill estimulem o espectador a se demorar, há um privilégio nessa demora e uma desigualdade no próprio ato de como interpretamos essas fotografias cem anos depois: se os sujeitos fotografados se demorassem demais enquanto trabalhavam, é certo que seriam acusados de fingimento.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer às seguintes pessoas por terem sido tão generosas com seu tempo, oferecendo estímulo intelectual e ajuda prática em minha pesquisa: Suzana Avelar, Beatrice Behlen, Cally Blackman, Maria Claudia Bonadio, Isabella Coraça, Serkan Delice, Maria do Carmo Teixeira Rainho, Virginia Rounding, Caroline Evans, Fernando Hage, Alistair O'Neill, Talita de Lira, Xenia Politou, Rosangela Rennó, Danielle Sprecher, Mari Stockler, Maria Cristina Volpi. Também gostaria de agradecer aos revisores anônimos por seus comentários atenciosos sobre as versões anteriores.

Revisor do texto: Felipe Goebel – goebel.felipeb@gmail.com