



### MARGEM DA IMAGEM: OS COVÕES DE SÃO BRAZ E A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA URBANA DE BELÉM NOS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS (1898–1911)

Laura Camila Silva da Silva  
Mestra em História da Arte (UNIFESP)

 <https://orcid.org/0000-0002-1294-0206>

João Pedro Alves Das Neves Costa  
Graduando em História (UFPA)

 <https://orcid.org/0000-0002-1294-0206>

#### RESUMO

O presente artigo investiga os chamados Covões de São Braz a partir de fotografias produzidas em Belém do Pará no contexto da Belle Époque, no limiar entre os séculos XIX e XX. A análise debruça-se sobre fontes documentais, periódicos e álbuns fotográficos elaborados por fotógrafos estrangeiros - Arthur Caccavoni e Felipe Fidanza - e divulgados ativamente por instituições públicas. As imagens de áreas alagadas e socialmente excluídas, como os Covões de São Braz, evidenciam espaços silenciados pelas narrativas oficiais, em contraposição à memória urbana da cidade e ao discurso modernizador do período. Os registros fotográficos foram instrumentalizados como veículos de propaganda de um projeto político-ideológico que buscava exibir uma cidade em processo de modernização, alinhada aos ideais europeus de civilidade e progresso. Desse modo, a discussão revela as dinâmicas entre imagem e poder, os símbolos de prosperidade e os territórios invisibilizados pelo discurso oficial.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Covões de São Braz; Belém do Pará; Séculos XIX e XX;

#### ABSTRACT

This article investigates the so-called Covões de São Braz through an analysis of photographs produced in Belém do Pará during the Belle Époque, at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The study focuses on documentary sources, periodicals, and photographic albums produced by foreign photographers—Arthur Caccavoni and Felipe Fidanza—and circulated by public institutions. Images of flooded and socially marginalized areas, such as the Covões de São Braz, reveal spaces silenced by official narratives, in contrast to the city's urban memory and the modernizing discourse of the period. These photographic records were instrumentalized as vehicles

of propaganda for a political and ideological project that sought to present a city undergoing modernization, aligned with European ideals of civility and progress. In this way, the discussion elucidates the dynamics between image and power, the symbols of prosperity, and the territories rendered invisible by official discourse.

## KEYWORDS:

Covões de São Braz; Belém do Pará; 19th and 20th Centuries;

## INTRODUÇÃO

O presente estudo investiga como a cidade de Belém do Pará e, em especial, os Covões de São Braz<sup>1</sup> foram representados por meio das fotografias produzidas entre o final do século XIX e início do século XX. Em decorrência da economia da borracha, a metrópole paraense experimentou um período marcado por dinâmicas sociais, artísticas e intelectuais que ecoavam as tendências da sociedade francesa no contexto que ficou conhecido como “*Belle Époque*”. Nesse sentido, a cidade de Paris emerge, para os grandes nomes da capital paraense, na condição de um singular arquétipo, o “exemplo Mór” de uma forma de vida sofisticada, civilizada e culta.<sup>2</sup>

A historiadora Maria de Nazaré Sarges discorre sobre esse senso de modernidade que se manifestava a partir da expansão da riqueza, rápido avanço tecnológico, crescimento e reorganização dos centros urbanos.<sup>3</sup> Surgia, naquele momento, uma espécie de fascínio pelo que vinha da Europa, passando a orientar os comportamentos das camadas mais abastadas da população. “Em relação aos divertimentos, a elite procurava, ao menos no discurso, seguir o modelo parisiense. As atrações eram os cafés, as conferências, os bailes, as óperas e peças teatrais que se exibiam no majestoso Teatro da Paz”.<sup>4</sup> Para Sarges, diversos foram os novos hábitos e gostos adquiridos que se inspiravam nos modelos culturais das metrópoles europeias,

---

<sup>1</sup> Apesar de sabermos que, atualmente, a escrita utilizada para fazer referência ao bairro o define como “São Brás”, optamos pelo uso da grafia “São Braz”, com “z” e sem acento, por ser a maneira como aparece nas fontes primárias aqui analisadas, e no intuito de preservar a coerência com a escrita documental.

<sup>2</sup> Geraldo Mártires Coelho, “BELÉM e a 'Belle Époque' da borracha”, In: *Revista Observatório*, v. 2, n. 5, 2016, pp. 32-56.

<sup>3</sup> Maria de Nazaré Sarges, *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque*, Belém: Paka-Tatu, 2002.

<sup>4</sup> Maria de Nazaré Sarges, *Memórias do “Velho” intendente: Antônio Lemos – 1869-1973*, Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, p. 170.

dentre eles, as touradas realizadas por imigrantes portugueses e espanhóis.<sup>5</sup> Essas atividades se constituíram enquanto expressão da internacionalização que a Amazônia vivenciou ativamente nesse período.

Não é possível, entretanto, compreender o contexto histórico de inserção da cidade de Belém em circuitos globais - marcado pela circulação de bens e práticas culturais -, sem estabelecer paralelos entre as mudanças na urbanização, a construção de uma imagem de modernidade e universalidade, e o discurso oficial do governo e das elites locais. Estes, munidos das fotografias “propagandistas”, construíam seus signos de “modernidade” nos âmbitos políticos e sociais, e os fazia circular em contextos internacionais, especialmente por meio dos álbuns fotográficos, conforme veremos a seguir.

Um dos espaços retratados ficou conhecido como “Covões de São Braz”, conforme podemos verificar na legislação da época, em que o prefeito de Belém - Stélio Maroja -, os cita como ponto de referência para a antiga “Rua do Trilho”. O local é descrito, no artigo 1º da lei nº 6.723, de 1969, como: “A atual Rua do Trilho, situada nos antigos Covões de São Braz, fica denominada ‘Rua Deodoro de Mendonça’, como homenagem do Município de Belém àquele ilustre homem público”.<sup>6</sup> Apesar de estar situado em São Braz, é importante destacar, portanto, que a área dos “Covões” não ocupava toda a extensão do bairro, mas, se destaca nos entornos da praça Floriano Peixoto. O registro em lei municipal, ao falar dos Covões, permite-nos reconhecer sua importância na formulação do espaço urbano da cidade ou, pelo menos, de sua memória.

[...] os Covões remetem desde logo a uma figuração das ruínas, uma vez que, linguisticamente, se referem a ‘covas grandes’, lugar em que se enterram o sonho burguês de projeto civilizador, mas que também resguardam os seus resíduos. Nesse sentido, os Covões que ecoam na narrativa como um futuro vindouro, ‘Hei de te mostrar os Covões’, são uma representação de uma decadência inevitável, que se verá ao final do romance.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Maria de Nazaré Sarges, “O Colyseu: arena de touros e toureiros do além-mar - Belém do Pará (1894-1900)”. In: Maria Izilda Matos; Fernando de Souza; Alexandre Hecker (orgs). *Deslocamentos e Histórias: os Portugueses*. Bauru, SP: Edusc, 2008, p. 329.

<sup>6</sup> BELÉM. Lei Ordinária nº 6723, de 29 de outubro de 1969. Dá nova denominação a rua desta cidade em homenagem a Deodoro Machado de Mendonça. Disponível em: <http://bit.ly/3HJAONG> . Acesso em: 27 ago. 2025.

<sup>7</sup> Dalcídio Jurandir, “Belém-do-Grão-Pará”. Belém: EDUFPA, 2004, p. 72. *Apud*. Ivone dos Santos Veloso; Alex Santos Moreira, *Belém do Grão-Pará: Signos da ruína e da decadência no romance de Dalcídio Jurandir. Caletoscópio*, 2019, pp. 24-37.

A narrativa de “um futuro vindouro”, destacada na análise do romance *Belém do Grão-Pará*,<sup>8</sup> de Dalcídio Jurandir, também esteve presente nas representações fotográficas que celebravam conquistas políticas, econômicas, sociais e culturais. Em essência, a fotografia foi usada para construir, exibir e propagandar a imagem que os líderes políticos projetavam para a cidade: o bom desempenho dos administradores, as transações comerciais bem-sucedidas, a diversidade de produtos disponíveis e os diferentes espaços de lazer. Dessa maneira, a construção ideológica de uma narrativa oficial teve, na fotografia, um instrumento de legitimação de discursos hegemônicos e da consolidação de uma memória urbana seletiva.

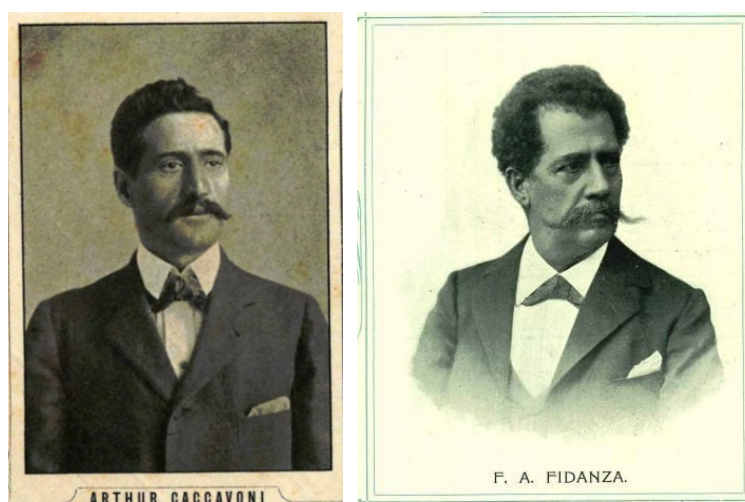


Figura 1. Fotografia de Arthur Caccavoni. O Pará commercial, 1900. Biblioteca Pública Arthur Vianna, disponível em: <http://bit.ly/3JGYdzm> Acesso em: 28/08/25.

Figura 2. Fotografia de Filipe Fidanza. Álbum do Pará, 1899. Biblioteca Pública Arthur Vianna, disponível em: <http://bit.ly/45IdCrN> Acesso em: 28/08/25.

Esta pesquisa tem como foco a análise crítica dos registros fotográficos presentes nos álbuns descritivos produzidos pelo artista italiano Arthur Caccavoni (1862-?)<sup>9</sup> (figura 1), feitos em parceria com instituições estatais no período, e que

<sup>8</sup> A obra literária narra os acontecimentos em torno da família Alcântara que, ao se mudar para uma localidade nos covões de São Braz, começa a enfrentar desafios sociais e econômicos. In: Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, Belém: EDUFPA, 2004.

<sup>9</sup> Natural de Nápoles, com o nome de batismo Arturo Pasquale Giacinto Caccavone. In: Certidão de Nascimento, registro em Portale Antenati, Data de nascimento: 18 Agosto 1862. Disponível em: [https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an\\_ud1173797](https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ud1173797) . Acesso em: 27 ago. 2025

contou com fotografias do português Felipe Augusto Fidanza (1844–1903)<sup>10</sup> (figura 2). É importante ressaltar que, apesar da ausência de assinatura ou outra indicação de autoria das imagens no corpo dos álbuns, a pesquisadora Rosa Claudia Cerqueira Pereira destaca, em sua dissertação “*Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*”, a autoria de Fidanza.<sup>11</sup> O fotógrafo português, apesar de seu intenso reconhecimento profissional por meio dos retratos, também encontrou amplo interesse no consumo de suas fotografias de paisagens urbanas.<sup>12</sup> Ao discorrer sobre a relação entre Caccavoni e Fidanza, Pereira afirma que o fotógrafo conhecia os projetos de Caccavoni e o acompanhava na elaboração do *Álbum Descrittivo* de 1898, haja vista a inclusão de uma fotografia do ateliê de Fidanza nas páginas do mesmo, o que nos sugere não apenas uma relação de sociabilidade profissional, mas também de interlocução estética e técnica.<sup>13</sup> As imagens publicadas, especialmente no “*Album descrittivo annuário dello stato del Pará 1898*”,<sup>14</sup> buscavam evidenciar esse processo de urbanização vivenciado pela cidade, alinhando o discurso em torno da metrópole aos modelos europeus de “civilidade”, “ordem” e “progresso”.

Para a compreensão de tais temáticas, faremos uso dos textos de Roland Barthes, Italo Calvino, Peter Burke e Pierre Bourdieu, para pensar a construção das imagens da cidade não apenas pelo jogo de luz e sombra, mas também por meio de sua ornamentação, dos elementos que as compõem e dos significados que carregam. Sendo assim, as fotografias da cidade passam a ser interpretadas como um mistério a ser desvendado, muito além de sua configuração física<sup>15</sup>. Para Boris Kossoy, a fotografia não é um espelho transparente da realidade, mas um campo complexo onde se entrelaçam múltiplas realidades e ficções.<sup>16</sup> O autor propõe, em seu artigo “*Fotografia e*

---

<sup>10</sup> Nasceu na cidade de Lisboa e chegou ao Brasil por volta de 1867. Em Belém, montou seu ateliê Fidanza & Cia, no largo das Mercês n.º 6, onde se consolidou como a principal referência fotográfica da época. In: Rosa Claudia Cerqueira Pereira, *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2006, p. 65.

<sup>11</sup> Pereira, *Paisagens Urbanas*, p. 83.

<sup>12</sup> Pereira, *Paisagens Urbanas*, p. 65.

<sup>13</sup> Pereira, *Paisagens Urbanas*, pp. 102-103.

<sup>14</sup> Arthur Caccavoni, *Album descrittivo annuário dello stato del Pará*, publicado em 1898. Biblioteca Pública Arthur Vianna, disponível em: <http://bit.ly/3JHhPUg> Acesso em: 28/08/25.

<sup>15</sup> Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 48.

<sup>16</sup> Boris Kossoy, “Fotografia e história: as tramas da representação fotográfica”. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 2021.

*História*", uma revisão crítica dos fundamentos que entendem a imagem fotográfica como um registro puro e objetivo, chamando a atenção para os processos de criação e construção que envolvem desde a sua produção até a sua recepção e os seus diversos usos sociais. Desse modo, a imagem fotográfica torna-se um registro visual, uma temática registrada pelo fotógrafo e viabilizado por um sistema nomeado pelo autor de "Sistema de Representação Visual (SRV)".<sup>17</sup>

O SRV "fabrica" uma ilusória realidade, a partir da aparência do objeto da realidade física. Trata-se de uma (re)apresentação visual (e imaginária) deste objeto sobre uma superfície plana: estamos diante da realidade da representação. É a realidade da imagem visual técnica bidimensional, onde se inscreve, com notável semelhança, a aparência fragmentada do objeto. O SRV foi projetado, portanto, para produzir uma "sensação" ou "impressão" de realidade (tridimensional) no espaço pictórico.<sup>18</sup>

Outrossim, para Burke, a imagem como fonte histórica não nasce de uma suposta "objetividade" ou "neutralidade" do registro visual, mas na compreensão de que ela é construída: o enquadramento, a escolha do momento, o tema representado e a ausência de determinados elementos resultam de decisões conscientes ou condicionadas por normas sociais e técnicas da época.<sup>19</sup> Ou seja, a análise de imagens deve ser embasada por seu contexto social e cultural de produção e recepção. Do mesmo modo, Bourdieu e seu conceito de "poder simbólico" nos permite compreender que a imagem não é apenas um registro visual, mas um ato de autoridade capaz de moldar a percepção coletiva sobre um espaço, um grupo social ou um acontecimento.<sup>20</sup> Esse poder opera porque, ao serem publicadas em álbuns oficiais, as fotografias adquirem um "capital simbólico".

Consideramos que as fotografias, longe de serem registros neutros da realidade, devem ser compreendidas como construções políticas, ideológicas e simbólicas que contribuem fortemente na construção de uma memória urbana oficial e, muitas vezes, seletiva.<sup>21</sup> Os Covões de São Braz - área marginalizada e pantanosa – emerge, nesse contexto, como um espaço invisibilizado, em contraste com a cidade idealizada e

---

<sup>17</sup> Kossoy, "Fotografia e história".

<sup>18</sup> Kossoy, "Fotografia e história", p. 18.

<sup>19</sup> Peter Burke, *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, pp. 7-15.

<sup>21</sup> Solange Ferraz de Lima; Vânia Carneiro de Carvalho, "Fotografias, usos sociais e historiográficos". In: Carla Bassanezi Pinsky (org.), *O historiador e suas fontes*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 42.

propagada pela mídia oficial dos álbuns e documentos institucionais. Por meio da análise crítica destas fotografias, aliada à pesquisa documental e de jornais, o trabalho propõe um diálogo que perpassa arte, imagem e poder, revelando as tensões estabelecidas entre o progresso “encenado” e a persistência da memória em torno dos espaços ditos “indesejáveis”.

## OS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS: ESTÉTICA, FUNÇÃO E MENSAGEM

Águas invadem centenas de casas em São Braz

O vereador Emanuel Ó de Almeida recebeu, e vai entregar ao prefeito Coutinho Jorge, um abaixo-assinado de mais de cem pessoas que estão vivendo um drama: a invasão de suas casas pelas águas estagnadas a partir do fechamento de uma vala por moradores da Gentil Bittencourt. O problema está ocorrendo com as casas situadas na Rua Américo Santa Rosa, a partir da Praça Bruno de Menezes nos covões de São Braz. A alternativa para superar o problema, sugerida por um engenheiro que esteve no local é a desapropriação de um dos imóveis da Gentil, para construção de um pequeno canal que permita drenar as águas acumuladas.<sup>22</sup>

O recorte de jornal, datado de quase cem anos após a publicação do “*Album descriptivo annuário dello stato del Pará 1898*”, destaca a continuidade em torno da desigualdade urbana que marcou a história de Belém e, aqui tomado como exemplo, dos “Covões de São Braz”. Desde a chamada “*belle époque*”, inúmeras transformações foram responsáveis por reestruturar o espaço urbano e reformular a arquitetura da capital paraense.<sup>23</sup> Entretanto, ao buscar alinhar-se a um projeto de civilização e modernização europeia, muitas áreas da cidade foram relegadas ao “esquecimento”, em razão, entre outros fatores, de seus problemas estruturais.

Nos séculos XIX e XX, as fotografias e álbuns sobre Belém e suas transformações capturavam as reformas da cidade e as apresentavam ao mundo, por meio de uma crescente produção que garantiu a consolidação de um repertório visual alinhado aos interesses dos governantes e da elite local. Nesse momento, a fotografia surge como uma importante evidência dos acontecimentos históricos e, para Peter Burke, como uma mudança na percepção em torno do que ficou conhecido como “efeito da realidade”.<sup>24</sup> Formulado por Roland Barthes, o conceito de *effet de réel* designa a função de detalhes aparentemente “irrelevantes” em uma narrativa, elementos que não

<sup>22</sup> “Águas invadem centenas de casas em São Braz”, A Província do Pará, 18 e 19 set. 1988, ano CXII, n. 30.246, 1º caderno, p. 4.

<sup>23</sup> Sarges, *Memórias do “Velho” intendente*.

<sup>24</sup> Burke, *Testemunha ocular*, p. 36.

contribuem para o avanço da trama ou para a construção simbólica, mas que atuam como marcas de autenticidade, produzindo no leitor a sensação de estar diante de um relato factual. Esses “detalhes” não possuem valor narrativo intrínseco, mas cumprem um papel retórico fundamental: naturalizar o texto e reforçar sua verossimilhança, sugerindo que ele é um recorte direto do real. Ao deslocar a atenção para esses elementos, Barthes evidencia que esse “efeito” não é prova de uma verdade objetiva, mas uma construção discursiva que legitima a narrativa, como se fosse um “espelho neutro do mundo”.<sup>25</sup> Essa perspectiva será crucial para adentrarmos no debate aqui proposto.

No do acervo de obras raras da biblioteca Arthur Vianna, é possível encontrar os seguintes álbuns de autoria do fotógrafo e editor Arthur Caccavoni: “*Album descrittivo annuário dello stato del Pará 1898*”, de 1898; “*Álbum descriptivo amazonico*”, de 1899, e “*O Pará comercial*”, de 1900. O primeiro deles, escrito em italiano, era destinado à propaganda dos estabelecimentos financeiros, industriais, comerciais e aos viajantes italianos ligados à uma linha de transporte marítimo.<sup>26</sup> Segundo o pesquisador Rafael Cardoso, o álbum impresso no “Stab. Armanino fototipia”, foi dedicado ao Governador do Estado à época, José Paes de Carvalho (1897-1901).<sup>27</sup> A publicação combinava ampla publicidade com textos sucintos sobre a história e a geografia do Pará, intercalados com vistas fotográficas de Belém e de seus arredores, produzidas pelo fotógrafo Felipe Fidanza e distribuídas de forma constante ao longo de todo o volume.

---

<sup>25</sup> Roland Barthes, *O efeito de real*. In: O rumor da língua. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

<sup>26</sup> Arthur Caccavoni, *Album descrittivo annuário dello stato del Pará 1898*. Obras Raras – Acervo Digital. Disponível em: <https://bit.ly/4mxAOz6> . Acesso em: 10 ago. 2025.

<sup>27</sup> Rafael Cardoso, *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.

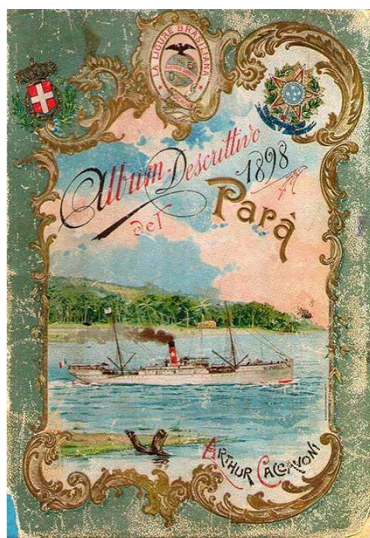


Figura 3. Capa do Album descrittivo annuario dello stato del Pará, publicado em 1898. Biblioteca Pública Arthur Vianna, disponível em: <http://bit.ly/3JHhPUg> Acesso em: 28/08/25

A capa do álbum (figura 3), ricamente ornamentada, exhibe uma moldura verde e dourada, que incorpora elementos emblemáticos do diálogo político e comercial entre Itália e Brasil,<sup>28</sup> além de relacionar o estilo *art nouveau* das laterais com uma paisagem tipicamente amazônica ao centro. No topo, dispõem-se os brasões dos dois países, ladeando o escudo da companhia de navegação *La Ligure Brasiliana*, sediada em Gênova. Destacamos, ainda, a pequena bandeira italiana que, ao fundo da embarcação, denota nacionalidade aos marinheiros que navegam por estas águas.

No que diz respeito à integridade da produção, as publicações mantêm distinto esmero: com anúncios coloridos direcionados ao público leitor e consumidor, impressos em papel *couché*, fotografias em preto e branco e *layouts* minuciosamente ornamentados. Características que revelam o alto nível gráfico alcançado pelas publicações da época, concebidas para impressionar tanto aos comerciantes e autoridades locais, quanto os investidores estrangeiros.<sup>29</sup> A obra possui 97 páginas e 40 fotografias de diversas regiões do Pará e localidades de Belém. O documento segue uma lógica intercalada entre páginas de propaganda, fotografias e um resumo conciso de diversas características acerca do Estado. A parte inicial intitulada de *Prefazione* se

<sup>28</sup> Luiz Cezar Silva dos Santos, *PubliCIDADE belle époque: A mídia impressa nos periódicos da cidade de Belém entre 1870-1912*, Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010 p. 211.

<sup>29</sup> Santos, *PubliCIDADE belle époque*, pp. 209-211.

apresenta com autógrafos do editor e de autoridades. Na introdução, o autor se descreve como um indivíduo de modéstia de quem prefere a “autenticidade” à erudição, afirmando trazer um testemunho oriundo de uma “experiência concreta”.<sup>30</sup> Caccavoni escreve, ainda, uma biografia de Paes de Carvalho, detalhes a respeito da história do sul do Pará, apontamentos geográficos sobre o estado, a educação pública, costumes e práticas locais, condições dos trabalhadores, dentre outros assuntos.

Meu único desejo e ambição é que a leitura e as visões que apresento a vocês hoje possam beneficiar as classes comercial, industrial e trabalhadora. Vocês não encontrarão nestas linhas as palavras vigorosas e vibrantes do historiador, não; mas o relato puro, simples e familiar do que aprendi da vida íntima vivida aqui.<sup>31</sup>

Ao declarar que seu desejo e ambição era de beneficiar as classes comercial, industrial e trabalhadora, Caccavoni revela a quem seu texto se dirige e qual utilidade social era pretendida. Trata-se de uma delimitação discursiva que não apenas identifica setores específicos como destinatários, mas também os posiciona como protagonistas do projeto de modernização urbana em curso. Por sua vez, a negação de uma postura de “historiador”, em favor de um “relato puro, simples e familiar”, pode ser compreendida como estratégia retórica de legitimação onde, ao invés de reivindicar autoridade acadêmica ou erudita, o autor busca credibilidade no testemunho, na experiência vivida e no contato direto com a realidade local. Essa escolha narrativa, se insere em uma lógica de construção de memória que busca se apresentar como simples e acessível – a partir de uma suposta neutralidade –, mas que, em última instância, camufla um projeto de valorização dos grupos sociais detentores do poder econômico e político.

---

<sup>30</sup> Arthur Caccavoni, *Álbum descritivo Annuario del Pará – 1898*. Gênova: F. Armanino, 1898, p. 5.

<sup>31</sup> Caccavoni, *Álbum descritivo Annuario del Pará – 1898*, p. 5. Tradução livre do texto original em italiano: “L'unico mio desi-derio ed ambizione è che la lettura e le vedute che io oggi vi presento possano giovare alle classi commerciali, industriali ed operaie. Non troverete in queste linee la parola forte e vibrante dello storio-grafo, no; ma il racconto puro e semplice, ed in modo famigliare, di quanto mi è risultato dalla vita intima qui praticata.”



Figura 4. Reservatório de São Braz; *Album Descrittivo Annuario dello Stato del Pará*, publicado em 1898, Biblioteca Pública Arthur Vianna, P. 33. disponível em <http://bit.ly/4g1ddnM> Acesso em: 28/08/25

A fotografia em preto e branco (figura 4) nos mostra o reservatório de água do bairro de São Braz. Localizada na página 33 do álbum, ela traz expresso no rodapé o local onde a fotografia foi processada “*Fototip. Stab. Armanino - Gênova*” e, em italiano, o nome da estrutura e a localização em que se encontra: “*SERBATOIO – (BELEM)*”. Em enquadramento vertical, o reservatório aparece em local de destaque, centralizado em um cenário diurno, de céu limpo e sem nuvens, que toma quase metade da imagem. As árvores e arbustos que aparecem na lateral e nos fundos do objeto central, integrando a cena à um ambiente urbano em expansão, mas que conserva os elementos da chamada “natureza bruta”. Em volta da estrutura de metal, há uma cerca feita de estacas de madeira que, mesmo desuniformes, reforçam a ideia de um espaço restrito.

Do lado de fora, um homem de vestes brancas aparece em pé e, ao observar a estrada de terra batida que está à sua frente, parece não se importar com a câmera, ou mesmo não a ver. Vestindo roupas claras que poderiam indicar uma condição laboral, ele surge assim, alheio à estrutura moderna que se impõe a seu lado. Percebe-se, ainda, que ele é o único personagem da imagem, o que nos leva a refletir as possíveis

motivações para sua presença na composição fotográfica. A figura anônima do rapaz, ao que nos parece, serve como um instrumento de proporção, onde o fotógrafo deseja comparar a grandeza da estrutura metálica com a “pequenez” humana, contribuindo para a narrativa de modernização que a imagem pretende glorificar.

Na análise dessa imagem, utilizamos o conceito de “efeito de realidade” de Barthes, para refletir acerca de detalhes aparentemente triviais, como a presença de uma figura anônima, que, embora não tenham função compositiva central, reforçam a impressão de que a cena é um recorte fiel do real. Assim, torna-se um caminho para problematizar a noção de neutralidade documental da fotografia, permitindo revelar como a sensação de realidade é construída tanto pelo enquadramento e pelos detalhes visíveis quanto pelo discurso social que legitima a fotografia como testemunho.<sup>32</sup>

Por outro lado, este personagem anônimo pode representar, paralelamente, aqueles que ficaram à margem do discurso oficial do progresso: os trabalhadores, os moradores comuns, cujas existências e trajetórias não eram o foco desses registros. Sua presença, supostamente acidental, revela muito sobre o projeto por trás do álbum: a prioridade de exibir a infraestrutura e a ordem urbana, e não as pessoas que habitam ou utilizam esses espaços. Desse modo, a fotografia captura não apenas um reservatório de água, mas também a complexidade social de uma cidade em transformação, onde a figura humana, ainda que presente, permanece em uma penumbra simbólica do “não-dito”.

Tal registro não foi o único a expressar a imponência do reservatório, mas também é possível encontrar imagens semelhantes fora dos álbuns oficiais.

---

<sup>32</sup> Barthes, *O efeito de real*.



Figura 5. A maxambomba e o reservatório d'água de São Brás; Laboratório Virtual - FAU ITEC UFPA. Acervo da professora Celma Chaves de Souza Pont Vidal, 1901. Disponível em <http://bit.ly/4oXkVmZ>. Acesso em: 28/08/25.

A fotografia em questão (figura 5) possui, em sua moldura, os escritos invertidos de: “S. BRAZ BELÉM Nº10” e, na inferior esquerda na fotografia, o nome “Pará”, as iniciais de uma assinatura ao qual desconhecemos a autoria e a data de 15 de agosto de 1901. O enquadramento privilegia a presença de uma locomotiva a vapor, conhecida como “maxambomba”,<sup>33</sup> que está posicionada em primeiro plano, acompanhada de uma série de vagões abertos repletos de passageiros. Os vagões (com assentos laterais e ausência de fechamento) indicam o seu uso cotidiano como meio de transporte urbano, voltado à circulação de pessoas entre o centro e áreas mais distantes da cidade. Para complementar a hipótese levantada acerca da possibilidade desse uso, destacamos a indicação, ao lado da cabine do maquinista, da palavra “URBANA”. No primeiro plano, a presença humana é marcada por figuras masculinas que, vestidas com ternos e chapéus, posam diante da câmera e, ao fundo, é possível identificar outros transeuntes, que carregam cestos, construções simples e o letreiro “*Pharmacia S. Braz*”. Esses personagens e elementos ressaltam o cotidiano do local e a dinâmica social do bairro, compondo uma paisagem que ressalta a coexistência entre modernidade tecnológica e práticas corriqueiras.

<sup>33</sup> Uma locomotiva pequena, o nome maxambomba viria, segundo Rubem Franca, “da expressão inglesa machine pump”. In: Rubem Franca, “Monumentos do Recife”. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1977, p. 233. *apud* José Lins Duarte, et al. *Recife no tempo da maxambomba (1867-1889): O primeiro trem urbano do Brasil*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005, p. 12.

Um dos elementos mais notáveis da fotografia é a caixa-d'água localizada, no plano superior, atrás da locomotiva, fator que motivou sua escolha, apesar de a imagem não ser oriunda dos álbuns de Caccavoni. Sua estrutura elevada, sustentada por colunas de ferro, impõe-se na paisagem como um marco visual e técnico, associado tanto ao abastecimento urbano quanto à monumentalidade que o maquinário moderno representava. Desse modo, ela reforça o caráter simbólico da imagem, na medida em que associa o espaço de São Braz não apenas ao transporte, mas também à expansão da infraestrutura sanitária, dois elementos fundamentais no discurso de modernização da cidade no início do século XX. Por sua vez, o solo, composto de terra batida e trilhas improvisadas, evidencia a precariedade da urbanização naquele espaço, ainda distante da pavimentação característica das áreas centrais de Belém.<sup>34</sup> Esse contraste reforça a leitura da fotografia como um testemunho da tensão entre a monumentalidade simbólica atribuída às obras de transformação da infraestrutura e a realidade vivenciada pelo espaço urbano, seja nos álbuns fotográficos, seja em diálogo com o recorte d'*A Província do Pará* com o qual iniciamos este tópico.<sup>35</sup>

A locomotiva compõe o eixo central da fotografia, de modo a equilibrar a proporção entre a caixa-d'água e os personagens humanos dispostos em diferentes planos. A luz intensa, proveniente do céu aberto, destaca as formas escuras da máquina e das figuras humanas, criando um contraste que valoriza os elementos no instantâneo. A cena, portanto, não se limita a registrar o cotidiano, mas constrói uma narrativa visual que coloca o trem como protagonista do progresso, ao mesmo tempo em que expõe a incompletude desse projeto diante da simplicidade do espaço urbano que o circunda.

A fotografia apresentada não é apenas um registro técnico; ela cumpre também um papel de documentação e propaganda urbana. O reservatório é mostrado como um marco do avanço da cidade de Belém em direção à modernidade, destacando a infraestrutura essencial ao crescimento urbano no contexto do ciclo da borracha. O enquadramento limpo, a centralidade da estrutura e a ausência de elementos distrativos contribuem para transmitir a mensagem de que este reservatório é uma obra de orgulho municipal, símbolo do progresso e de higiene, dois fatores cruciais que representam o

---

<sup>34</sup> Antônio Rocha Penteado, *Belém do Pará: Estudo de geografia urbana*. 1966, p. 128.

<sup>35</sup> “Águas invadem centenas de casas em São Braz”, *A Província do Pará*, 18 e 19 de setembro de 1988, ano CXII, n. 30.246, 1º caderno, p. 4.

espírito civilizatório da época. Segundo Sarges, tais estruturas faziam parte de todo o planejamento urbano, onde se evidencia o poder de uma classe que se tornava cada vez mais forte:

E, nessa expressão de poder de uma classe em ascensão, os edifícios públicos compunham a paisagem das cidades europeias, como a Prefeitura e o Parlamento, sem, contudo, esquecer que a transformação da parte subterrânea da cidade, como a construção de redes de esgotos, de distribuição de água, gás etc., também fazia parte dessa nova estética.<sup>36</sup>

Para além da estética levantada por Sarges, é possível reconhecer questões como o esforço de inscrever o bairro de São Braz no imaginário da cidade como espaço de progresso e circulação, enfatizando a ferrovia e a infraestrutura como emblemas da modernidade, tais características ficarão mais nítidas a partir da imagem a seguir.

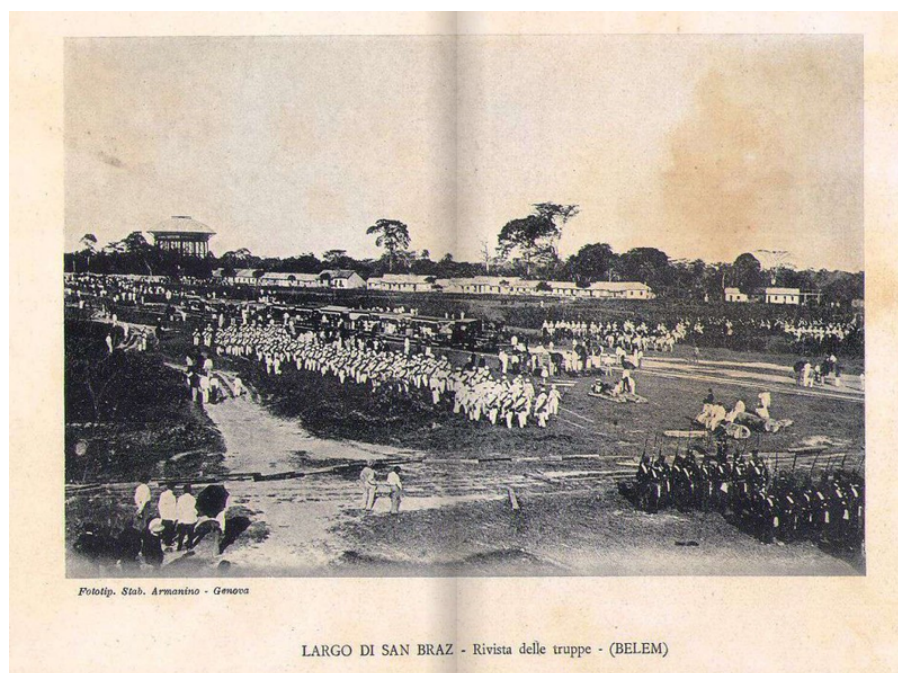


Figura 6. Largo de São Braz; *Album Descrittivo Annuario dello Stato del Pará*, publicado em 1898, Biblioteca Pública Arthur Vianna, p. 87 disponível em <http://bit.ly/4g1ddnM> Acesso em: 28/08/25

De volta às fotografias do *Album descrittivo annuario dello stato del Pará* de 1898, a imagem a seguir (figura 6) se constitui a partir de um foco mais aberto e amplo, onde é possível visualizar o espaço chamado de “Largo” de São Braz. No rodapé, consta o local onde a fotografia foi processada e, em italiano, a legenda destaca a localização e

<sup>36</sup> Sarges, *Belém*, p. 35.

o evento retratado, como: “*LARGO DI SAN BRAZ – Rivista delle truppe – (BELEM)*”.<sup>37</sup> No primeiro plano, à esquerda, espectadores civis de costas para a câmera, trajando roupas claras, ternos pretos ou guarda-chuvas, observam as movimentações das tropas. À diagonal inferior direita, é possível reconhecer um grupo de militares uniformizados, organizados e armados, em fileiras sobre seus cavalos, acrescentando um caráter oficial e bélico à imagem. O solo, de aspecto irregular e de “terra batida”, apresenta marcas da circulação de pessoas, retomando a sugestiva precariedade na urbanização. Esse aspecto, entretanto, não compromete a mensagem fulcral da imagem, que evidencia a organização militar e a magnitude do evento.

O plano central é dominado pela formação das tropas, dispostas em colunas e fileiras regulares e de costas para a fotografia. Os uniformes brancos predominam, destacando-se do cenário composto por cores escuras, e transmitem a ideia de ordem, higiene e modernidade, enquanto valores que fazem jus ao projeto da Belém “civilizada” do período. Ao redor, a presença de espectadores, de pé ou sentados, confere caráter público e cerimonial à cena. O enquadramento, realizado de um ponto elevado, busca capturar a escala do acontecimento, compondo uma imagem panorâmica que ressalta a grandiosidade e a disciplina militar. A fotografia centraliza, ainda, a locomotiva da estrada de ferro de Bragança, que corta a cena em meio à multidão, trazendo diversas pessoas em seus comboios.

O entusiasmo em torno da estrada de ferro transparece não apenas nos discursos modernizadores, mas também em registros concretos do cotidiano. Em 15 de julho de 1898, no mesmo ano do lançamento do álbum, o jornal *O Pará* divulga a notícia da contratação de mais de vinte homens pelo governo estadual para se dedicarem às atividades ligadas à ferrovia.<sup>38</sup> Esse dado ilumina duas dimensões importantes: de um lado, a mobilização de recursos humanos e financeiros em torno da obra; de outro, a repercussão social que tornava a ferrovia assunto de interesse público. O ato de o governo nomear trabalhadores nos dá indícios de uma necessidade crescente em manter e expandir as operações da ferrovia.

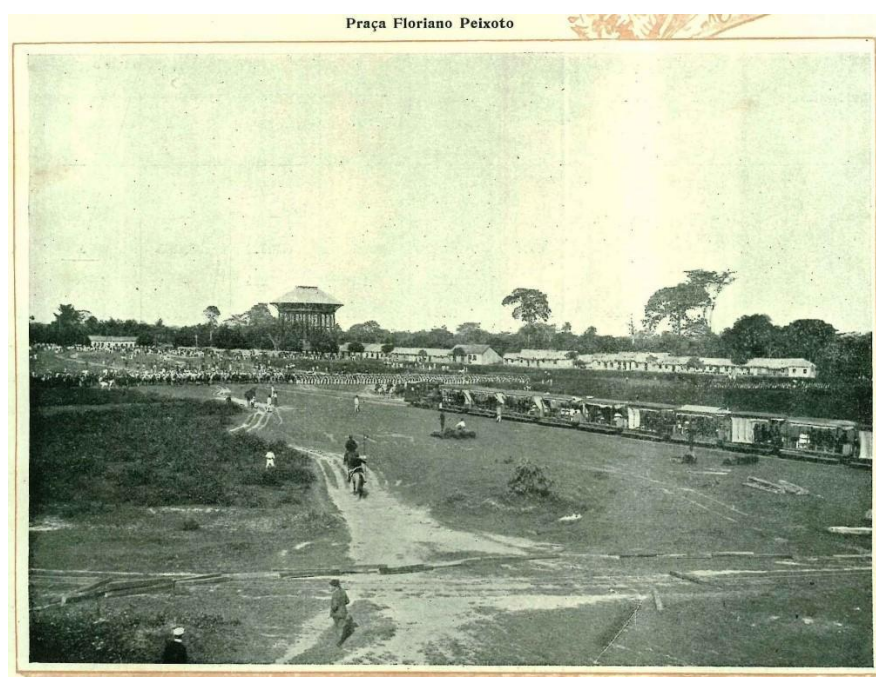
---

<sup>37</sup> Tradução livre para o português: “Largo de São Braz - Revista das tropas – Belém”.

<sup>38</sup> “Contratação de empregados pelo estado para operarem na E.F.B (Estrada de ferro de Bragança)”. *O Pará*, Belém, 15 jul. 1898, p. 1.

Ao fundo, o cenário é formado por edificações horizontais, de arquitetura simples, possivelmente casas ou locais para a exploração comercial - como pedreiras<sup>39</sup> - alinhadas de forma ordenada. A caixa d'água tem destaque ao lado esquerdo do horizonte, retomando elementos de composição da cena analisados anteriormente. As árvores de grande porte, atrás das edificações, marcam a proximidade de áreas menos urbanizadas, posicionando São Braz enquanto um espaço de transição entre o núcleo urbano "consolidado" e as suas "periferias".<sup>40</sup>

Para Burke, a riqueza das narrativas se encontra em seus detalhes,<sup>41</sup> e as margens da fotografia guardam tanto quanto seu âmago. Sendo assim, não é apenas o desfile militar, posto em evidência, que se configura como objetivo da narrativa, mas a imagem como um todo reforça um argumento visual que legitima e insere a cidade de Belém no horizonte da modernidade vivenciada pelas grandes capitais do mundo.



<sup>39</sup> Folha do Norte, Belém, 2 set. 1898, p. 3.

<sup>40</sup> "Considerava, ainda, a cidade como tendo seus limites pouco salubres, noção que deve estar ligada à presença dos vales muito úmidos dos igarapés que constituíam a drenagem do então sítio de Belém, restrito ainda ao atual Comércio e Cidade Velha, pois que, como ainda realçava, "em distância de meia légua, ou com pouca diferença, há uma capela de Nossa Senhora do Nazaré, frequentemente visitada pelo povo desta cidade"; logo, as áreas hoje ocupadas pelos bairros de Nazaré e São Braz ainda não se encontravam urbanizadas." In: Penteado, *Belém do Pará*, pp. 114-115.

<sup>41</sup> Burke, *Testemunha* ocular, p. 153.

Passemos agora para a fotografia (figura 7) localizada no *Álbum do Pará em 1899*.<sup>42</sup> Divulgado por encomenda do governador José Paes de Carvalho (1850-1943) o álbum foi importante peça de propaganda do governo estadual. Escrito em formato trilingue: português, italiano e alemão, seu interior possuía resumos das localidades, geografia e economia, e por meio das fotografias, destacam-se vistas de Belém e de diversas cidades do interior do Estado. Assim como, fachadas de prédios e vias públicas, praças, largos, jardins e diversos monumentos urbanos. A imagem possui o mesmo ângulo daquela veiculada no ano anterior, com um destaque para o foco aberto e amplo em que se enquadra a paisagem. Em seu cabeçalho, em português, consta o local onde a fotografia foi capturada: “Praça Floriano Peixoto”, antigo Largo de São Braz.

A semelhança de enquadramento entre as duas fotografias acima (figuras 6 e 7) reitera o trabalho de Fidanza na constituição de ambos os trabalhos. Na imagem de 1899 (figura 7), é possível ver uma menor quantidade de pessoas na composição central da cena, em comparação com aquela produzida no ano anterior. Entretanto, a locomotiva permanece em destaque, constituindo uma linha diagonal que se direciona ao plano superior da fotografia, e sinaliza o local de maior presença de atividade humana, onde é possível reconhecer pessoas montadas a cavalos e outros transeuntes a pé. A questão em torno da relativa ausência de personagens é um aspecto interessante a ser destacado, especialmente se pensarmos as referências que os jornais faziam à região como “àquele populoso bairro da cidade”.<sup>43</sup> O enquadramento, ao capturar a imagem panorâmica, retoma a presença da caixa d’água como um objeto central, reiterando o debate da modernidade reproduzido pelos álbuns.

---

<sup>42</sup> Arthur Caccavoni, *Álbum do Pará em 1899*, Biblioteca Pública Arthur Vianna, p. 105, disponível em <https://link.dev/KRkS7> . Acesso em: 28/08/25.

<sup>43</sup> “Sessão cinematográfica nos Covões de São Braz”, *O Liberal*, 2 out. 1947, ano 1, n. 263, p. 4.



Figura 8. Estação de São Braz localizada na Praça Floriano Peixoto, *Álbum do Pará em 1899*, Biblioteca Pública Arthur Vianna, p. 59. disponível em <https://link.dev/KRkS7> Acesso em: 28/08/25.

Outra fotografia do mesmo álbum (figura 8), possui, novamente, um foco aberto e amplo, o que nos aponta indícios de uma padronização do olhar e das representações dispostas nos álbuns em questão. Ao lado da imagem, um pequeno texto designa o local a que se refere: “Estação de São Braz. Estr<sup>a</sup> de Ferro de Bragança”. Na parte superior, é possível ver um recorte de outra reprodução que foi sobreposta na montagem do álbum. O enquadramento fotográfico evidencia a edificação principal da estação que, situada à direita da imagem, ocupa papel de destaque no cenário. A centralidade no elemento arquitetônico é garantida, ainda, pela amplitude do céu, que divide a composição ao meio e confere sensação de vastidão, ao mesmo tempo que direciona o nosso olhar. O prédio de dois pavimentos, com arquitetura de inspiração neoclássica, ressalta a imponência e o caráter da construção, típica de edificações ligadas ao poder público. A presença de uma cobertura lateral, anexa ao edifício principal, sugere espaços de apoio ou de espera, possivelmente destinados ao fluxo de passageiros e mercadorias.

À frente da estação, observa-se um amplo terreno ainda não pavimentado, com vegetação rasteira e marcas no solo que podem indicar os trilhos da ferrovia ou caminhos de acesso. O espaço em questão reforça a sua condição de fronteira entre uma urbanização planejada e a permanência de um ambiente natural circundante. À esquerda da imagem, a composição revela uma via larga, ladeada por árvores amazônicas de grande porte, que parecem marcar o limite entre a estrada pavimentada e a mata ainda

presente no entorno. O fundo da fotografia mostra um conjunto de construções menores e simples - provavelmente de madeira - que contrastam com a monumentalidade da estação, indicando a coexistência de diferentes escalas arquitetônicas e sociais no mesmo perímetro urbano.

Nota-se, ainda, a presença de um trem ou vagão, situado próximo às edificações menores, o que confirma o caráter ferroviário do local e insere a fotografia no contexto da expansão dos transportes modernos, entendidos como símbolo de progresso. Este elemento, embora secundário no enquadramento visual, é fundamental para compreender o papel da estação como ponto fulcral para a articulação entre o centro urbano e o interior do Estado, possibilitando o escoamento da produção e a circulação de pessoas. Assim, essa fotografia registra não apenas a materialidade da Estação de São Braz, mas também a tensão entre modernidade e natureza, centro urbano e seus limites, além de evidenciar a importância do transporte ferroviário no processo de expansão e integração de Belém no período da borracha.

Ao considerar os apontamentos de Burke sobre o artista enquanto uma “testemunha ocular”<sup>44</sup> e de Bourdieu sobre “poder simbólico”,<sup>45</sup> podemos reconhecer que as imagens dos álbuns evidenciam interesses que vão muito além da documentação de um espaço, buscando estabelecer uma construção simbólica em torno da cidade de Belém como um lugar em transformação, marcado pela promessa do progresso e pela reorganização territorial. As cenas, cuidadosamente selecionadas, não apenas registram eventos, mas contribuem para instituir uma visão que legitima a cidade burguesa, seus discursos e seus espaços. Assim, o que se veicula é uma memória urbana oficial que substitui a natureza de tensões do espaço por uma versão idealizada e controlada. A fotografia surge, portanto, como um instrumento ativo na construção de memórias e identidades urbanas, legitimando narrativas de uma modernidade excludente.

## A CIDADE EM CONTRASTE: A BELÉM IDEALIZADA DOS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS E O APAGAMENTO DOS COVÕES DE SÃO BRAZ

[...] o terreno era coberto pela floresta tropical e os lugares suburbanos mais afastados, onde existiam as famosas “rocinhas”, eram alcançados através dos

---

<sup>44</sup> Burke, *Testemunha ocular*, p. 213.

<sup>45</sup> Bourdieu, *O poder simbólico*, pp. 7-15.

caminhos que penetravam pela mata virgem, alguns dos quais se transformaram em estradas e, depois, passaram a constituir, com desenvolvimento urbano, avenidas da capital paraense.<sup>46</sup>

Antônio Rocha Penteado divide Belém em três zonas: sul, leste e norte.<sup>47</sup> Nessa divisão, a zona leste é composta pelos bairros de São Braz, Nazaré, Terra firme e Canudos. Marcadas por um urbanismo ainda recente e por uma distância admitida em relação ao centro então consolidado, essas regiões apresentavam como características a presença das “rocinhas” - pequenas propriedades rurais de camponeses -, especialmente nas localidades de Nazaré e São Braz. A escolha de São Braz como local para os registros fotográficos tem origem justamente na importância destinada à exibição do avanço e da urbanização da região. O local, entretanto, não foi representado como um registro visual do que ele, de fato, era, mas sim pelo que ele havia de se tornar: uma aposta para o futuro. Nesse sentido, a fotografia almejava apagar, ainda que apenas simbolicamente, a dimensão “marginal” do Covões de São Braz, enquanto espaço historicamente associado à precariedade, ao lamaçal e às populações marginalizadas.

Além dos álbuns fotográficos, outras fontes reforçam o crescimento da área em questão. As publicidades de jornais revelam, para além das narrativas oficiais, o cotidiano em torno da implantação de estabelecimentos comerciais e de empresas, a exemplo das pedreiras e oficinas, nos entornos do largo de São Braz. As propagandas anunciavam, entre outras coisas, a venda de lotes exclusivamente para a exploração do local e a construção desses empreendimentos. Destacamos o jornal *Folha do Norte*, de 2 de setembro de 1898, onde se divulga o aluguel ou arrendamento de uma pedreira:

Aluga-se ou arrenda-se pedreiras nas imediações do largo de S.Braz. Uma dellas já tem linha telegráfica e casa própria para moradia de capatazes e trabalhadores. A tratar com o dr. Bricio Abreu a rua do Conselheiro João Alfredo, n. 83, ou com Barros, Araujo & C<sup>a</sup> ao boulevard da Republica, n.9.<sup>48</sup>

O recorte se constitui enquanto um indício que reforça a “modernização” retratada por Fidanza nos álbuns, visto que, além de ambos circularem no mesmo ano, o anunciante aponta os benefícios de já possuir “linha telegráfica” e casa para moradia dos trabalhadores. Outro recorte nos anuncia a venda de um engenho “de ferro, novo e

---

<sup>46</sup> Penteado, *Belém do Pará*, p. 115.

<sup>47</sup> Penteado, *Belém do Pará*, p. 295.

<sup>48</sup> “Pedreiras”, *Folha do Norte*, 2 set. 1898, p. 3.

bem preparado para moer com animal ou com agua”,<sup>49</sup> e sinaliza que “Para poder apreciar-o, no largo São Braz, junto às oficinas da estrada de ferro de Bragança, na taberna de Vicente Salgado. Lá acharão com quem tratar”.<sup>50</sup>

Ainda sobre os comércios realizados na região, o acervo do Arquivo Público do Estado do Pará nos permite acessar diversos recibos de pagamento da prestadora de serviço intitulada “Estradas Conselheiro Furtado”.<sup>51</sup> Por meio deles, descobrimos que a empresa em questão, localizada no “Canto do Largo de S. Braz”,<sup>52</sup> atuava no fornecimento de “pedra, terra e areia para a construção”.<sup>53</sup> Destaca-se que, na maioria das vezes, os recursos retirados dessa área se dava visando a urbanização de outros espaços, onde o poder político e econômico estava centralizado.

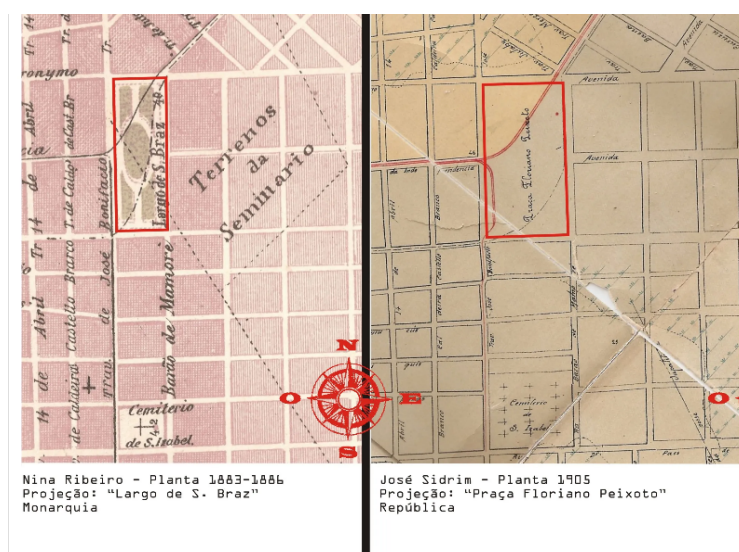


Figura 9. Quadro comparativo de São Braz entre 1886 e 1905. Laboratório Virtual — ITEC, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Disponível em: <http://bit.ly/4mCUsty> . Acessado em 27/08/25.

<sup>49</sup> “Engenho”, A Província do Pará, 2 jul. 1898, n. 6720 p. 4.

<sup>50</sup> “Engenho”, A Província do Pará, 2 jul. 1898, n. 6720 p. 4.

<sup>51</sup> Brasil, Arquivo Público do Estado do Pará (APEP), Diretoria de obras públicas, terra e viação, avulsa, caixa 6, pasta 15, *Recibos de pagamento de materiais de consumo*, Belém, 1902.

<sup>52</sup> BR APEP, Diretoria de obras públicas, terra e viação, avulsa, cx 6, pasta 15, *Recibos de pagamento*.

<sup>53</sup> BR APEP, Diretoria de obras públicas, terra e viação, avulsa, cx 6, pasta 15, *Recibos de pagamento*.

Os mapas de São Braz, datados de 1886 e 1905 (figura 9), representam o local conhecido, à época, como 4º distrito: “Uma localidade mais afastada e próxima das regiões alagadas”.<sup>54</sup> O chamado largo de São Braz era regularmente mencionado nos jornais como um espaço onde os cidadãos “promoveram grandes desordens”<sup>55</sup> e a polícia, em reação, invadia casas “espancando as pessoas que ahi se achavam, dando tiros de revolver”<sup>56</sup>. A vasta região, que posteriormente ficaria conhecida como Praça Floriano Peixoto<sup>57</sup>, localizava-se entre a “estrada da Independência, travessa Nove de Janeiro e estrada São Jeronymo”.<sup>58</sup>

Os mapas nos mostram ainda que, com o passar do tempo, o espaço urbano se reconfigurou para atender às demandas sociais e econômicas de cada período. Por sua vez, os jornais nos permitem evidenciar que a região não se destacava apenas pela monumentalidade arquitetônica ou pela maneira como a urbanização foi conduzida, mas também pelos espaços de sociabilidade e tensões estabelecidas em meio ao discurso de uma suposta “modernidade”.

A cidade foi esquadrihada: área para ambulantes, área para atividade comercial, locais para os estúbulos que de preferência deveriam ficar nos bairros periféricos. Tudo foi delimitado de acordo com os modelos de urbanização encontrados na Europa. Os estúbulos deveriam ficar a partir da praça Floriano Peixoto para o lado oriental, excetuando a rua José Bonifácio onde já estava situado o cemitério Santa Izabel. Esse era, na época, o limite da área urbana de Belém, pois a partir da referida praça começava o trecho da Estrada de Ferro de Bragança.<sup>59</sup>

Sarges descreve o processo de planejamento urbano de Belém no final do século XIX, destacando o fato de a cidade ter sido intencionalmente dividida a partir de um projeto que separava atividades - como o comércio e a criação de animais - e se pautava em conceitos voltados à manutenção da ordem e da higiene. O texto também destaca a Praça Floriano Peixoto e a Estrada de Ferro de Bragança como marcos geográficos cruciais, pois delimitavam a transição entre a área urbana central e a área periférica, onde os estúbulos deveriam ser localizados.

<sup>54</sup> Ejhon Lucas Dias Costa, *As terapias do "DOUTOR LIMONADA": medicina oficial e as práticas de cura populares na Amazônia Oitocentista*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2024, p. 27.

<sup>55</sup> “Pelas ruas”, *Correio Paraense*, 16 jul. 1892, ano I, n. 40, p. 3.

<sup>56</sup> “Mais um brilhatura”, *Correio Paraense*, 5 maio 1894, ano III, n. 583, p. 1.

<sup>57</sup> O Pará, 20 dez. 1987, ano I, n. 9, p. 3.

<sup>58</sup> O gigantesco Largo de São Brás e sua ocupação. Laboratório Virtual — ITEC, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Disponível em: <http://bit.ly/4mCUsty>. Acessado em 27/08/25.

<sup>59</sup> Sarges, *Memórias do “Velho” intendente*, p. 157.

A ferrovia, cujas obras se iniciaram em 1883 e foram concluídas em 1908,<sup>60</sup> representava não apenas um empreendimento de ligação entre a capital paraense e a cidade de Bragança, mas também um signo de modernidade projetado pelas elites políticas, sobretudo por meio dos registros fotográficos. Sua implantação no bairro tinha a função de ressignificar simbolicamente a área: de um local associado a lamaçais e alagados, passaria a constituir um eixo de circulação, progresso e desenvolvimento. Entretanto, essa narrativa imagética desconsiderava as tensões sociais implicadas na ocupação dos Covões de São Braz, pois a ferrovia, ao mesmo tempo em que conectava a capital às áreas de produção agrícola, também deslocava e marginalizava populações locais, subordinando-as às exigências do crescimento urbano. Além disso, a ferrovia não pode ser compreendida como unanimidade quanto ao seu propósito de atender à população, uma vez que, desde o início de sua construção, enfrentava controvérsias acerca de seu futuro, conforme aponta a historiadora Franciane Lacerda:

Mesmo alguns anos depois a própria Repartição de Obras Públicas do Pará ainda registrava em ofício a demora na instalação dos trilhos em virtude da longa “espera dos materiais”. Desse modo, não era de se estranhar a descrença do Presidente da Província quanto ao futuro da ferrovia.<sup>61</sup>

Dessa forma, evidencia-se o contraste entre o conteúdo encenado nas fotografias e a materialidade da vida cotidiana do local. Os álbuns de Caccavoni, elaborados com propósitos de propaganda política e comercial, não registraram as habitações frágeis, os terrenos alagadiços, as enchentes periódicas ou as populações pobres que viviam às margens dos covões. Pelo contrário, privilegiaram a monumentalidade das obras públicas e os momentos de exibição do poder estatal, como desfiles militares e inaugurações de estruturas modernas. Tal processo corresponde ao que Bourdieu conceitua como “violência simbólica”:<sup>62</sup> uma imposição de significados que naturaliza a visão das elites como única e legítima, apagando outros modos de habitar e perceber a cidade.

É nesse sentido que os Covões de São Braz, apesar de central para a experiência urbana de Belém no período, tornaram-se um local deslocado da memória oficial. As

---

<sup>60</sup> Franciane Gama Lacerda, “Uma ‘artéria necessária’ para o progresso: a Estrada de Ferro de Bragança (Pará, 1883-1908)”. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 2018, p. 227.

<sup>61</sup> Lacerda, “Uma ‘artéria necessária’ para o progresso”, p. 230.

<sup>62</sup> Bourdieu, *O poder simbólico*, pp. 11-15.

ausências notadas nas fotografias dos álbuns não decorrem, nesse caso, de esquecimento ou mera decisão de enquadramento do campo de visão, mas de uma escolha deliberada, orientada por um projeto estético e ideológico de ocultamento dos conflitos. Esse “silêncio” cumpre uma função estratégica de reforçar a imagem de uma Belém europeizada, progressista e apta a receber capitais estrangeiros, ao mesmo tempo em que esconde as contradições sociais que sustentavam tal modernização. Essa europeização aparece, inclusive, a partir das próprias pessoas que tornaram possível a circulação dos álbuns: Caccavoni e Fidanza, um italiano de Nápoles e um português de Lisboa, vivendo e produzindo em solo amazônico.

A memória constituída por meio dos álbuns revela a dinâmica de um urbanismo seletivo, no qual apenas determinados fragmentos da cidade eram dignos de representação e memória. Tal contraste evidencia que o conteúdo das fotografias esteve vinculado à uma estratégia discursiva de legitimação. A verossimilhança criada pela imagem sustenta a crença em um progresso homogêneo, quando, na realidade, esse o era profundamente desigual e excludente.



Figura 10. Estação de São Braz localizada na Praça Floriano Peixoto; *Álbum do Estado do Pará 1908*, Biblioteca Pública Arthur Vianna, p. 258. disponível em <https://acesse.one/miof3> Acesso em: 28/08/25

Avançando para o ano de 1908, vemos uma fotografia (figura 10) com foco fechado e, em seu rodapé, o local onde foi tirada: “ESTRADA DE FERRO DE BRAGANÇA, ESTAÇÃO DE S. BRAZ”. O enquadramento frontal confere

centralidade ao edifício de dois pavimentos, cuja arquitetura de linhas simétricas e proporções regulares evidenciam a intenção de monumentalidade e ordem, características do projeto ferroviário como símbolo de progresso. A fachada é marcada por grandes janelas verticais, distribuídas de forma equilibrada, além de um frontão central ornamentado, o que reforça sua associação com uma estética neoclássica adaptada ao contexto amazônico. Esse estilo arquitetônico, empregado em infraestruturas urbanas estratégicas, visava não apenas a funcionalidade, mas também a afirmação de um imaginário de modernidade e civilização.

À frente da estação, há um amplo terreno aberto, sem pavimentação e com marcas de umidade no solo, próprio de uma cidade amazônica sujeita às chuvas constantes. Esse espaço funciona como uma espécie de antecâmara para a edificação, ampliando sua visibilidade e destacando-a como ponto de referência visual. Ao redor da estação, notam-se elementos que remetem à sua função prática, como cargas ou mercadorias, provavelmente aguardando transporte, o que confirma o papel do espaço como essencial à logística de circulação de bens e pessoas. À direita, estruturas de apoio e equipamentos associados à ferrovia indicam a dimensão operacional do local, compondo um contraste entre a monumentalidade arquitetônica do prédio e a materialidade utilitária das atividades diárias.

Ao centro da imagem, chama-nos a atenção um poste ornamentado em ferro, que simboliza tanto a modernização urbana quanto a tentativa de equipar o espaço com símbolos do progresso técnico, como a iluminação pública. Sua presença, contudo, evidencia a descontinuidade entre a instalação de elementos da tecnologia mais recente e um entorno ainda marcado pela rusticidade. O horizonte da imagem, centralizado na estação e rodeado por poucas construções secundárias, reforça a ideia de que, mais do que um simples ponto de passagem, a estação era um marco territorial e urbano, servindo como “porta de entrada” para quem chegava a Belém pelo interior. Trata-se, portanto, de um fragmento visual que revela tanto o esforço de construção da memória oficial quanto as tensões entre o ideal de modernidade e a realidade amazônica.

Ao confrontar a cidade idealizada dos álbuns com a cidade “oculta” dos Covões, evidencia-se que a fotografia não é apenas um artefato técnico, mas sobretudo um dispositivo de poder. As imagens cumprem uma dupla função: documentar a

infraestrutura ferroviária e, ao mesmo tempo, projetar uma narrativa de modernidade. Elas organizam a memória urbana, definem o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, e participam ativamente da construção de uma identidade oficial para a capital paraense. Ao tomar a fotografia não apenas como documento, mas também como instrumento de legitimação do poder estatal e de seu projeto civilizatório, torna-se possível reconhecer as camadas de silenciamento e as tensões sociais e espaciais que marcaram o processo de modernização da capital paraense na virada do século XIX para o XX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retrato, o instantâneo, a imagem, o registro - fragmentos que -, ao mesmo tempo em que eternizam o efêmero, operam como instrumentos de poder político. Esses elementos são peças fulcrais para compreender a contradição entre a cidade idealizada e a cidade oculta, percebida no bairro de São Braz e em seu processo de incorporação ao espaço urbano. Enquanto o largo, a estação e o reservatório de água apareciam como símbolos de modernidade, os covões eram explorados economicamente como fonte de materiais de construção e de mão de obra. A matéria prima retirada do bairro servia para aterrar áreas centrais e valorizar outros pontos da cidade, demonstrando como a divisão espacial estava vinculada a uma lógica de apropriação desigual do território. Em outras palavras, São Braz fornecia os recursos para o embelezamento da Belém “central”, enquanto padecia de questões estruturais e de saneamento que eram comuns às áreas ditas “periféricas”.

A análise empreendida ao longo deste artigo nos permitiu compreender como a fotografia de Fidanza, especialmente nos álbuns de Caccavoni, funcionou como um instrumento de poder simbólico, projetando uma memória visual da cidade de Belém em consonância com os valores europeus de civilidade e progresso. As imagens exaltavam obras públicas, desfiles militares e símbolos dessa modernidade, compondo uma narrativa visual que ocultava intencionalmente a precariedade de diversos espaços tidos como “não desejáveis”, e, dentre eles, os Covões de São Braz. Por esse motivo, a análise crítica dessas fotografias evidencia que esses registros não devem ser tomados como documentos neutros, mas como construções políticas e simbólicas que nos

permitem destacar, por meio da ausência nas narrativas oficiais, a exclusão de determinados territórios, memórias e populações.

O caso dos Covões de São Braz mostra como determinados espaços foram invisibilizados em nome de um projeto de modernidade excludente, e como a memória oficial de Belém foi construída sobre silêncios e apagamentos. Retomar essas ausências, como propusemos neste estudo, é fundamental para compreender as tensões sociais e espaciais que atravessaram a capital paraense na virada do século XIX para o XX. Trata-se de reconhecer que a cidade não se constrói apenas sobre suas praças, prédios e monumentos, mas também sobre os vazios, as escavações e as vidas que lhes deram forma. A memória urbana, portanto, não se constitui apenas do registro do que foi mostrado, mas do gesto de revelar mesmo aquilo que se quis ocultar.

Ao delimitar funções específicas para cada espaço, o processo de urbanização de Belém marginalizou áreas consideradas “indesejáveis”, como o entorno da Praça Floriano Peixoto e os próprios Covões. O contraste presente nas fontes torna-se, portanto, revelador: enquanto os álbuns celebravam a Belém “europeizada”, higienizada e moderna, a cidade “silenciada” e “invisível” mantinha centralidade na vida cotidiana e na própria expansão urbana, por meio do fornecimento de recursos e de mão de obra. Os covões, relegados aos conflitos descritos nos jornais, aos comércios populares, à classe trabalhadora e às demandas sociais, constituíam sua própria imagem cotidiana, que se recusava a permanecer destinada ao esquecimento.