

Cecília Luttembarck de Oliveira Lima Rattes

Retratos do *Outro*: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / UFMG
2010

Cecília Luttembarck de Oliveira Lima Rattes

Retratos do *Outro*: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Linha de Pesquisa: Ciência e Cultura na História

Orientadora: Betânia Gonçalves Figueiredo

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / UFMG
2010

112.109 Rattes, Cecília Luttembarck de Oliveira Lima
R237r Retratos do outro [manuscrito] : as fotografias antropológicas da Expedição
2010 Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brazil (1865-1877) / Cecília
Luttembarck de Oliveira Lima Rattes. – 2010.

212 f. : il.

Orientadora : Betânia Gonçalves Figueiredo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Expedição Thayer (1865-1866) 2. Comissão Geológica do Império do Brazil
(1865-1877) 3. História – Teses. 4. Ciência – História – Teses 4. Expedições
científicas – Teses 5. Fotografias – Teses I. Figueiredo, Betânia Gonçalves. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO
históriaufmg

Dissertação defendida pela aluna **Cecília Luttembarck de Oliveira Lima Rates** no dia **27** de **outubro** de **2010** e **aprovada** pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dra. **Betânia Gonçalves Figueiredo** – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Marcus Vinicius de Freitas**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Bernardo Jéferson de Oliveira**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dra. **Lorelai Brilhante Kury**
Fundação Institucional Osvaldo Cruz

Aos olhares curiosos, fazedores da História

AGRADECIMENTOS

Embora o trabalho do historiador seja solitário, descobri que essa solidão é envolvida pela presença de muitos: pessoas capazes de preencher as arestas que o dia-a-dia cria, trazendo sentido ao prazer da busca, da pesquisa, da descoberta. O próprio processo de desenvolvimento do tema da dissertação contou com a colaboração de importantes pessoas, que através do diálogo, sugestões e leituras fizeram com que a pesquisa chegasse ao seu formato final.

Durante os anos de 2005 e 2006, tive a oportunidade de integrar a equipe da professora Adalgisa Arantes Campos, do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, no projeto intitulado “Manifestações Artísticas no Oitocentos Brasileiro: a diluição do Rococó, o Academismo e seus desdobramentos até o advento da Belle Époque”. O trabalho visava à elaboração de um material didático de apoio para a disciplina de História da Arte, com o objetivo de fornecer um panorama do pensamento e da prática artística de 1816 até os antecedentes da Semana de Arte Moderna, em 1922. Durante o período de estudo como bolsista do projeto, estabeleci contato com vasta documentação iconográfica, em especial as pinturas de paisagens e fotografias produzidas por expedições científicas realizadas no Brasil. Essa experiência me permitiu conhecer, de forma crítica e com consistência metodológica, as possibilidades de abordagem da imagem. Dessa forma, agradeço à Professora Adalgisa Arantes Campos, que além de ter sido a primeira a me acolher na graduação, foi a responsável por me apresentar o tema tão instigante que é o dos fotógrafos viajantes oitocentistas. Agradeço-a pela experiência na pesquisa e em ensinar-me a “ler” as imagens, documentos tão ricos e pouco explorados no Brasil.

Agradeço também à professora Betânia Gonçalves Figueiredo, minha orientadora, pela leitura atenta e respeitosa, por seu empenho, coerência, amizade e apoio nestes anos de trabalho. Por meio de conversas, sugestões e críticas, iniciadas, ainda, na graduação, ela incentivou-me a analisar as imagens sob uma ótica da ciência oitocentista e de sua relação com a cultura e com a arte. Através dessa abordagem, percebeu-se que as diferenças de posições científicas, que marcaram a segunda metade do século XIX, não se restringiam apenas ao discurso escrito, mas abrangiam, também, a esfera visual. Nesse momento, a pesquisa começou a delimitar mais claramente seus objetivos.

A cada momento, a cada conversa com um professor ou um colega de academia, este trabalho ganhava novos contornos, seduzindo-me a procurar novas fontes e novos diálogos. Durante uma disciplina na Pós-Graduação, ministrada pela professora Maria Eliza Borges,

em 2008, obtive contato com uma boa bibliografia, que abordava, especialmente, a revisão metodológica e documental inaugurada pela Nova História Cultural. Por meio de trabalhos e discussões em sala de aula, a professora me desafiou a questionar a fotografia sob diferentes ângulos, fugindo da abordagem tradicional empregada por muitos trabalhos históricos. Eliza sugeriu-me explorar o caráter subjetivo da imagem, que embora tenha sido por muito tempo condenado pelos estudiosos das disciplinas sociais, poderia apresentar-me algo novo, um vestígio sobre os problemas do passado. Agradeço-a, portanto, por compartilhar um pouco de sua visão crítica em relação à imagem, à história e aos componentes culturais e sociais do pensamento humano.

Agradeço, igualmente, à professora Anny Jackeline Silveira e ao professor Bernardo Jefferson de Oliveira que, não obstante meu tema não se relacionasse diretamente às suas especializações profissionais, sempre foram atenciosos, indicando-me livros e periódicos, com o objetivo de oferecer-me sugestões que, invariavelmente, vinham com dados relevantes para o meu trabalho. Agradeço-os pela leitura cuidadosa e perspicaz no momento da qualificação e por todo apoio neste conturbado processo de crescimento profissional.

Agradeço à professora Gwyniera Isaac, da Universidade Estadual do Arizona (EUA), que, além de gentilmente me ceder seu artigo intitulado *Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations*, se dispôs, prontamente, a dialogar sobre os temas da fotografia científica, assunto que ainda permanece pouco abordado pela historiografia. É sempre enriquecedor conversar com estudiosos de diferentes instituições, que trazem em suas falas outros olhares sobre a História. Espero retribuir, em breve, sua solicitude, enviando-lhe uma cópia da dissertação, coroando, assim, um diálogo importantíssimo, principalmente, para mim.

Não menos importante e que proporcionou minha dedicação *full time* ao projeto, algumas instituições fizeram-se presentes e merecedoras dos meus agradecimentos incondicionais. Cada uma dessas instituições fez sua contribuição em momentos especiais, ajudando no desenvolvimento e conclusão de minha pesquisa.

Encabeço a relação agradecendo ao auxílio financeiro do CNPq, que colaborou para que eu me dedicasse mais livremente aos meus objetivos acadêmicos.

Agradeço ao apoio do Colegiado da Pós-Graduação em História, da professora Kátia Baggio, do professor José Newton e da Edilene, que de forma sempre atenciosa e simpática, tentaram facilitar ao máximo os trâmites legais para a compra das fotografias. Ao Guilherme Soares, da FUNDEP, que permitiu que esta negociação chegasse ao seu feliz fim.

Um muito obrigado aos profissionais da FAFICH, em especial à Vilma, pela solicitude em procurar alternativas em adquirir livros e artigos de difícil acesso, mesmo quando sem sucesso.

Agradeço, igualmente, ao Paulo Aprígio e Silvia Moura, do Arquivo do Museu Nacional, ao Antônio Lima e Marcelo Souza, da Biblioteca do Museu Nacional, e à Bruna Santos, do Instituto Moreira Salles, que mostraram que ainda existem pessoas dispostas a ajudar, sem pedir nada em troca, demonstrando imensa solidariedade, competência e dedicação com as pesquisas no Brasil.

À Patricia Kervick, do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, da Universidade de Harvard, pela paciência e coleguismo diante dos inúmeros e-mails trocados e pela disposição em encontrar novas fotografias para a minha pesquisa. Sem a sua ajuda este trabalho não poderia ter sido realizado. Espero um dia ter o prazer de conhecê-la e agradecer pessoalmente esse imenso auxílio!

E à Jessica Desany Ganong, responsável pelas compras das imagens, em Harvard, pelo cuidado nesta comunicação por certo delongada e desgastante.

Além do auxílio ligado à academia, existiu o lado emocional. Aquele apoio que só as pessoas ligadas ao nosso dia-a-dia são capazes de entender e se colocarem presentes como coadjuvantes, quando, na realidade, possuem um papel de destaque em nossas vidas.

Assim, agradeço à minha querida mãe, fonte de força e dedicação, meu verdadeiro porto seguro, que sempre me incentivou e apoiou, incondicionalmente, ao longo de todos estes anos, tanto nos períodos de tranquilidade, quanto naqueles bem difíceis. Suas palavras amigas sempre me trouxeram conforto nas situações mais tensas da vida.

Ao meu irmão Guilherme, que a cada dia se mostra um grande amigo, companheiro para todas as horas e fiel confidente. Agradeço-o também pelo aprimoramento do texto em inglês para o *abstract* desta dissertação.

Aos meus avós Helvécio e Lili, que além da torcida, sempre se prontificaram em contribuir para o meu aprendizado e enriquecimento intelectual.

À Daniela, irmã de coração, que nestes vinte anos de amizade, sempre foi muito presente e disposta em me ajudar e muito colaborou para que eu me tornasse uma pessoa melhor.

Aos amigos cultivados ao longo da minha formação acadêmica, Henrique, Luana e Natascha, interlocutores de todas as horas, pelo carinho e presença sempre reconfortante.

E, finalmente, ao Gustavo, por me dar todo o apoio e paciência que um grande amor pode oferecer, por acreditar em mim, mesmo quando eu me questionava

O instante da fotografia acontece quando se dá o encaixe entre os significados descobertos no objeto de nosso interesse e alguma coisa pré-existente dentro de nós... Cada instante desses é uma espécie de sofrida e exultante redescoberta de nós mesmos, de encontro com nossas minguadas verdades, com as quais queremos estar apaziguados, mesmo que sejam incompletas.

Luis Humberto

RESUMO

Durante a segunda metade do século XIX, o aparelho fotográfico foi apropriado pelo discurso científico como um método de produção de imagens, capaz de realizar melhor o aproveitamento e a sistematização da natureza. A fotografia era entendida como uma reprodução precisa e fiel da realidade, que extraía da imagem todo elemento de subjetividade, devido ao processo mecânico. Essa compreensão da fotografia permitiu sua assimilação em vários campos do saber, em especial, nos estudos antropológicos, já que seu discurso realista conferia confiabilidade à pesquisa científica. Concomitantemente à descoberta do aparelho óptico, vislumbrou-se também uma reformulação nos valores científicos, em sua teoria e metodologia, principalmente após a publicação do livro *A origem das espécies*, de Charles Darwin. Notou-se, nas fotografias oitocentistas, a criação de representações da natureza e do homem, que traduziam os distintos preceitos científicos construídos na época. Os elementos compositivos da imagem eram pensados e construídos no objetivo de criar uma prova documental que confirmasse os princípios defendidos pelos estudiosos.

A análise comparativa das imagens, produzidas em duas expedições científicas distintas, possibilitou a visualização mais nítida desse embate. O primeiro empreendimento abordado foi a Expedição Thayer, uma missão estrangeira liderada pelo naturalista suíço Louis Agassiz, cuja postura diante dos negros e mestiços foi extremante imperialista e etnocêntrica. Já a segunda iniciativa tratou-se da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Charles Frederick Hartt e organizada pelo Museu Nacional, principal instituição científica brasileira. A finalidade desta, contrariamente a primeira, era de esquadrihar o território e a população nativa, de forma a proporcionar subsídios para formação de uma imagem da nação. Assim, ao imputar a fotografia como parte da produção cultural e científica do século XIX, visou-se, a partir da análise do documento fotográfico, refletir sobre algumas estratégias e escolhas dos cientistas e fotógrafos no momento da realização dos instantâneos. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo abordar a fotografia como prática científica e testemunho das teorias científicas em voga, destacando, por meio da imagem, suas diversas concepções culturais sobre o homem.

Palavras Chaves: Expedições Científicas no Brasil, Fotografia, Ciência no século XIX, Antropologia Física.

ABSTRAT

During the first half of the 19th century, the photographic machine was used by the scientific speech as a method to produce images able to realize the recovery and the systematization of nature in a better way. Photography was understood as a precise and loyal reproduction of reality which, because of the mechanic process, extracted from the picture every element of subjectivity. This comprehension of photography allowed its absorption in some knowledge fields, especially in the anthropological studies, once its realistic speeches delivered reliability to the scientific research. Concomitantly to the discovery of the optical equipment, it was also envisioned a reformulation in the scientific values, its theory and methodology, mainly after Darwin's publication "The Origen of Species". It was noted in the photographs of the 19th century the creation of man and nature representations, which could translate the distinct scientific precepts built in that time. The composing elements in every image were thought and constructed as a meaning of creating the documental prove that could confirm the principles defended by the researchers.

When analyzing the images produced in two distinct scientific expeditions in a comparative way, it was possible to visualize this shock in a clearer way. The first enterprise to be approached by this research is the Thayer Expedition, a foreign mission guided by the Swiss naturalist Louis Agassiz, whose attitude in front of black and crossbred people was extremely imperialist and ethnocentric. Yet, the second initiative approached is the Geological Commission of the Brazilian Empire, guided by Charles Frederick Hartt and organized by the National Museum, the main scientific institution in Brazil. It was intended with this Commission, contrary to the first one, to scan the territory and the native population, in a way to provide subsidies to the formation of a nation. Thus, when analyzing photography as a part of the cultural and scientific production of the 19th century, it was intended with this research to reflect about some strategies and choices that the photographers and scientists took when shooting the pictures. In this way, the present paper has an objective of approaching photography as a scientific practice and testimony of the scientific theories in vogue in the 19th century, highlighting through the images its diverse cultural conceptions about mankind.

Key Words: Scientific Expeditions in Brazil, Photography, 19th Century Science, Physical Anthropology

SUMÁRIO

Índice de Imagens	12
Introdução	20
Capítulo I - A Fotografia e o Discurso Científico do século XIX	36
1.1- A Busca pela Objetividade do Olhar	37
1.2- A fotografia como ferramenta científica	45
1.2.1- A Botânica e a Fotografia	54
1.2.2- As Fotografias Zoológicas	62
1.2.3- A Geografia sob a perspectiva fotográfica	74
1.2.4- A Fotografia nos Estudos Antropológicos	78
Capítulo II - O Negro e o Mestiço Brasileiro sob as Lentes Racialistas da Expedição Thayer	98

2.1- As fotografias tipológicas do negro no Brasil	107
2.2- A miscigenação das raças: o retrato da degenerescência brasileira	125
Capítulo III - A Comissão Geológica do Império e o Retrato do Indígena Brasileiro	144
3.1- A Comissão Geológica do Império do Brasil: sua criação e objetivos	145
3.2- As diferentes visões sobre o índio brasileiro: uma construção histórica.	154
3.3- O índio brasileiro sob as lentes da Comissão Geológica do Império.	170
Considerações Finais	195
Fontes e Bibliografia	199

ÍNDICE DE IMAGENS

- 1-** TISSANDIER, Gaston. Photography and Exploration. In: *A History and Handbook of Photography*, 1876. (Fig. 74). **49**
- 2-** FERREZ, Marc. Floresta Virgem, 1885. In: O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.187. **57**
- 3-** KLUMB, Revert Henrique. Vista de um trecho de Floresta, 1874. In: VASQUEZ, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb, um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p. 197. **59**
- 4-** KLUMB, Revert Henrique. Composição Campestre, de Klumb, de 1874. In: VASQUEZ, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb, um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p. 195 **61**
- 5-** DAWNAY, Guy C. From the Settite & Royan R.s, NE. Afr. 1876. In: RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, p. 113. **65**
- 6-** HOOPER, W. W and WESTERN, V. S. G. “Bagged”, in Tiger Shooting, 1870. In: RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 199, p.101. **68**

- 7-** FRISCH, Albert. Peixe-boi, Alto Amazonas (AM), 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles. **70**
- 8-** FRISCH, Albert. Peixe-boi, Alto Amazonas (AM), 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles. **70**
- 9-** FRISCH, Albert. Jacaré na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões (AM), c. 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles **72**
- 10-** FRISCH, Albert. Jacaré na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões (AM), c. 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles. **73**
- 11-** STAHL, August. Vista do Túnel do Pavão, 1858. In: LAGO, Bia Corrêa. Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p.107. **78**
- 12-** FRISCH, Albert. Índios Umuauá na antiga província do Alto Amazonas, região do Rio Solimões, 1867. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006, p. 138. **85**
- 13-** CHRISTIANO JUNIOR. In: In: AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: Ex Libris, 1987, p. 29. **87**
- 14-** RUGENDAS. In: Rugendas, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série; v.8). Prancha 43. Prancha 43, p. 101. **89**

- 15-** Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101. **93**
- 16-** Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101. **93**
- 17-** Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101. **94**
- 18-** Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101. **94**
- 19-** STAHL, August. *Negro de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **109**
- 20-** SAINT-HILAIRE, Étienne Geoffroy de, CUVIER, George. A História Natural dos Mamíferos, com figuras Originais Coloridas, Desenhadas a Partir de Animais Vivos. Apud SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal La Lumière (1851-1860). In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 221. **113**

- 21-** STAHL, August. *Negra de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **116**
- 22-** STAHL, August. *Retrato frontal de busto de um negro*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **117**
- 23-** Cartão estereoscópios de estátuas greco-romanas, representando a Vênus. In: LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Editora Capivara, 2001, p. 11. **119**
- 24-** Cartão estereoscópios de estátuas greco-romanas, representando a Vênus. In: LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Editora Capivara, 2001, p. 11. **119**
- 25-** Stahl, August. *Retrato frontal de busto de um negro*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **121**
- 26-** STAHL, August. *Negro de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **122**
- 27-** STAHL, August. *Homem de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **129**
- 28-** HUNNEWELL, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **134**

- 29-** HUNNEWELL, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **134**
- 30-** HUNNEWELL, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **135**
- 31-** HUNNEWELL, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **135**
- 32-** HUNNEWELL, Walter. Retrato de busto de tipo brasileiro, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **136**
- 33-** HUNNEWELL, Walter. Retrato de busto de tipo brasileiro, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **136**
- 34-** HUNNEWELL, Walter. Retrato de busto de tipo brasileiro, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **136**
- 35-** HUNNEWELL, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. **140**
- 36-** JAMES, William. *Retrato de Alexandrina*. In: AGASSIZ, Louis, AGASSIZ, Elisabeth. *Journey to Brazil*. Boston, Ticknor and Fields, 1868. p. 245. **142**

- 37-** AMOEDO, Rodolfo. O Último Tamóio, óleo sobre tela, 1883. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Ilustração 34. **157**
- 38-** FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia. Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles. **171**
- 39-** FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia. Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles. **172**
- 40-** FERREZ, Marc. *Índio Botocudo no sul da Bahia*, 1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles. **173**
- 41-** FERREZ, Marc. *Índios Botocudo*, c.1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles. **174**
- 42-** Caricatura de índio Botocudo, Revista *Ilustrada*, 1882. In: REZENDE, Livia Lazzaro. Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-RIO, 2003. p.139 **175**
- 43-** FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia. Processo: Albúmen. Acervo: Instituto Moreira Salles. **176**

- 44-** FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia **178**
Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo:
Instituto Moreira Salles.
- 45-** THIESSON, E. Índio Botocudo, 1844. **179**
Daguerreótipo. In: MOREL, Marco. Cinco Imagens
Múltiplos Olhares: “descobertas” sobre os índios do
Brasil e a fotografia do século XIX. In: *História,
Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. III (suplemento),
1039-58, 2001. p. 1049.
- 46-** THIESSON, E. Índio Botocudo, 1844. **179**
Daguerreótipo. In: MOREL, Marco. Cinco Imagens
Múltiplos Olhares: “descobertas” sobre os índios do
Brasil e a fotografia do século XIX. In: *História,
Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. III (suplemento),
1039-58, 2001. p. 1049.
- 47-** FERREZ, Marc. Índios no sul da Bahia, 1875. **181**
Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo:
Instituto Moreira Salles.
- 48-** FERREZ, Marc. Indumentária Indígena, 1875. In: **182**
FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt: Expedições pelo
Brasil Imperial – 1865-1878*. São Paulo: Metalivros,
2001. p. 244
- 49-** FERREZ, Marc. Indumentária do chefe Cayapó, **183**
1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio.
Acervo: Instituto Moreira Salles.
- 50-** FERREZ, Marc. Cachoeira de Paulo Afonso,1875. **186**
Bahia. In: BARROS, Mariana. *Entre o Exotismo e o
Progresso: A Construção do Brasil pela Fotografia de
Marc Ferrez*. Dissertação de Mestrado Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004. p. 77

- 51-** Caricatura índio Botocudo, Revista Ilustrada, 1882. **188**
In: SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 77
- 52-** FERREZ, Marc. Índios Botocudo, c.1875. Bahia. **192**
Processo: Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles.

INTRODUÇÃO

“Uma maneira de penetrar no âmago dessa sociedade e da sua mentalidade é questionar como e onde foram estabelecidas as fronteiras que distinguem quem está dentro e quem está fora.”
Ruth Mellinkoff (apud BURKE, 2004:174)

Tzvetan Todorov, em seu livro *A conquista da América: a questão do outro* (1983), abordou o primeiro contato e o subsequente estranhamento do viajante europeu frente às populações americanas, no século XVI, e aos problemas que esse encontro provocou nas formas de representação do “homem civilizado” e do indígena. Segundo Peter Burke (2004)¹, deste confronto, de um determinado grupo com outras culturas, poder-se-ia desencadear duas reações distintas. A primeira seria negar ou ignorar a distância cultural, assimilando os “outros” à própria cultura do “eu”, pelo uso de analogias, fosse esse artifício empregado consciente ou inconscientemente. O “outro” seria, portanto, visto como reflexo do “eu”. A segunda reação tratar-se-ia da construção da imagem das outras culturas desconhecidas como distantes e opostas a do “eu”. Nessa ótica, seres humanos que não pertencessem à cultura do “eu” seriam denominados pela palavra “outros”. As diferenças seriam, por conseguinte, acentuadas, nutrindo preconceitos já existentes. De uma forma bastante simplista, a construção da imagem do *Outro* pautar-se-ia, na maioria das vezes, na pressuposição de que “nós” seríamos humanos e civilizados, ao passo que “eles” seriam bárbaros e atrasados². Essas duas posturas geraram uma diversificada iconografia que retratava o encontro do ocidente europeu com o “desconhecido”, suscitando diferentes visões sobre o homem e a natureza. Essas imagens eram produzidas seguindo os valores, os anseios e percepções de mundo desse “eu” em um determinado período, denunciando, através da representação do “outro”, a tentativa de se construir a sua própria identidade.

Dessa forma, a iconografia dos viajantes às terras tropicais americanas ofereceu uma história de pontos de vista, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar. Mais do que enxergar o Brasil, deixava-se visualizar o pensamento ocidental. Mais do que analisar a vida e a paisagem americana, focalizava-se a densa camada de representações. Evidenciavam-se, assim, versões, e não fatos. As imagens elaboradas por esses viajantes

¹ Sobre a construção do *Outro*, ver também Hartog (1999).

² Ver , Burke (2004), principalmente o capítulo intitulado *Estereótipos do outro*, paginas 153 à 174.

participavam da construção de sua própria identidade, apontavam os modos como as culturas se olhavam e percebiam as outras, como concebiam as semelhanças e diferenças, como entendiam o mesmo e o *Outro* (Cf. BELLUZZO, 2000). O surgimento dessas díspares percepções durante a história criou uma memória estonteante e ampla da América, na qual diferentes concepções e valores culturais produziram distintas representações da natureza e do homem americano³.

Ao analisar a iconografia produzida sobre o Brasil durante a segunda metade do século XIX, quando a ciência se institucionalizava no país, notou-se uma recorrente associação entre os discursos defendidos pelos cientistas e as imagens realizadas em suas expedições, em um complexo jogo de sentidos em que o olhar se voltava para uma determinada compreensão de natureza e do homem. Diante da constatação da pluralidade de sentidos que a iconografia oitocentista realizou sobre a representação dos chamados “Outros”, os não europeus, optou-se, para este estudo, por duas expedições científicas oitocentistas que, ao utilizarem o instrumento fotográfico como mecanismo de apreensão do real, demonstravam objetivos diferentes para as imagens construídas ao longo de suas viagens. Mesmo com a presunção de veracidade defendida pelos retratos antropológicos, essas imagens manifestavam parcialidades que, quando analisadas cuidadosamente, deixavam transparecer suas finalidade, escolhas e estratégias visuais.

A primeira a ser analisada será a Expedição Thayer, uma iniciativa norte-americana chefiada pelo cientista suíço Louis Agassiz, entre os anos de 1865 e 1866, em que a construção de sentidos sobre a população sul-americana foi marcada por atitudes imperialistas e etnocêntricas, ou seja, por uma posição de distanciamento e superioridade em relação ao *Outro*. Agassiz, adepto dos modelos catastrofista e poligenista, visava documentar a fauna, a flora e os tipos humanos presentes na diversidade do país tropical, tudo o que pudesse confirmar a inviabilidade dos pressupostos evolucionistas de Darwin. A Expedição Thayer, além de contar com a presença do desenhista Jacques Bukhardt, dispunha também do fotógrafo Walter Hunnewell, que registrou as diferentes fisionomias da população brasileira no Amazonas⁴. Agassiz ainda contratou os serviços fotográficos de

³ Existe uma rica bibliografia que aborda a temática dos viajantes estrangeiros no Brasil e na América. Dessa forma, cito alguns trabalhos que foram importantes para o desenvolvimento desta pesquisa: Belluzzo (2000); Leite (1996); Leite (1997); Loschner, Kirschstein-Gamber (2001); Mathias (1968); Mello Filho (1998); Aguilar (2000), Sampaio, Teschauer (1955); Wagner, Bandeira (2000); Diener, Costa (1998); Leitão, Duarte, Teixeira (1997); Lisboa (1997); Manthorne (1989); Freitas (2002); Kury (2001a); Kury (2001b).

⁴ Sobre a Expedição Thayer ver: Banta, 1986 (ver capítulo *Biological Anthropology: Evolution from Daguerreotype to Satellite*); Manthorne, 1989(ver, especialmente, o capítulo *The Organic World: Agassiz,*

August Stahl⁵, responsável pela realização dos retratos de negros, no Rio de Janeiro. Essas imagens faziam parte da intensa discussão sobre a origem da humanidade e as novas teorias raciais que surgiam, em especial nos Estados Unidos.

As “fotografias tipológicas” de negros e mestiços seriam, assim, apresentadas ao público acadêmico como provas irrefutáveis da diversidade da origem humana, da existência de uma hierarquia racial, na qual o negro ocupava o patamar mais baixo de desenvolvimento intelectual e moral, e da degenerescência humana através da miscigenação, conhecimentos científicos debatidos com os avanços das pesquisas darwinistas. Sem dúvida, a criação dessas imagens foi moldada pela perspectiva do cientista suíço, interessado não em problematizar ou encontrar novos vestígios sobre o mistério da humanidade, mas em afirmar que os seus empenhos científicos de anos estavam certos⁶. Para isso, lançou mão de estratégias visuais, como escolha dos modelos, de determinados ângulos e poses, que, quando apresentadas juntas às teorias raciais, deveriam corroborar com sua visão de humanidade.

Os retratos produzidos por August Stahl e Walter Hunnewell, que ao longo desta pesquisa serão analisados, permaneceram durante muitos anos desconhecidos do público. A morte de Agassiz antes da elaboração de seus estudos raciais legou essas imagens ao quase esquecimento, sendo recuperadas, recentemente, por pesquisadores norte-americanos. Apesar da existência de alguns estudos sobre os retratos tipológicos de negros e mestiços brasileiros, como os trabalhos de Gwyniera Isaac (1997) e Nancy Stepan (2001), muitos elementos visuais ainda não foram examinados, o que explica o ineditismo⁷ de algumas fotografias analisadas na presente dissertação. No Brasil, Bia Corrêa do Lago, em seu livro *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro* (2001), publicou alguns

Heade, and Darwin's Challenge); Isaac, 1997; Stepan, 2001 (ver capítulo *Racial Degenerations*); Kury, 2001; Freitas, 2002 (em especial as páginas 69 a 76); Machado, 2006; Sousa, 2008.

⁵ O alemão August Stahl foi um dos fotógrafos mais consagrados na segunda metade do século XIX. Sua experiência como documentarista iniciou-se antes de seu contato com Agassiz. Entre 1858 e 1860, registrou a construção da Recife and São Francisco Railway (PE), uma das primeiras ferrovias do Império. A partir de meados de 1860, Stahl instalou-se na cidade do Rio de Janeiro, onde realizou algumas das mais belas fotos conhecidas da cidade, impressionantes por sua qualidade técnica e pela originalidade dos pontos de vista e pelo acabamento primoroso das tiragens. Associado a Wahnschaffe, que não parece ter sido fotógrafo, mas apenas pintor, Stahl também produziu retratos em *carte-de-visite*, notadamente da família imperial, de qualidade superior à de seus já numerosos concorrentes, nos anos de 1860. A nitidez de suas fotografias sem dúvida impressiona principalmente quando comparada com as imagens produzidas por Walter Hunnewell, o fotógrafo oficial da Expedição Thayer, demonstrando o domínio da técnica do colódio em vidro pelo fotógrafo alemão. Ver Capítulo 2. Cf. Turazzi (2000), Kossoy (1980b), Aguilar (2000); Lago, (2001).

⁶ Possivelmente, essa posição não ocorria de forma consciente, mas como resultado de sua formação cultural e cognitiva, talvez, incapaz de analisar o mundo fora de sua concepção científica. Ver Capítulo 2.

⁷ Acredita-se que algumas das fotografias produzidas por Stahl e Hunnewell são, aqui, pela primeira vez, divulgadas em uma pesquisa brasileira.

retratos de escravos negros, no Rio de Janeiro, feitos por Stahl a pedido de Agassiz. Entretanto, a autora não abordou o poder informativo da imagem, utilizando-a apenas como mera ilustração. Contrariamente à posição de Lago, pretende-se explorar o conteúdo das imagens, realizar algumas possíveis leituras de suas informações, contextualizar seus objetivos e interesses, no desejo de aproximar ao máximo dos problemas que permearam a construção imagética no período. As fotografias serão utilizadas nesta pesquisa como importantes documentos históricos, fugindo, assim, de sua tradicional função ilustrativa.

A segunda expedição escolhida trata-se da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Charles Frederick Hartt e patrocinada pelo governo de D. Pedro II, durante os anos entre 1875 e 1877. Apesar de Hartt ter sido discípulo de Agassiz durante a Expedição Thayer, esse empreendimento foi balizado por preocupações de cunho nacional, caracterizadas pela construção de imagens do que chamaremos de *Outro interno*⁸. O Brasil vivia um momento de fundação da identidade, e desejava instaurar uma ideia de passado glorioso e de um futuro de progresso. A produção cultural brasileira variou em um amplo leque temático, que procurava conciliar cenas de desenvolvimento material, enfatizando os avanços da técnica, como obras de implantação de estradas de ferro, e paisagens da natureza brasileira, da exaltação da vegetação e das matas tropicais, ricas em recursos naturais. A impossibilidade de apresentar um modelo de nação pautado na tradição histórica europeia, devido ao passado colonial, levou ainda os intelectuais oitocentistas a utilizarem a natureza como forma de compensação, apresentando o indígena como um símbolo de nacionalidade. A ancestralidade indígena, anterior à chegada do colonizador branco, associada à tradição guerreira, fornecia, ao Romantismo, o vínculo orgânico entre natureza tropical e uma forma de vida determinada. O índio passou a ser representado como um herói idealizado do passado nacional, tornando-se elemento singular da cultura brasileira.

Entretanto, a realidade do povo indígena, marcada por intensos conflitos e pela política indigenista, tais como os assentamentos compulsórios, e a influência das teorias raciais, advindas da Europa e dos Estados Unidos, sobretudo a partir dos anos de 1870, levariam a uma redefinição do índio no cenário nacional: integração ou extermínio. Diversos debates questionavam qual deveria ser o verdadeiro papel do nativo brasileiro na construção da nação. Havia os adeptos da possibilidade de incluí-los através da educação

⁸ Um processo semelhante de diferenciação e distanciamento pode ocorrer no interior de uma sociedade, de uma nação, em que determinado grupo seja entendido como diferente, geralmente, inferior culturalmente, e mesmo biologicamente, a outro. Para essas situações de estranhamento de culturas diferentes dentro de um mesmo país, denominaremos pela expressão *Outro interno*. Cf. Burke, 2004.

cristã e ocidental, mas também existiam aqueles que defendiam a completa animalidade do indígena, incapaz que seria de se adequar às exigências dos avanços civilizatórios. Em meio a essa querela, foi criada a Comissão Geológica do Império, que deveria fornecer uma forte imagem do Império nos Trópicos. Marc Ferrez, renomado fotógrafo do Rio de Janeiro, foi incumbido de tal missão. Com extremo domínio da técnica óptica, Ferrez deveria apresentar o indígena como habitante singular do território brasileiro e importante elemento para o desvendamento dos mistérios que envolviam a criação da humanidade. A origem das espécies era uma questão latente no ambiente científico da segunda metade do século XIX, e o Brasil, como uma aspirante nação civilizada, deveria se incluir em tais pesquisas. O índio seria a sua porta de entrada. Porém, como se pretende demonstrar, os retratos dos indígenas, especialmente dos Botocudos, foram caracterizados pelas diversas visões que os envolviam no período: o romantismo, o cientificismo e o pessimismo racial. As imagens de Ferrez denotavam os anseios e as contradições da época, tornando-se testemunhos de um determinado momento histórico.

As fotografias realizadas durante a Comissão, ao contrário dos retratos produzidos por Agassiz, tiveram grande circulação, sendo apresentadas em exposições nacionais e internacionais, comercializadas e divulgadas em periódicos da época. Embora já exista uma ampla bibliografia sobre as fotografias de Marc Ferrez, iniciada por seu bisneto, Gilberto Ferrez (1983, 1985, 1988, 1997, 2000) e seguida por várias outras publicações (TURAZZI, 1995, 2000; BURGI, 2001; FOURNIE; LAGO, 2001; FOURNIE; LAGO, 2005; BARROS, 2004; O BRASIL DE MARC FERREZ, 2005), a análise das fotografias antropológicas, feitas durante a missão, foi ainda pouco trabalhada pelas pesquisas anteriores. Marc Ferrez foi considerado um importante paisagista do século XIX e suas vistas e panoramas foram recuperados e estudados proficuamente pela historiografia brasileira. Contudo, os retratos, especialmente dos indígenas, foram relegados a um segundo plano, sendo citados de forma sucinta pelos estudos anteriores. Dessa forma, as fotografias antropológicas de Marc Ferrez permanecem um assunto ainda pouco explorado, mas de extrema importância para o entendimento dos discursos culturais e científicos construídos ao longo do oitocentos.

Pretende-se, a partir da contraposição das fotografias da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império, criadas em contextos diferentes e com finalidades distintas, demonstrar como as imagens interagem com as teorias raciais do período, a fim de corroborar determinados pressupostos e visões de mundo, tornando-se componente importante da prática científica e cultural na segunda metade do XIX. Nesse sentido, a imagem fotográfica será abordada neste estudo como uma forma de *representação*, ou seja,

não como uma cópia do real, mas como uma construção feita a partir dele, que envolvia processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. Embora o processo fotográfico pressupusesse uma proximidade com o objeto retratado – pois em um dado momento ele esteve diante a câmera –, sua imagem era conformada segundo determinadas escolhas quanto ao tamanho, formato, suporte, enquadramento, ângulo e nitidez, variando de acordo com as condições específicas do registro, da opção temática e de seus códigos culturais. A fotografia tratava-se de uma interpretação do mundo, de intenções explícitas e ocultas, voluntárias ou involuntárias de seus produtores, constituindo um sistema simbólico pautado por códigos oriundos da cultura que o produzia⁹. Por isso, Susan Sontag sustentava, em seu livro *Ensaio sobre Fotografia*, que “a maneira como na câmera a realidade se apresenta é uma possibilidade dentre tantas outras” (1986, p. 30-31), abandonando a ideia da existência de uma verdade única e absoluta do registro.

Por conseguinte, esta pesquisa visa trabalhar a fotografia na interseção entre a História da Ciência e a História da Cultura, com o objetivo de problematizar a funcionalidade científica da fotografia oitocentista, principalmente no tocante ao campo da antropologia. Pretende-se, através da análise fotográfica, compreender como os preceptivos culturais atuaram na elaboração e na representação das concepções e práticas científica do século XIX. O objetivo é perceber a fotografia como um instrumento ao mesmo tempo científico, social, histórico e cultural.

Desde meados do século XX, o conhecimento histórico teve os seus métodos e discursos intensamente alterados. Os modelos teóricos totalizantes, que pouco consideravam a atuação dos indivíduos e as especificidades históricas que compunham o vivido humano, foram questionados em prol de um saber histórico interessado na pluralidade cultural e que buscava problematizar o seu próprio fazer. Sob influência da Escola dos Annales, promoveu-se uma intensa reformulação nos paradigmas, objetos e métodos das ciências humanas. O aparecimento de questionamentos concernentes ao estatuto da história como forma de conhecimento fizeram com que os historiadores dilatassem seus interesses e abordagens, descobrindo novos objetos de estudo, entre eles o cotidiano, as mentalidades e a cultura material. As fontes tradicionais de pesquisa apresentavam-se como ineficazes na análise dos novos temas de interesse do historiador, e, assim, outros tipos de documentos foram adicionados a esse universo, como as obras literárias, os depoimentos orais e as

⁹ Sobre as discussões em torno da temática representação, ver: Cardoso e Malerba (2000); Borges (2005).

imagens. Essa renovação historiográfica envolveu igualmente uma ampliação conceitual e metodológica, aproximando-a das outras ciências humanas e possibilitando um diálogo basilar para a interpretação desses novos documentos, até então pouco usuais no trabalho do historiador, ocasionando uma transdisciplinaridade que vem caracterizando e enriquecendo a produção nessa área, sobretudo partir da década de 1980 (MELLO; PIRES-ALVES, 2009: 140-141).

Entretanto, no tocante ao campo visual, o historiador limitou-se, muitas vezes, à imagem – resumida em mera ilustração –, ignorando o potencial da visualidade como uma importante esfera cognitiva da vida social e dos processos culturais.¹⁰ Restritos aos documentos escritos, apenas a empregavam sob a forma de elucidações, tomando-as como “autoevidências” ou “autoexplicativas”, ignorando aquilo que possuíam de mais significativo: suas relações com o contexto histórico nos quais foram concebidas. Essa postura tornou-se mais frequente em relação às imagens fotográficas, devido à sua natureza mecânica e referencial. Por apresentar qualidades como rapidez, exatidão e reprodutibilidade, a fotografia promoveu a crença de que seria uma técnica objetiva e perfeita de reprodução do real. A ideia de “duplicação da realidade” destacou o caráter mecânico da imagem fotográfica, encarada como o processo mais fidedigno e neutro de representação da realidade¹¹. As questões relativas à natureza específica da imagem fotográfica conduziram tanto o surgimento dos primeiros estudos na linha de uma teoria da fotografia, quanto reflexões nas histórias e teorias da arte e das demais ciências humanas. Esses debates foram ampliados e enriquecidos, devido, principalmente, ao desenvolvimento da semiologia e da semiótica (MELLO; PIRES-ALVES, 2009: 141).

Apesar de certos avanços na área da História Visual ao longo dos anos, a utilização das fontes imagéticas para a construção de conhecimentos na história é ainda muito restrita e, de certa forma, problemática. Na bibliografia mais antiga, tanto nacional quanto internacional, referente ao estudo da fotografia, prevaleceu o destaque às apreciações estetizantes, voltadas para a qualidade artística ou técnica das imagens. A abordagem

¹⁰ Importantes estudos na linha da História da Ciência, como a obra de Lilia Schwarcz *O espetáculo das raças*, apesar da imagem fazer parte também da composição de suas páginas, essas são apenas utilizadas em seu estudo como meras ilustrações. Schwarcz não se preocupa em empregar esses registros visuais como fonte histórica, ignorando suas contribuições para a fundamentação do pensamento científico imperial e republicano. Nesse sentido, acredita-se que este estudo, ora apresentado, tem muito a contribuir para a ampliação da noção de ciência, ao resgatar a fotografia como rico mecanismo documental da experiência passada.

¹¹ A noção de técnica exata de reprodução do real atribuída à fotografia foi reforçada pela necessidade da presença física do referente (pessoa, objeto, tema) por ocasião da produção do registro. Cf. Dubois (1993), Burke (2004), Meneses (2003), Sontag (1986). Ver também: KOSSOY (2000), Mello e Pires-Alves (2009).

tradicional tem sido, assim, a de uma acentuada ênfase nos valores estéticos da imagem em detrimento da trama histórica particular que envolveu sua produção e recepção. Contudo, seguindo uma postura crítica, atualmente assumida por alguns pesquisadores da área, no sentido de não privilegiar apenas uma característica das fotografias, descobriu-se um leque de possibilidades e leituras das imagens. O componente testemunhal da fotografia passou a ser levado em consideração.

Neste aspecto em particular, a presente pesquisa procura entender a fotografia não como meramente ilustrativa, mas como um veículo científico e cultural, transmissora de uma visão de mundo e portadora de um conteúdo cultural dotado de valor histórico. Conforme apontou Chartier (1993: 407), a imagem precisa ser apreendida como documento histórico, uma vez que suas propriedades técnicas, estilísticas e iconográficas ligaram-se a um modo particular de percepção e uma maneira de ver, moldada na experiência social. A análise do documento fotográfico, tanto de sua constituição plástica quanto de sua iconologia, permite inferir sobre o fotógrafo e seus intuítos na realização das imagens instantâneas. Segundo Boris Kossoy:

(...) a fotografia pode fornecer “provas” de uma realidade que se pretende mostrar. Ela funciona de forma ambígua – como sempre ocorre, independentemente da época – como testemunho/criação no sentido de um testemunho obtido a partir do processo de criação/construção do fotógrafo; isto significa um produto estético-documental que parte do real enquanto matéria-prima visível, mas que é elaborado ao longo da produção fotográfica em conformidade com a visão de mundo de seu autor. (2002,:76)

A prática da observação não ocorre, assim, como uma simples experiência natural; ela é, antes de mais nada, uma ocorrência histórica. A partir da análise do percurso do fotógrafo e do cientista, de suas formações, da composição fotográfica, do material técnico e do contexto histórico, chegar-se-ia a uma compreensão dos valores e concepções sociais retratados na fotografia. Mesmo quando encomendadas com o propósito de serem uma documentação imparcial, deixavam transparecer outros olhares, explorações visuais muito além do simples registro do evento. Portanto, esta dissertação tem como objetivo primeiro demonstrar que a utilização da fotografia, como prática científica e testemunho das teorias científicas, manifestava, igualmente, percepções culturais da sociedade oitocentista.

O livro de Katherine Emma Manthorne, *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879* (1989), é muito importante nesse sentido. Ao

analisar os artistas e naturalistas norte-americanos que viajaram para a América Central e América do Sul entre os anos de 1839 e 1879, a autora percebeu, através do conflito entre os criacionistas e os evolucionistas, uma mudança na retratação da natureza. Manthorne destacou o impacto que a publicação da obra de Darwin provocou na técnica e na temática dos pintores, como também havia agudado controvérsias na comunidade científica. Segundo a autora, antes de 1859, a pintura de paisagem preocupava-se em registrar o relevo da terra, as formações montanhosas e os vulcões. O artista Frederic Church, durante os anos de 1853 e 1857, viajou duas vezes à América Latina e empreendeu uma série de imagens sobre o continente, privilegiando, em seu trabalho, a retratação do vulcão Cotopaxi, localizado no Equador. O Cotopaxi simbolizava o poder de um grande cataclismo, capaz de destruir e recriar uma nova vida na região, abalando a noção de tempo contínuo defendido pela cadeia evolutiva de Darwin. Church, adepto do criacionismo e do catastrofismo, acreditava que as crateras e cones vulcânicos eram os resultados evidentes de uma recente e destrutiva atividade geológica no continente sul-americano, mas, também, constituíam-se de sinais da origem do mundo, ou seja, do “trabalho do Criador”. Sob influência de Humboldt, o artista norte-americano defendia que por trás da complexidade do mundo natural existia uma ordem divina, o que tornava a arte um mecanismo importante para a ciência, por ser capaz de revelar tal ordem. Para Manthorne, a obra de Church sinalizava o seu desejo de manter a velha ordem em meio às mudanças que ameaçavam tragá-la (1989: 117).

Todavia, complementa a autora, após a publicação de Darwin, as representações sobre a América tenderam a se basear no mundo orgânico, compondo animais e plantas em seu habitat natural. As abordagens geológicas e arqueológicas para o problema da origem da vida foram, paulatinamente, substituídas por uma perspectiva biológica da natureza. Artistas e naturalistas, tais como Louis Agassiz e Martin Heade, ainda agarrados a sua “antiga cosmologia”, começaram a examinar a origem do mundo sob uma perspectiva biológica, em uma tentativa de desmentir o pressuposto evolucionista. Na batalha contra este desafio, Heade, com suas ilustrações de beija-flores, e Louis Agassiz, como os desenhos de peixes, realizados por Jacques Bukhardt, acreditavam ter produzido um conjunto notável de imagens, que serviriam como “provas irrefutáveis” da falácia darwinista. Manthorne, durante o desenvolvimento de sua narrativa, identificou estratégias visuais nas pinturas, as parcialidades nas escolhas dos subsídios compositivos, como mecanismo para contribuir

com as concepções científicas em voga¹². Acredita-se que tal proposição analítica, utilizada por Katherine Manthorne, também se encaixa no caráter documental da fotografia, uma vez que esta também se tratava de uma construção subjetiva em que se manifestavam parcialidades na utilização de recursos compositivos, no tratamento plástico e na escolha dos elementos temáticos e técnicos, vislumbrando-se, assim, uma tentativa de confirmar uma ou outra concepção de mundo. A fotografia documental tratava-se de um rico testemunho dos debates e conceitos acerca do fazer ciência no século XIX.

Outra referência importante para a esta pesquisa foi o artigo de Brian Wallis, intitulado “Black Bodies, White Science: Louis Agassiz’s Daguerreotypes” (1995). Wallis mostrou a primeira experiência de Agassiz com as fotografias raciais, realizadas em 1850, na Carolina do Sul. Em interessante análise dessa documentação, o autor observou que as escolhas compositivas das imagens objetivavam apreender os traços distintivos das raças para embasar e justificar uma comparação entre tipos humanos e as espécies animais, em especial os primatas. Através da construção pejorativa da imagem dos negros, Agassiz utilizou esses retratos para fundamentar sua análise sobre a inferioridade do “tipo africano”, quando comparado com a dita superior raça europeia. Após analisar as imagens realizadas por August Stahl e Walter Hunnewell, a pedido do cientista suíço no Brasil, juntamente com outros tipos de fontes, chegou-se a conclusões bastante similares a esse autor, por acreditar-se, igualmente, que a imagem fotográfica fora um recurso utilizado por Agassiz para confirmar suas teorias sobre a diversidade das raças humanas e suas respectivas hierarquias. Essa publicação, assim como as de Gwyniera Isaac (1997) e Nancy Stepan (2001)¹³, tratava-se de importante pesquisa que conjugava a construção de imagens com discursos científicos, linha de raciocínio com a qual se tentará contribuir na presente pesquisa.

No Brasil, alguns estudos estão sendo realizados no intuito de também explorar a imagem como fonte histórica. Ana Maria Belluzzo, em seu livro *O Brasil dos Viajantes* (2000), analisou as obras dos artistas-viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil durante os séculos XVI e XIX, chamando a atenção sobre alguns aspectos específicos que moldaram a sua percepção. A autora assinalou o papel constitutivo da distância e da compreensão da

¹² Sobre a mudança temática na forma de representação da América, ver, principalmente a segunda parte do livro de Manthorne (1989), *Science and the Search for Origins*, em especial, os capítulos *Cataclysm and Creation: Church and the Question of Terrestrial Origins* e *The Organic World: Agassiz, Haeckel, and Darwin’s Challenge*.

¹³ Ao abordarem as fotografias da população amazonense, as autoras defenderem a correlação entre a produção e organização das séries fotográficas com a concepção científica e etnocêntrica do estudioso.

alteridade, que contribuíram para construir uma determinada compreensão dos trópicos ao longo do tempo. Lorelai Kury, através da publicação de vários artigos, como *As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX* (2008), defendeu a idéia da importância dos desenhos e pinturas naturalistas para com o desenvolvimento da ciência moderna, abordando a aplicação da imagem em vários momentos da História. O uso da fotografia como documento de análises de contextos culturais e sociais também foi feito por historiadores como Marco Morel (2001), James Roberto Silva (2009), e Sandra Koutsoukos (2010) que exploraram o emprego da fotografia nas pesquisas medicinais e no controle dos povos “bárbaros”: doentes mentais, pessoas com deformidades físicas e povos considerados exóticos (*ex-optico*, fora da óptica) passaram a ser enquadrados pelas implacáveis lentes. No entanto, apesar do crescente interesse pelo estudo histórico da sociedade através da imagem, ainda prevalece nos dias atuais a utilização da fotografia como mera ilustração, principalmente no tocante à História da Ciência. A presente pesquisa procura dar continuidade a essa revisão metodológica, abordando o retrato fotográfico como um rico documento, capaz de abarcar informações não contempladas nas tradicionais fontes escritas.

Todavia, assim como os demais documentos históricos, as imagens fotográficas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, mas passivas de competente análise. Segundo Boris Kossoy (2002), seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos imagéticos forem contextualizados, na trama histórica, em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, científicos, artísticos, culturais), os quais circunscreveram no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Para tanto, é necessária uma metodologia bem minuciosa, em que os aspectos iconográficos e iconológicos sejam considerados. Pretende-se, através da análise do tema, do tipo de enquadramento, da organização visual dos elementos retratados na imagem, juntamente com a contextualização histórica e formativa do fotógrafo, entender algumas das escolhas e objetivos dos cientistas na realização de suas fotografias.

Contudo, a falta de referências ou classificação das fotografias demonstrou a necessidade de procurarem-se mais informações que pudessem esclarecer sobre as decisões e objetivos na realização das tomadas fotográficas. Além das fontes visuais já mencionadas, esta pesquisa pressupõe o cruzamento de diferentes tipos de documentos e a leitura de diversificada bibliografia. Existe um rico material documental disperso nos arquivos brasileiros, tanto de coleções de litografias, pinturas quanto de jornais e revistas científicas, sendo que parte significativa dessas fontes encontra-se no Arquivo e Biblioteca do Museu

Nacional, na Biblioteca Nacional e no Instituto Moreira Salles¹⁴. Utilizou-se também de contínua comunicação com a equipe do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, da Universidade de Harvard, onde se conseguiram as fotografias realizadas por August Stahl e Walter Hunnewell durante a Expedição Thayer, e uma cópia do artigo “The diversity of origin of the human race”, escrito por Louis Agassiz e publicado na revista *Christian Examiner*, em 1850. Nesse artigo, o cientista expressou suas convicções e posicionamento acerca dos mistérios que envolviam a origem e a diversidade da espécie humana, além de tentar confluir suas ideias com as escrituras bíblicas.

A coleta e análise de cartas¹⁵, relatórios, notas de viagem ou de conferências, imagens naturalistas e artigos científicos publicados explanam sobre algumas das possibilidades do exercício teórico e prático da ciência no século XIX. Esses trabalhos versam principalmente sobre a antropologia e a etnografia indígena e a paleontologia brasileira e, frequentemente, retomam antigas teorias de cronistas e viajantes naturalistas, que serviam de respaldo aos trabalhos científicos do período estudado. Felizmente, devido a uma iniciativa da Editora Itatiaia e da Editora da Universidade de São Paulo, parte dos diários de viagens utilizados nesta pesquisa encontram-se acessíveis e publicados em português como, por exemplo, *Viagem ao Brasil*, do príncipe Maximilian, *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* e *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, de Saint-Hilaire, e *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, de Louis Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz. Muitos dos artigos analisados neste estudo encontram-se na *Revista Archivos do Museu* e na *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, espaços científicos em que integrantes da Comissão Geológica do Império divulgavam os dados e resultados de seus trabalhos realizados durante a expedição. A Biblioteca do Museu Nacional, gentilmente, cedeu uma fotocópia dos textos presentes nos volumes I, II, III e IV dos *Archivos* e permitiu a digitalização integral da *Revista da Exposição*, com o objetivo de facilitar e agilizar o exame destes documentos.

¹⁴ A maior parte dos retratos de índios realizados por Marc Ferrez, durante a Comissão Geológica do Império, encontra-se no acervo do Instituto Moreira Salles. Devido à contribuição da professora Betânia Gonçalves Figueiredo e do Grupo Scientia, foi possível adquirir, junto a essa instituição, as imagens publicadas nesta dissertação.

¹⁵ No livro *Louis Agassiz; his life and correspondence*, editado pela mulher do cientista, Elizabeth Cary Agassiz, encontram-se disponíveis as cartas pessoais de Louis Agassiz trocadas com outros estudiosos e personalidades da época. A análise dessas correspondências permite visualizar as opiniões e teorias raciais defendidas por Agassiz no período compreendido por sua viagem ao Brasil. Como o cientista não chegou a publicar muitos estudos aprofundados sobre a diversidade racial humana, essas informações tornam-se de grande relevância para a pesquisa.

Também se utilizarão alguns jornais da época, em especial o *Almanak Laemmert*¹⁶ e o *Jornal do Commercio*. Este periódico, fundado, em 1827, pelo tipógrafo francês Pierre Plancher, tornou-se, ao longo do século XIX, uma das mais influentes formas de imprensa do período. Atento aos fatos da vida política e cultural brasileira, não deixava de divulgar as novidades que apareciam no mundo, transcrevendo matérias publicadas em jornais estrangeiros, como foi o caso, em 1839, do anúncio oficial da invenção do daguerreótipo, na França. Além de ser uma folha dedicada às notícias econômicas, o *Jornal do Commercio* também se destacava por apresentar as inovações e debates nos campos literários e artísticos do país. A análise das notícias publicadas nesse periódico possibilita identificar as primeiras impressões da população brasileira diante da imagem fotográfica, assim como o discurso de veracidade que as acompanhou nesse primeiro momento. No *Almanak Laemmert*, por sua vez, considerado umas das principais fontes oitocentistas sobre o passado comercial, financeiro e social brasileiro, eram ainda divulgadas as casa de litografia e a venda de fotografias tipológicas para estrangeiros e cientistas interessados no estudo das raças humanas. Essas informações permitem apreender a dinâmica de divulgação e comercialização das imagens antropológicas no século XIX.

As fontes consultadas privilegiam uma prática científica realizada na capital do Império. O Rio de Janeiro era, por excelência, sede dos principais centros de pesquisa da época, como o Museu Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde a figura do Imperador destacava-se como o grande incentivador da ciência no Brasil. A cidade recebia cientistas do mundo inteiro. Louis Agassiz, por exemplo, ministrou palestras, efetuou estudos importantes para a defesa de suas teorias e comprou várias imagens, que ilustraram o seu livro de viagem, na então capital brasileira. O Rio de Janeiro era o principal centro responsável pela permuta de informações científicas com diversas instituições estrangeiras, concentrando, em seus arquivos, o maior número de documentos relevantes à presente pesquisa. Todavia, muitas vezes, esse recorte espacial abarcará uma perspectiva nacional, já que as expedições oitocentistas, regidas por um método positivo, objetivavam registrar toda a natureza tropical. Elas percorriam tanto regiões mais ao Sul do País quanto os confins da floresta amazônica. O conteúdo do material produzido durante as viagens aborda, portanto, grande parte do território brasileiro. Da mesma forma, o marco teórico da

¹⁶ Os volumes do *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert)* encontram-se online, em <http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>.

pesquisa não será rígido, abarcando os anos anteriores e posteriores, próximos ao período de exploração da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império.

Diante dessa cuidadosa pesquisa, dividiu-se a dissertação em três capítulos. No primeiro, pretende-se abordar a relação que se estabelecia entre a fotografia e a ciência oitocentista, a busca por uma racionalização e objetividade na imagem para uma melhor apuração da realidade. Nesse sentido, considerar-se-ão o contexto histórico e os diversos discursos construídos no período, que possibilitaram absorção da representação fotográfica no método científico, em especial na emergente disciplina antropológica. A partir da segunda metade do século XIX, surgiram vários manuais fotográficos que explicavam os procedimentos necessários para se realizar uma “boa fotografia”. O aparelho óptico teve suas qualidades mecânicas e químicas acentuadas para melhor promover seu uso dentro da ciência, considerada o verdadeiro exercício da racionalidade humana. A busca por essa cientificidade da imagem tornou-se objetivo de estudiosos em todo o mundo, como Louis Jacques Daguerre e Fox Talbot, que acreditavam traduzir a realidade com apuro e minúcia.

A crença na capacidade mimética e imparcial da fotografia a transformou em importante instrumento de “captação do real”, utilizado pelas missões expedicionárias científicas em todo o mundo, sendo aplicada nas diferentes áreas do conhecimento, como na botânica, na zoologia, na geografia e na antropologia. Durante o oitocentos, esses conhecimentos estavam intimamente interligados, o que fazia com que as expedições do período os abordassem de maneira conjunta, registrando imagens de animais, plantas, formações geológicas, paisagens e tipos humanos. Essas informações eram necessárias para o controle e o domínio da natureza pelo o homem. Como o exame da ciência através da fotografia continua ainda pouco explorado pela historiografia no Brasil, sentiu-se a necessidade de analisar, sucintamente, a aplicação do instrumento óptico nesses campos científicos, como forma de enriquecer ainda mais a abordagem proposta pela pesquisa. Porém, o assunto ainda merece maior aprofundamento e deseja-se retomá-lo, futuramente, em um possível doutorado.

Outra questão abordada nesse primeiro capítulo são a produção e a comercialização dessas “imagens científicas” em diversos países e seu consumo por pesquisadores e por curiosos, afoitos por resquícios de um mundo selvagem e exótico fadado a desaparecer devido aos incansáveis avanços do progresso e da civilização. Muitas expedições do período foram compostas com o intuito de explorar o interesse e a procura por fotografias de lugares distantes e ignotos, abastecendo álbuns privados e museus de História Natural. As imagens do “desconhecido”, do “diferente”, tiveram grande circulação na época e contribuíram para

divulgar uma imagem dos trópicos como regiões ricas e peculiares, lugares privilegiados para as pesquisas científicas. Esse capítulo é, na verdade, uma tentativa de proporcionar a análise do contexto cultural em que a Expedição Thayer e a Comissão Geológica do Império surgiram, assim como demonstrar alguns aspectos discursivos, em especial aquele relativo à compreensão do uso fotográfico, que aproximavam esses dois empreendimentos tão distintos.

No segundo capítulo, tratar-se-á especificamente da visão imperialista e etnocêntrica construída sobre o *Outro*, através da produção fotográfica realizada durante a Expedição Thayer, sob comando do cientista Louis Agassiz. Para isso, procurar-se-á expor as concepções científicas de Agassiz, sua adoção ao catastrofismo, ao fixismo das espécies e à poligenia. A exposição do contexto e das influências que recebeu de renomados estudiosos no período, como Georges Cuvier e Samuel Morton, esclarece sobre algumas das escolhas e posições científicas e visuais que tomou durante sua pesquisa no Brasil. A análise sobre sua formação acadêmica possibilitou abordar de maneira mais concisa as fotografias antropológicas, relacionando teoria e imagem no discurso científico. O exame dos elementos formais presentes nos retratos tipológicos, tais como ângulo, enquadramento e a opção por pelo aparelho fotográfico, apesar de todos os inconvenientes que este comportava, permite vislumbrar algumas das intenções e escolhas do fotógrafo e do cientista no momento do registro. Atentou-se, igualmente, para a os critérios de seleção dos indivíduos a serem representados, e de que forma Agassiz classificou a população brasileira dentro de seu esquema racial. Pretende-se, assim, identificar as estratégias e artifícios utilizados pelo cientista suíço para conformar essas imagens antropológicas dentro de sua percepção de ciência e de humanidade, transformando-as em testemunhos visuais de sua teoria.

No terceiro capítulo, abordar-se-á a construção da imagem do indígena, o *Outro interno*, na nação brasileira, durante a segunda metade do século XIX, através das fotografias científicas produzidas por Marc Ferrez durante a Comissão Geológica do Império do Brasil. Para isso, procurar-se-á expor o contexto histórico do país e as diversidades discursivas que conviveram lado a lado no imaginário cultural da época: a idealização romântica, o cientificismo etnográfico e antropológico e a detração racial do nativo brasileiro. Optou-se por abordar brevemente os estudos de cientistas vinculados ao Museu Nacional, como Ladislau Netto, Charles Hartt e João Baptista de Lacerda. Acredita-se que esses indivíduos tratavam-se de personalidades representativas do pensamento brasileiro que, apesar das divergências teóricas, conviveram em um mesmo período e

espaço institucional. Suas posições teóricas influenciaram a fundamentação dos objetivos da Comissão Geológica, cujos resultados foram amplamente divulgados em revistas de grande circulação e em exposições do período, como a Exposição Universal de Filadélfia e a Exposição Antropológica do Rio de Janeiro. Por meio da apresentação dessa diversidade de concepções científicas, tentar-se-á visualizar os mecanismos e estratégias que a fotografia manifestou como forma de abarcar a complexidade da realidade brasileira, e identificar algumas possíveis leituras do indígena representado por Ferrez. Novamente, como no capítulo anterior, analisar-se-ão os recursos compositivos, a técnica empregada, e a pose do modelo, para com isso entender um pouco os motivos e escolhas do fotógrafo na hora do *click*. A formação artística de Marc Ferrez será igualmente ressaltada, uma vez que suas qualidades técnica ajudaram a promover uma memória visual da nação brasileira, cujos impactos auxiliaram a fundamentar uma visão de um Brasil rico por sua biodiversidade e potencialidade natural.

Após o desenvolvimento das questões propostas nesses três capítulos, espera-se contribuir para a ampliação dos estudos sobre a ciência no Brasil. Acredita-se que o peso do olhar dos fotógrafos sobre o conhecimento científico oitocentista constitui-se como imprescindível e ainda pouco investigado no campo de análise da História da Ciência e da Fotografia. Dessa forma, o exame dos retratos antropológicos pode ainda revelar questões sobre a prática científica e suas relações culturais, que merecem serem mais bem exploradas.

CAPÍTULO 1. A FOTOGRAFIA E O DISCURSO CIENTÍFICO DO SÉCULO XIX

“A fotografia fez a conquista do mundo civilizado, e as regiões do globo aonde ela ainda não pode penetrar podem ser consideradas com justa razão como excluídas da humanidade.” (KLARY, C. *Manual de Photographia*, 1896)

A ciência, desde o início do período moderno, já utilizava a imagem como ilustração, prova e arquivo documental. Durante o século XVI, a pintura, a gravura e o desenho faziam parte dos livros de viagem como forma de relatar as descobertas do Novo Mundo. André Thévet, Hans Staden e Jean Delery poderiam ser citados como os primeiros a divulgarem representações do “homem americano”. No século XVII, por conseguinte, surgiu uma nova fonte, mais fidedigna, com os artistas holandeses. Frans Post, Albert van der Eckhout e Zacharias Wagener produziram obras que, além da qualidade artística, obtiveram o mérito de fornecer imagens mais exatas da natureza, dos habitantes americanos e do mundo criado pelo colonizador europeu. Já em fins do século XVIII, iniciam-se as missões científicas e, com elas, uma maior sistematização da prática de aliar imagens à Ciência.

O geógrafo Alexander von Humboldt consagrou-se ao estudo da paisagem tropical na América do Sul, cuja exuberância o levou a formular o pressuposto denominado “realismo criativo”. Influenciado pelos pensamentos de Goethe sobre a morfologia que marca o aspecto de uma paisagem, a característica das plantas e sua configuração, Humboldt postulou a “cientificização das artes”, no anseio de promover a exploração científica nos trópicos mediante pinturas paisagísticas “artístico-fisiognômicas”. Ao considerar a observação o fundamento metodológico do estabelecimento das leis e teorias, o cientista apregoou a importância e a obrigatoriedade de utilizar imagens nos trabalhos científicos. Destarte, os artistas passaram a integrar a equipagem das grandes expedições, e produziram uma vasta documentação iconográfica que ia desde cenas de paisagens e fenômenos naturais a retratos do cotidiano “primitivo”, da relação do homem com a natureza¹⁷.

Os desenhos técnicos e científicos e as publicações ilustradas, entre outros dispositivos de enunciação visiva, provocaram a emergência de um novo sentido de visão e,

¹⁷ Ver Porto Alegre (2008: 86-88).

por conseguinte, de expansão da memória, da forma oral e escrita, para a forma visiva (TURAZZI, 2005: 24). Todavia, foi a partir da primeira metade do século XIX, com os avanços nas técnicas de impressão, que se promoveu um inédito desenvolvimento na circulação de imagens impressas. Esta proeza, junto à propagação de dispositivos ópticos, tanto no âmbito público quanto no privado, alteraram os hábitos sociais e introduziram mudanças na transmissão e na recepção de informação. Apesar de as imagens impressas já desempenharem um papel fundamental nos estudos científicos anteriores, durante a segunda metade do oitocentos esse discurso se tornaria mais forte com o surgimento do aparelho fotográfico. Este invento foi visto, principalmente, como instrumento de trabalho, reforçando uma prática científica que fazia da imagem uma prova documental, coadjuvante em outros processos de investigação. Por meio de expedições fotográficas, desejava-se elaborar um inventário imagético do mundo: de sua natureza, de sua população, de tudo o que valia registrar. E esse afã alcançou os lugares mais remotos, estabelecendo-se na África, na Ásia, na Europa e na América. A fotografia realizou a “conquista do mundo civilizado”, e chegou às regiões “selvagens” como possibilidade de as introduzirem na marcha do desenvolvimento e progresso humano. Ela penetrou no imaginário oitocentista como o mecanismo mais ilustrativo do pensamento moderno: como método inovador de garantir o domínio da natureza.

Neste capítulo procurar-se-á demonstrar como se estabeleceu a relação entre imagem fotográfica e discurso científico, e sua utilização nos campos da ciência da época, como a botânica, a zoologia, a geografia e, principalmente, a antropologia. Deseja-se refletir sobre as estratégias visuais fotográficas, mesmo em um período marcado pela concepção dominante da fotografia como instrumento de captação do real, da verdade; e sobre as múltiplas percepções que os homens construíram a respeito dos *Outros*, de seus comportamentos, seus pensamentos e seus valores ao longo da segunda metade do oitocentos.

1.1 A Busca pela Objetividade do Olhar

Em seu famoso *Relatório sobre o Daguerreótipo*, apresentando à Câmara dos Deputados da França em três de julho de 1839 e à Academia de Ciências em 19 de agosto, François Arago, além de revelar os processos técnicos do dispositivo óptico, discorreu também sobre os inúmeros benefícios trazidos pela nova invenção. Para o famoso físico e

diretor do Observatório de Paris, a câmera de Daguerre revolucionaria a concepção de realizar imagens sobre a natureza e o homem, uma vez que, no novo instrumento, “a luz por si só reproduziria as formas e proporções dos objetos externos a ela, com uma precisão quase matemática” (ARAGO apud KOSSOY, 1980b: 13). Arago realçava a mecanicidade e a agilidade fotográfica em apreender o mundo natural com extrema habilidade e exatidão, características que muito contribuiriam para “o progresso da arte e da ciência”. Vendo no daguerreótipo uma fonte de documentação, Arago enfatizou, em sua defesa da nova imagem, os avanços que ela proporcionaria à astronomia e a economia que traria às pesquisas arqueológicas, aliadas a uma fidelidade desconhecida até então. Os sonhos do Oriente, do conhecimento sobre o “Outro” seriam mais facilmente alcançadas. Em sua argumentação, evocou a campanha francesa realizada ao Egito, patrocinada por Napoleão Bonaparte, que teria sido muito beneficiada caso existisse a fotografia:

(...) e em várias grandes pranchas da célebre obra, fruto da nossa imortal expedição, numerosos hieróglifos reais substituirão os hieróglifos fictícios ou de pura convenção; e os desenhos superarão com folga em fidelidade e em cor local as obras dos mais hábeis pintores (...). Para copiar os milhões de hieróglifos que cobrem, até no exterior, os grandes monumentos de Tebas, Mênfis, Karnak, etc., seriam necessários dezenas de anos e legiões de desenhadores. Com o Daguerreótipo, um só homem poderia levar a cabo este imenso trabalho. (ARAGO apud SICARD, 2006: 114-115)

Segundo Arago, tal expedição não obteve resultados satisfatórios precisamente no que se refere às imagens realizadas sobre a iconografia egípcia. Os desenhos, que se ansiava realizar, exigiam paciência e delongado tempo e nunca chegavam à fidelidade esperada; e vários deles não ultrapassavam o estágio de meros rascunhos, devido ao período exíguo do artista diante dos inúmeros artefatos que havia por registrar e a outros imperativos. Para Arago, caso a fotografia fosse empregada na expedição, ela teria colaborado de forma exemplar e fidedigna na reprodução das notações hieroglíficas, assim como permitiria estipular, posteriormente, as dimensões dos edifícios egípcios, somada ao auxílio de alguns poucos dados suplementares. Sob seu discurso, o daguerreótipo viabilizaria a mensuração

precisa do mundo visível, tornando-se, assim, a encarnação do progresso nas técnicas de representação¹⁸.

Convicto de que o conhecimento científico continha o germe das transformações sociais e do progresso humano, François Arago atribuiu estatuto científico à fotografia nascente: “de descoberta inclassificável, esta tornava-se instrumento de conhecimento” (SICARD, 2006: 112). É interessante notar que, mesmo que os argumentos utilizados pelo físico parisiense fossem hipérboles e que muitas das possibilidades apresentadas por ele não fossem tecnicamente executáveis naquele momento, a grande importância de seu discurso encontrava-se no impacto que o daguerreótipo, e pouco depois o calótipo, causaria no imaginário coletivo.

De acordo com Annaterza Fabris (2006), até a Revolução Industrial oitocentista, o processo de representação, embora mediado por aparelhos (*machine à dessiner*, câmara escura, câmara clara), repousava essencialmente na capacidade individual do artista, delimitado por seus valores, subjetividades e por um grafismo ligado aos padrões estéticos. Ao representar um objeto ou copiar uma obra-prima passada, o desenhista acabava por realizar uma tradução congenial ao próprio sistema de valores e convenções estéticas, modificando radicalmente seu ponto de partida (FABRIS, 2006: 157-159). Com o surgimento da fotografia, criou-se uma ideia, ilusória por certo, de que essas dificuldades e limitações humanas chegavam ao seu fim, uma vez que, devido às características eminentemente mecânicas do aparelho fotográfico, promover-se-ia a imagem com exatidão científica e fidedignidade à realidade, capaz de “revelar” a “verdadeira” dimensão das coisas.

Essa percepção sobre as habilidades da fotografia foi muito aceita na época, principalmente por cientistas e intelectuais. Não por acaso, Daguerre e Talbot, que pleiteavam a prioridade da descoberta da fotografia¹⁹, destacavam seu caráter impessoal e a função basilar realizada pela técnica no processo de concepção da imagem. O daguerreótipo

¹⁸ Sobre o discurso de François Arago em defesa do daguerreótipo como novo mecanismo de representação, ver Fabris (2006), Kossoy (1980b), Sicard (2006), Silva (2009, em especial o capítulo intitulado “Um Instrumento para a Ciência”).

¹⁹ A segunda metade do século XIX seria marcada por acirrados e calorosos debates referentes à prioridade da invenção fotográfica, sobretudo entre Daguerre e Talbot, ou seja, a batalha entre França e Inglaterra pelo reconhecimento do “berço da fotografia no mundo”. No Brasil, segundo pesquisa desenvolvida por Boris Kossoy, o francês Hercule Florence já havia realizado experiências com imagens fotossensíveis ainda no começo dos anos de 1830, anteriormente à declaração de Arago, em Paris. Todavia, devido ao seu isolamento geográfico, já que Florence residia no interior da província de São Paulo, não recebeu reconhecimento, causando-lhe grande frustração, principalmente após a divulgação do invento de Daguerre. Ver: Kossoy (1980a, 1980b), Turazzi (1995), Fabris (1991).

consistiria “na reprodução espontânea das imagens da natureza recebida na câmara escura, não com suas cores, mas com delicadas graduações de tons” (DAGUERRE apud FABRIS, 2006: 170). Talbot, em sentido semelhante, assim apresentou *O Lápis da Natureza*, o primeiro livro ilustrado com reproduções fotográficas:

Pode ser suficiente dizer que as pranchas presentes neste trabalho foram obtidas exclusivamente graças à ação da luz numa folha de papel sensível. Foram formadas ou pintadas apenas com meios ópticos e químicos, sem nenhuma intervenção do desenho do artista. (...) Foram, portanto, impressas pela mão da natureza (...). (TALBOT apud FABRIS, 2006: 170)

A fotografia apresentava novas qualidades, valorizadas desde a Revolução Industrial – velocidade, instantaneidade, exatidão e precisão –, em um claro contraste com o procedimento de produção da imagem manual, caracterizada pela “subjetividade irredutível do operador que” levava “inevitavelmente à inexatidão” (FABRIS, 2006: 164). Por sua gênese automática, a fotografia era apresentada como um eficaz atestado de veracidade e como prova de superioridade em relação às outras formas de representação, como o desenho. Em seu livro *A History and Handbook of Photography* (1876), Gaston Tissandier expôs os benefícios que seriam trazidos pela fotografia como recurso de estudo da história da arte. Para Tissandier, o estudante encontraria valiosas reproduções da pintura de Rafael, ou do lápis de Michelangelo, uma vez que “ninguém se atreveria a tentar reproduzir os desenhos desses grandes mestres pelo buril do gravador, ou pela caneta do litógrafo”. A fotografia permitiria a fixação da real fisionomia do objeto, mantendo suas “belezas, suas imperfeições e as marcas de destruição que o tempo gravou em cima deles” (TISSANDIER, 1876: 301)²⁰. Outro comentário reminescente dessas questões tratava-se do naturalista do Museu de História Natural da França, Henry Milne-Edwards, que acreditava no poder dessa “nova arte (...) de oferecer às ciências naturais serviços que nem o desenho, nem a gravura poderiam alcançar” (EDWARDS apud SAMAIN, 2006: 208):

Quando o zoologista faz um desenho, ele representa apenas o que ele observa no seu modelo, e conseqüentemente, a imagem traçada pelo seu lápis traduz somente a ideia mais ou menos completa que ele concebeu da coisa a ser reproduzida, de

²⁰ Tradução livre de: “The student will also find valuable examples in those fine photographs which reproduce the magnificent cartoons of the Louvre—unique sketches, the produce of the magic crayon of Raphael, or the pencil of Michael Angelo. No one would be bold enough to attempt to reproduce the designs of these great masters by the burin of the engraver, or by the pen of the lithographer”.

tal modo que é pouco provável que a figura assim obtida mostre com clareza os caracteres que o autor não terá levado em conta (...). Mas com a fotografia, a situação poderia ser outra. Pois a imagem fotográfica bem feita oferece não somente o que o autor pessoalmente viu e quis representar, mas também tudo aquilo que está realmente visível no objeto assim reproduzido. Um outro naturalista poderá desta maneira captar dados que o primeiro não terá percebido e, graças à imagem, fazer verdadeiras descobertas, como teria feito observando o objeto ao natural. (apud SAMAIN, 2006: 209)

O comentário de Henry Milne-Edwards expôs elementos interessantes. Para o naturalista francês, a fotografia não somente seria a “representação fiel” da realidade, como também forneceria o evento em todas as suas minudências, revelando (em um sentido pleno da palavra) fragmentos que escapariam a um olhar despreparado. Milne-Edwards destacou a capacidade da fotografia em permitir a revisão de seus dados visíveis, proporcionando ao cientista a possibilidade de fazer novas inferências. A imagem fotográfica não apenas “mostraria” as ocorrências do mundo de um jeito novo e com extremo rigor; ela também as “revelaria” e as tornaria passíveis de serem “descobertas”. Portanto, a câmara capturaria todos os componentes de uma cena, aparentemente sem preconceitos, e ainda forneceria um poderoso testemunho das maravilhas da natureza e de suas verdades científicas.

Essas percepções sobre a fotografia ultrapassaram os limites europeus, chegando também às paisagens de clima tropical. As primeiras experiências realizadas com o daguerreótipo em terras brasileiras provocaram reações positivas, reforçando esse imaginário. Poucos meses após o comunicado de Arago na Academia de Belas Artes e na Academia de Ciências de Paris, o invento chegava ao Brasil através do abade Louis Compte, que, em sua viagem ao redor do mundo, no navio-escola L’Orientale, aportara na costa brasileira, em dezembro de 1839. A qualidade mimética da fotografia seria novamente evocada, além de sua rapidez e precisão. Como descreveu o *Jornal do Commercio*, em sua edição de 17 de janeiro de 1840:

É preciso ter visto a coisa com os seus próprios olhos para se poder fazer ideia da rapidez dos resultados da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, os mosteiros de S. Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela natureza, e quase sem intervenção do artista. Inútil é encarecer a importância da descoberta de que

já por vezes temos ocupado os leitores, a exposição do fato diz mais do que todos os encarecimentos.

Novamente, a imagem fotográfica era entendida por sua habilidade em reproduzir a realidade com “fidelidade, precisão e minuciosidade”, oferecendo informações preciosas sobre aquilo que escapasse aos desatentos olhos humanos. Essa noção seria ainda mais radicalizada em uma notícia publicada, no mesmo jornal, um mês após a experiência do abade Compte, no Paço Imperial. A matéria, intitulada “Cautela contra o Daguerreótipo”, referia-se a um indivíduo chamado Carlos Beaux, grande conhecedor do processo fotográfico, que teria sido alvo de um inesperado assalto. Todavia, seu domínio no daguerreótipo o teria ajudado a resolver o crime, uma vez que a câmera fotográfica, preparada na véspera para retratar a paisagem vista de sua janela, havia capturado a imagem do assaltante, “justamente no momento em que um raio de sol passava precisamente defronte do instrumento que estava já pronto para operar”. Segundo o jornal, “a fidelidade com que o pérfido daguerreótipo representou toda a cena, tirou o ladrão todos os meios de defender-se perante o juiz de instrução”. Sem entrar em ponderações técnicas sobre a impossibilidade prática, naquele momento, de se realizar este “flagrante” através do equipamento da daguerreotipia, é interessante notar o valor dado à imagem fotográfica de registro documental e comprobatório de um momento transcorrido. Era presumível que o autor da notícia soubesse que o homem “em ação de roubar a gaveta da cômoda” não pudesse ser registrado pelo daguerreótipo, mesmo que com o auxílio do repentino raio de sol. Mas não deixava de ser curioso o tipo de repercussão que a reportagem poderia ter causado. Por certo, contribuiu ainda mais para o assentamento no senso comum da capacidade da fotografia em apreender o real de forma fidedigna e de oferecer informações preciosas ao exame posterior²¹.

Dessa forma, o aparelho fotográfico, por suas características eminentemente mecânicas, apresentado como máquina, surgia como um dinâmico recurso de captação e reprodução de imagens mais nítidas e detalhadas, cujo procedimento era visto como simples e acessível a todos, permitindo uma ampla difusão. Todavia, sua aceitação não foi uniforme, provocando reações nos distintos âmbitos do universo representacional oitocentista. Mesmo antes do anúncio oficial de Arago sobre o daguerreótipo, já havia registros do ferrenho

²¹ Sobre a reportagem “Cautela contra o Daguerreótipo”, publicada no *Jornal do Commercio*, em fevereiro de 1840, ver Turazzi (1995: 99-100).

debate em torno do polêmico invento como, por exemplo, a nota publicada na revista científica francesa *L'Écho Du monde savant*, datada de nove de janeiro de 1839:

O Sr. Arago dirige-se com muitos pormenores à Academia sobre a descoberta feita pelo Sr. Daguerre (sic), inventor do diorama. Esta descoberta, seguramente uma das mais prodigiosas do nosso século, ocupa desde há algum tempo a atenção pública; mas devido a seus resultados maravilhosos, teve naturalmente de enfrentar grande número de incrédulos antes de a palavra imponente do Sr. Arago lhe vir dar conformação solene. (apud Sicard, 2006:112-113)

Apesar de a fotografia ter encontrado animados discursos, como o da revista *L'Écho Du monde savant*, também foi alvo de inúmeras críticas e da resistência dos “incrédulos” do período. Inicialmente, houve disputas com retratistas, desenhistas e pintores. Os artistas, de maneira geral, rechaçavam a fotografia como possibilidade inovadora de “reproduzir a realidade”, por se tratar de um processo físico-químico de se obterem paisagens, ou seja, sem a interferência direta dos talentos artísticos dos homens. Posicionavam-se contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o distanciamento da criação do criador, e criticavam a fixação no “sinistro visível” em detrimento das “realidades interiores” e das “riquezas do imaginário”. Charles Baudelaire, poeta e teórico da arte francesa, foi um dos principais expoentes de denúncia do período.

Em matéria de pintura e escultura, o Credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: ‘Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria arte absoluta’. Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse a si: ‘Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar a sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol. (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1999, p. 27-28)

Baudelaire criticava o público moderno que procurava na arte apenas a verdade e a conceituava como reprodução da natureza. Dessa forma, o poeta ironizava a indústria que “pudesse nos conceder um resultado idêntico à natureza seria arte absoluta”. Para

Baudelaire, no entanto, o gosto exclusivo do “verdadeiro” indubitavelmente oprimia a apreciação do belo na vida moderna, e, nesse sentido, a fotografia acabava por eliminar a imaginação e a idealização, retirando do artista aquilo que melhor caracterizava, a saber, a subjetividade, a interpretação e a força criadora, ou seja, a essência daquilo que “vale tão somente porque o homem lhe acrescenta alma” (BAUDELAIRE apud SILVA, 2009: 112). Os argumentos de Baudelaire apoiavam-se nas reflexões de Gustave Planche, um famoso crítico literário parisiense associado à *Revue des Deux Mondes*, conhecido por seus impiedosos ataques à arte realista e suas tentativas de diferenciar a pintura da fotografia. Segundo Planche, a arte não deveria transcrever a realidade em todos os seus aspectos, “mas escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém”. O essencial do artista seria exatamente sua percepção criadora. A fotografia, por sua vez, em nada teria a contribuir de novo e sua singularidade residiria apenas em “expressar sem piedade os detalhes que os olhos não percebem”. E ainda acrescentou: “aqueles que veem na fotografia algo de superior à pintura confessam contra a sua vontade que eles não compreendem nada da pintura” (PLANCHE apud COUCHOT, 2003: 34). No âmbito dessa incompatibilidade, havia a necessidade de clivar o campo artístico do campo fotográfico. A fotografia, sentenciada então como “inimiga mortal da arte”, com o seu invencível realismo, não deveria passar de uma técnica “a serviço da ciência e da arte”. Em um manifesto, datado de 1859, Baudelaire asseverava:

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como aliás todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada (...). Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1999, p.29)

Como uma técnica adaptada à reprodução mimética do mundo, a fotografia via-se rapidamente designada como aquilo que deveria se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até então exercidas pela arte pictural. Seu papel era apenas o de conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seus esforços para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, Baudelaire colocava, com clareza, a fotografia no lugar que julgava devido: no de servidora da memória e simples testemunha da ocorrência passada. O poeta também sustentava que à arte não caberia qualquer tipo de função social ou qualquer enraizamento na realidade. Por conseguinte, o estatuto da pintura figurativa seria abalado e o papel e os conhecimentos dos artistas passaram a ser debatidos, causando grandes mudanças nas formas de representar o mundo (DUBOIS, 1999: 27-36).

Todavia, ao mesmo tempo em que a fotografia foi negada por pintores tradicionais, que reagiram severamente contra a “revelação da verdade”, fixada em uma placa de vidro, ela encontrou eco em outra vertente da pintura. Ansiosos pela construção de um novo olhar, alguns pintores se serviram das lentes fotográficas para elaborar novas linguagens, fazendo surgir, por exemplo, o movimento artístico impressionista. O próprio Baudelaire reconheceu, posteriormente, que a fotografia havia compelido a pintura a buscar um novo movimento e a rediscutir seus conceitos e valores de forma a se libertar do realismo como parâmetro da criação pictórica, ou seja, a buscar a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica (TURAZZI, 1995: 58-60).

Ironicamente, a relação conflituosa entre arte e fotografia contribuiu para fixar esta no campo científico, como sugeriu Baudelaire em seu manifesto de 1859. Sua característica indicial atribuiu-lhe o predicado, por certo ilusório, mas assentado no senso comum, de “imagem fiel à realidade”. Esses e outros elementos promoveram condições para legitimar seu rápido emprego na indústria, na pesquisa científica, na investigação policial e na documentação da vida pública e privada muito em voga no século XIX. A fotografia tornava-se, assim, um importante suporte para a transmissão de uma nova forma de olhar, de uma nova relação entre imagem e conhecimento.

1.2 A fotografia como ferramenta científica

Durante o século XIX, estabeleceu-se uma concepção de ciência positiva, baseada na observação dos fatos e na constatação de suas relações. Tudo aquilo que pudesse ser comprovado por meio de experiências seria considerado e valorizado como científico. Denominações como “útil”, “certo”, “preciso”, “positivo” e “neutro” passaram a descrever as qualidades do saber científico, que teria como função reconhecer a ordem da natureza e utilizá-la em benefício do homem. Dessa forma, exigia-se um método rigoroso, empírico, pautado na padronização das condições de análise, na neutralidade, no abandono da subjetividade, na definição operacional do objeto, na ordenação e precisão dos dados. As ciências da sociedade, assim como as da natureza, deveriam limitar-se à observação e à explicação causal dos fenômenos, de forma objetiva, neutra, livre de julgamentos, de valores ou ideologias, descartando, previamente, todas as pré-noções e pré-conceitos. O ideal de objetividade adotado pela ciência positivista traduzir-se-ia nas tentativas de compreensão dos dados do mundo físico tal como eles se apresentavam e não como parte da realidade percebida pelo homem. Nesse sentido, o discurso da fotografia, que a acompanhou desde o seu nascimento, encontrou maior aceitação dentro dessa comunidade científica oitocentista. A fotografia se apresentava como capaz de oferecer informações objetivas, imparciais e, acima de tudo, com extrema presteza.

A articulação entre fotografia, narrativa científica e informação empírica estabeleceu, assim, uma nova percepção do objeto, entendido, agora, como representação conclusiva e verossímil da realidade. Segundo Étienne Samain (2006: 212), a imagem fotográfica fornecia “aos olhos” do homem de ciência oitocentista não somente “marcas” e “pistas” do real, mas também “evidências” e, por muitas vezes, até “prova”. A imagem fotográfica proporcionava ao estudioso uma dupla vantagem: multiplicava o campo de sua observação, colocando uma galeria de dados ao alcance dos seus próprios olhos; e permitia, sobretudo, “o exame direto e comparativo” desses dados, metodologia valorizada pela ciência positivista. O cientista podia “ver de maneira constante, diante dos olhos, os elementos da observação”. A fotografia tornava-se sua “nova retina objetiva”. Dessa forma, a imagem fotográfica seduziu os cientistas do período, sendo, frequentemente, empregada, por exemplo, em pesquisas no campo da geologia, botânica, zoologia, antropologia e medicina.

A fotografia também seria aplicada durante viagens explanatórias e científicas da segunda metade do oitocentos, vinculadas, frequentemente, ao discurso imperialista. Após a Revolução Industrial e o desenvolvimento econômico capitalista, associado a um crescimento demográfico, os países europeus necessitavam expandir seu território e suas

áreas de influência, procurando penetrar, controlar e dominar vastas regiões do globo. Dessa forma, durante a segunda metade do século XIX, iniciou-se a maior expansão colonial e a consolidação do poder europeu. Todavia, essa conquista não se deu apenas no âmbito econômico, manifestando-se, igualmente, na esfera política, social e cultural. As viagens ao desconhecido tornaram-se institucionalizadas, recebendo financiamentos e instruções políticas, e envolvendo, muitas vezes, mecanismos não só materiais, mas também culturais, como as “ideias, formas, imagens e representações” para afirmar seu poder e conquista (SAID, 1995: 38). Os domínios da natureza, da cultura e da sociedade eram questões de interesse da ciência e da empresa de colonização. Os viajantes do período, portanto, possuíam, ao mesmo tempo, um projeto de conhecimento científico e interesses imperialistas. À fotografia também restaria essa dupla função: fornecer conhecimentos capazes de nortear as novas pesquisas científicas e informações sobre os potenciais recursos a serem explorados.

O próprio termo “missão fotográfica”, usado na época, denunciava o poder que a sociedade ocidental atribuía aos seus fotógrafos na tarefa de explorar e documentar visualmente os eventos do mundo (TURAZZI, 1995: 77). Com a fotografia, o texto do viajante, agora visto como cancelado das fantasias e da inexatidão do gravador, adquiriu, pela primeira vez, um *status* de “verdade”, revelando a “real” fisionomia da população, dos animais, das paisagens e das riquezas das terras longínquas e estrangeiras. Em 1846, o aparelho fotográfico foi sugerido, em uma notícia do jornal britânico *Art Union*, como importante instrumento para as expedições de exploração realizadas em regiões ultramar:

[a fotografia] será, doravante, um acessório indispensável para toda expedição exploratória. Ao realizar retratos de notáveis objetos naturais, o explorador será capaz de definir sua rota com precisão, de tal maneira a abreviar as fadigas e diminuir os perigos de quem possa seguir sua trilha. (apud RYAN, 1997, p.28)²²

O *Jornal do Comércio*, transcrevendo em maio uma notícia sobre a invenção do daguerreótipo, informava também de sua capacidade em realizar um “maior aproveitamento das viagens científicas, artísticas e morais” (apud TURAZZI, 1995: 75). Contudo, apesar dessas manifestações otimistas e do próprio Arago, em suas declarações de 1839, valorizarem a relação entre expedições científicas e imagem fotográfica, substituindo,

²² Tradução livre de: “(...) will be henceforth an indispensable accompaniment to all exploring expeditions. By taking sun-pictures of striking natural objects the explorer will be able to define his route with such accuracy as greatly to abbreviate the toils and diminish the dangers of those who many follow in his track”.

assim, os desenhos naturalistas, a aplicação da fotografia como registro de viagens explanatórias e descobrimentos científicos não foi, inicialmente, simples. De acordo com Susan Barger e William White (1991: 73), em relação à aplicação da daguerreotipia nas viagens e estudos científicos, os maiores entraves referiam-se à considerável habilidade técnica exigida para produzir uma imagem e à quantidade de equipamentos e soluções químicas de que se deveria dispor. Muitos cientistas do período, após inúmeras tentativas frustradas de uso do daguerreótipo, constataram a necessidade de contratar um competente “profissional de fotografias” que pudesse retratar o objeto estudado com o rigor estabelecido pelo método científico.

Da mesma forma, o calótipo, processo fotográfico inventado por William Talbot, encontrou desafios semelhantes. Não obstante esta técnica, que permaneceu popular na Inglaterra até a década de 1850, ter sido vista como mais bem adaptada às viagens de exploração, por seu transporte ser relativamente mais simples, também requeria volumosos equipamentos e grande domínio técnico na execução do processo químico-físico. Essas dificuldades, atreladas à preferência por outras formas tradicionais de representação, como o desenho científico, dificultaram a aplicação do dispositivo óptico às expedições da época. Assim, até meados de 1850, a fotografia ficou fora do alcance da maioria dos cientistas e viajantes (RYAN, 1997: 28).

Somente com o advento do processo do colódio úmido, desenvolvido por Frederick Scott Archer, em 1851, é que a fotografia expedicionária se tornaria comercialmente viável. O processo do colódio úmido tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro, que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido e a revelação, efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, uma vez que, ao utilizar chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então²³. Entretanto, as dificuldades enfrentadas pelos primeiros fotógrafos viajantes ainda persistiriam, como demonstra a figura *Photography and Exploration* (FIGURA 01), publicada na obra *A History and Handbook of Photography* (1876), de Gaston Tissandier (1876: 302). A experiência fotográfica exigia, ainda, equipamentos pesados e complicadas manipulações

²³ Sobre o processo do “colódio úmido”, ver Kossoy (1980b), Ryan (1997).

técnicas. Como as placas deveriam ser revestidas, sensibilizadas, desenvolvidas e fixadas no local do *clichê*, os fotógrafos tinham que carregar todo o equipamento necessário para a produção da imagem: as placas de metal ou vidro, as substâncias químicas, o aparelho fotográfico e uma tenda escura. Provavelmente, muitos desses viajantes tiveram problemas no transporte de seus equipamentos fotográficos ou perderam seu trabalho devido ao calor e à umidade dos trópicos ou à quebra de seus materiais. Mesmo com essas dificuldades, a técnica do colódio úmido foi assumida pela maioria dos fotógrafos, que produziram uma rica iconografia dos diversos âmbitos da natureza e da vida moderna.



01- TISSANDIER, Gaston. Photography and Exploration. In: *A History and Handbook of Photography*, 1876.

(Fig. 74).

Houve, sobretudo a partir de 1860, um crescente interesse de cientistas e curiosos europeus em adquirir álbuns fotográficos de “paisagens e gentes” de regiões distantes ou pouco exploradas. Os avanços técnicos, que permitiram, em curto prazo, a impressão de fotografias em periódicos e em diversas publicações, somados ao êxito editorial dos tratados de viagens, que transcendiam o âmbito dos especialistas e se projetavam igualmente para um público mais amplo e ávido por novidades, contribuíram para a intensificação do desejo e do comércio de imagens do “desconhecido”, do “outro” (PONCE, 2004/2005, p.17-39). A

introdução do formato *carte de visite* (6 x 9,5cm), patenteado por Adolphe Disderi, em 1854, e principal aplicação do colódio, reduziu radicalmente o preço final de uma fotografia, graças à possibilidade de multiplicação das cópias obtidas a partir de um único negativo, como também pelo barateamento resultante da diminuição do tempo e do trabalho de manipulação em laboratório, transformando-a em um tipo de mercadoria realmente popular e vendável²⁴. A fotografia, com todo o seu realismo, ao representar pessoas e paisagens de lugares distantes mostrava-se capaz de realizar fantásticas viagens e itinerários percorridos “no canto de nossa casa”, “sentados numa cadeira” (TURAZZI, 1995: 75).

Embora os retratos individuais constituíssem o gênero mais comercializado durante o Império, houve também, como foi indicada acima, uma produção fotográfica voltada para outras temáticas: como vistas de cidade, de grandes plantações, de obras públicas e de ferrovias, e imagens da floresta tropical, da natureza singular do Brasil. Essas imagens eram encomendadas, geralmente por empresas privadas, fazendeiros e pelo Estado, ou vendidas em estabelecimentos fotográficos da época. O principal meio em que os fotógrafos noticiavam os seus trabalhos era o *Almanak Laemmert*, através de anúncios que continham os diversos serviços oferecidos, a indicação do endereço do ateliê fotográfico, e informações quanto aos horários de funcionamento e os preços das imagens. Apesar da dificuldade em quantificar e classificar o público consumidor, segundo Boris Kossoy, o comércio de fotografia acontecia, de uma maneira geral, visando a duas principais finalidades: a fotografia adquirida como meio de representação social e de fixação da memória individual e familiar²⁵, e como meio de documentação e instrumento de divulgação (KOSSOY, 2002: 44).

Este último desígnio foi norteador das iniciativas expedicionárias privadas e governamentais, interessadas em guardar as fotografias como conhecimentos do mundo e das manifestações da natureza e do homem. A documentação de paisagem urbana e rural, os

²⁴ A *carte de visite* também funcionava, quando comercializada, como veículo de publicidade dos fotógrafos, pois, em geral, trazia impresso no verso o nome, o endereço, alguma referência sobre prêmios ou medalhas alcançadas em exposições, e alguma alegoria do Império. As *cartes de visite* eram oferecidas e trocadas como sinais de amizade ou colecionada em álbuns, como forma de guardar imagens de grandes personalidades da época ou de indivíduos considerados exóticos (Cf. Kossoy, 2002).

²⁵ Nesta primeira finalidade estariam as fotografias individuais, que retratavam a trajetória da vida do indivíduo, incluindo os parentes próximos e afastados, como também os amigos e os amores. Tratava-se de uma coletânea de imagens que dava sentido à história da família e que era agrupada em álbuns especificamente desenhados para acondicioná-las. Os retratos *post mortem* também compunham esta categoria, uma vez que possuíam a função de preservar a memória dos entes queridos desaparecidos. Era prática comum realizar fotografias de crianças mortas (os “anjinhos”), no esquife ou mesmo no colo dos pais, sendo encontradas nos álbuns de família e, não raro, sendo a única imagem que os pais tinham da criança (Cf. Kossoy, 2002).

registros etnográficos e antropológicos estariam entre os temas mais consumidos na segunda metade do oitocentos. Em 1859, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, por exemplo, produziu inúmeras fotografias da cidade de São Paulo, de seus monumentos e edificações, vendidas, avulsamente, pelo ateliê Carneiro e Smith. O público alvo, como apontou Solange Ferraz Lima (1991: 67), eram os estudantes da Faculdade de Direito, que poderiam levar ou enviar para “seus lares uma lembrança do lugar de sua vida acadêmica”. Conforme demonstraram as historiadoras Maria Cristina Carvalho e Silvia Wolff (1991), em estudo sobre as fotografias de arquitetura, a partir do último quartel do século XIX, com o aumento do ritmo de construções no império, se consolidou também uma fotografia específica de arquitetura, voltada principalmente para o consumo do Estado, de grandes empresas privadas e de arquitetos.

Foi prática comum nas administrações públicas a encomenda de fotografias para obtenção de registros, a intervalos regulares, do andamento de obras contratadas. O caráter ilustrativo e didático das etapas da construção daquilo que viria a ser uma obra completa e a dissecação estrutural eram aspectos prometidos pela documentação fotográfica, que vinha de encontro às aspirações científicas do período. As fotografias eram entendidas como informações úteis e necessárias para a comprovação, mais concreta do que os relatórios escritos, das fases de desenvolvimento das obras. Essas imagens, além de seu uso essencialmente técnico, permitiriam uma comprovação do emprego do dinheiro público e, ainda, serviriam como potencial elemento de promoção da ação oficial. No caso da documentação fotográfica de edifícios e monumentos, as autoras ainda notaram que, além de se prestar à função de memória urbana e inventário patrimonial, também se apresentavam como eficazes meios de divulgar mensagens. Para Carvalho e Wolff (1991), mais do que somente abrigar variadas funções de atividade humana, os edifícios, através de suas formas, caracterizavam-se como símbolos dessas mesmas funções. “Quantas vezes a imagem de um prédio gravada ou desenhada não passava a ser marca da instituição que nele funcionava?” (1991: 165). Caberia à fotografia ampliar esse potencial.

Existia também o público consumidor de fotografias constituído de viajantes estrangeiros, que as levavam como *souvenir* do Brasil. Especialmente as fotografias de paisagens naturais e tipos humanos considerados exóticos eram produzidas para essa clientela. Um indício disso era a grande quantidade dessas imagens que traziam no próprio papel fotográfico, ou no cartão que lhe servia de suporte, legendas em francês e inglês, demonstrando a presença de uma forte demanda externa. Todavia, cabe ressaltar, nada impedia que os próprios brasileiros também solicitassem esse tipo de imagem, uma vez que

a vida da corte se apresentava cada vez mais distante de uma realidade exótica, que ainda permanecia escondida nos recônditos das florestas tropicais, somente reveladas sob o olhar fotográfico. Muitas vezes, essas fotografias seriam vistas como a “memória visual” do passado brasileiro.

Assim, da mesma forma que fotógrafos eram contratados como membros de expedições de exploração científica e nacional, eles também realizavam viagens locais e longínquas por iniciativa própria, visando abastecer o comércio com essas imagens. No Brasil, um dos primeiros estabelecimentos comerciais que já demonstrava este interesse foi “Leuzinger & Cia”, dirigido pelo famoso fotógrafo paisagístico suíço George Leuzinger. A loja, fundada na capital federal em 1840, quando da liquidação da papelaria e casa de encadernação de propriedade de Jean Charles Bouvier, logo ampliou suas atividades montando uma oficina de estamperia e gravura pelos métodos da xilografia e litografia. Em 1852, por meio da aquisição de uma prensa, a firma se envolveu ainda com a tipografia e, na década de 1860, também instalou uma seção de fotografia em seu estabelecimento, “com todos os aparelhos necessários para viagens pelo interior do Brasil”. Leuzinger teria contratado um hábil fotógrafo que, juntamente com alguns auxiliares, empreendeu diversas explorações fotográficas pelo Rio de Janeiro, Petrópolis, Teresópolis e, inclusive, nas regiões do Madeira e Mamoré, “de onde obtiveram imagens de espécimes variados da flora e da fauna, dos silvícolas com suas aldeias, instrumentos e armas, paisagens, etc., temas esses que eram muito procurados por viajantes estrangeiros” (KOSSOY, 1980b, p.72). Conforme apontou Ernesto Senna, durante a Expedição Thayer, realizada entre os anos de 1865 e 1866, Louis Agassiz, teria pedido a Leuzinger para realizar fotografias de vistas “até Tabatinga, na fronteira com a República do Peru, vistas que serviram não só para os trabalhos científicos daquele sábio, como também para ilustrações europeias” (apud KOSSOY, 1980b: 70).²⁶ Sempre atento à natureza e aos costumes e tipos do Brasil como matéria exótica de exportação para consumo europeu, Leuzinger patrocinou diversas expedições no território brasileiro como forma de abastecer ainda mais o seu comércio. Suas imagens foram exibidas em diversas exposições de ciência e arte²⁷ da época, como a

²⁶ Segundo Frank Kohl (2006), a série fotográfica realizada por Albert Frisch sobre a região amazônica, a pedido de Leuzinger, não foi resultado de uma encomenda de Agassiz, ou como, no livro produzido pela família Frisch, em 1925, sugeria, o resultado de um trabalho comissionado pelo alemão Martius para seu projeto *Flora brasiliensis*. As obras de Agassiz e Martius utilizaram fotografias da Casa Leuzinger, porém, elas referiam-se apenas à cidade do Rio de Janeiro, não abarcando a região amazônica.

²⁷ De acordo com Solange Ferrez de Lima (1991), no Brasil não houve discussões acaloradas quanto à polarização de fotógrafos e pintores, questão que por tantos anos alimentou a intelectualidade europeia. Ao que tudo indica, parece que aqui não existiu uma resistência do mesmo porte em aceitar a fotografia enquanto

Exposição Nacional, de 1866, e a Exposição Internacional de Paris, em 1867, e divulgada em obras impressas como o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*²⁸, de 1881 e 1882, e ainda serviram de ilustração de trabalhos e diários de viagens de renomados estudiosos estrangeiros, como foi o caso de Louis Agassiz²⁹.

A fotografia atendia o “apetite ocidental pela documentação”, dando novo ânimo para uma tendência, vinda de épocas anteriores, de classificar todas as coisas que existiam no mundo³⁰. Inserida no contexto da modernidade, ela foi entendida como instrumento de democratização do conhecimento da sociedade, graças à crença em sua capacidade de disseminar a informação e abolir fronteiras, conquistando novos territórios. Sua aplicação não se reduziu apenas a uma curiosidade desenfreada dos “homens civilizados”, mas serviu também como mecanismo de legitimar distintas percepções, valores e visões de mundo construídos ao longo do século XIX. Nesse sentido, buscar-se-á expor alguns usos da fotografia nos campos científicos da botânica, da zoologia, da geografia e da antropologia, juntamente com os diferentes discursos que os acompanharam: nacionalismo, imperialismo, cientificismo e romantismo. Segundo Lorelai Kury (2001: 170), para a ciência da época, as explicações sobre as origens do mundo e da humanidade deveriam compreender ponderações quanto à distribuição das espécies animais e vegetais sobre o globo. Portanto,

arte, o que explicava a presença de retratos e fotografias de paisagens na Exposição de 1842 da Academia Real de Bellas Artes do Rio de Janeiro, enquanto na França isso só ocorreria três anos mais tarde.

²⁸ O livro, composto por dois volumes e um suplemento, foi especialmente editado para o evento realizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e, segundo José Honório Rodrigues, foi considerado “o maior monumento bibliográfico da história do Brasil até hoje erguido” (RODRIGUES apud KOSSOY, 2002: 205-206). A obra continha valiosas fotografias de paisagens da então capital do Império. Ver: Kossoy (2002a).

²⁹ Em seu livro de viagem, Louis Agassiz relatou a experiência comercial que teve com George Leuzinger durante sua estadia na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o naturalista suíço: “As belas vistas fotográficas de Leuzinger, tiradas do alto do Corcovado, bem como as de Petrópolis, da Serra dos Órgãos e de todas as redondezas do Rio, se acham atualmente à venda nas lojas das grandes cidades. Sinto-me feliz por dar a reconhecer esse fato, pois recebi do Sr. Leuzinger a mais solícita assistência na ilustração de minhas investigações científicas” (In: AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 57).

³⁰ Segundo Ana Maria Beluzzo (2000), a partir do século XVII, iniciou-se a preocupação em criar um projeto de uma *mathesis* universal (ciência da medida e da ordem), que deveria ser realizado pela história natural. Acreditava-se na necessidade de criar uma palavra neutra, que se aliasse ao olhar, nomeasse semelhanças e diferenças visíveis entre os seres, utilizasse critérios empíricos de identificação para apontar as grandes famílias, os gêneros, e especificasse suas individualidades. Durante o século XVIII, o sueco Lineu expôs um método classificatório para o reconhecimento das plantas, dos animais e minerais que transformou totalmente o conhecimento da natureza. Lineu, em vez de analogias marcadas por valores morais e simbólicos, procurou basear-se em estruturas intrínsecas aos seres da natureza, com o objetivo de fundamentar a igualdade e a diferença entre as espécies. De acordo com seu método, cabia ao olho realizar o primeiro gesto de conhecimento: “é preciso ter visto primeiramente o objeto, para depois nomeá-lo, isto é, introduzi-lo na neutra linguagem científica” (apud BELUZZO, 2000, v. 2: 17-18). O naturalista sueco apresentava, por conseguinte, um quadro classificatório cumulativo, que deixava espaço para a introdução de espécies que viessem a ser descobertas. Entretanto, apesar da tendência de classificar a natureza se remeter à épocas anteriores, a fotografia deu um novo ânimo a este procedimento, na medida em que era entendida como uma imagem fidedigna ao real, ou seja, como uma fonte altamente confiável, própria para o registro da natureza.

tanto a fauna e a flora quanto o relevo e os tipos humanos foram registrados pela câmera fotográfica para os estudos científicos e expansionistas oitocentistas. Além disso, trata-se de campos ainda pouco explorados pela historiografia, principalmente, no tocante a suas relações com a imagem fotográfica.

1.2.1 A Botânica e a Fotografia

Apesar de grande parte dos botânicos não terem abandonado os desenhos científicos, encontramos alguns registros do uso da fotografia nesta área de pesquisa. William Henry Fox-Talbot, também um aficionado por botânica e membro da Linnean Society, foi um dos primeiros estudiosos a iniciar experimentações fotográficas com exemplares herbáceos. Utilizando um mecanismo fotossensível, denominado “desenho fotogênico”, registrou plantas, jardins e paisagens locais, publicando algumas imagens em seu famoso livro *The pencil of Nature*. O “desenho fotogênico”, conhecido também como fotograma³¹, tratava-se de uma imagem criada a partir do objeto colocado sobre uma folha de papel sensibilizada com sais de prata. Sendo uma imagem negativa, poder-se-ia produzir imagens positivas (cópias) por contato, embora a qualidade não fosse tão satisfatória quanto as imagens únicas do daguerreótipo. As experiências como o “desenho fotogênico” levaram Talbot a desenvolver, posteriormente, o processo do calótipo, patenteado apenas em 1841 (MEDEIROS, 2006: 2-3).

As plantas eram, inicialmente, o elemento dominante de suas imagens, não apenas por serem objetos que mais facilmente se adequavam a este processo, mas também porque faziam parte de suas apreciações quotidianas. Talbot nutria verdadeira paixão pelo estudo da botânica. Em inúmeras cartas registrou seu empenho na pesquisa desse campo científico, adquirindo espécimes de regiões longínquas, recolhidas durante suas viagens ou enviadas por amigos e parentes.³² Segundo Margarida Medeiros (2006), o desenho fotogênico de

³¹ Os fotogramas, ao longo de sua história, receberam nomes diversos, ao sabor de cada um de seus autores, como, por exemplo, “perfis agenciados” pela luz (Wedgwood) ou “desenhos fotogênicos” (Fox Talbot) ou, ainda, “heliografia” (Nicéphore Niépce). Seu apelido mais recente, “rayograma”, deriva do nome de um de seus mais notáveis praticantes, o fotógrafo Man Ray.

³² MEDEIROS, Margarida. Imagem, Self e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX. In: *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2006. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf>. Acesso em: 26/11/2009. Ver também: FRETWELL, Katie. Fox Talbot's Botanic Garden: W.H. Fox Talbot's early experiments with photography at Lacock Abbey were in part prompted by his passion for botany, as Katie Fretwell explains. In:

espécies botânicas foi também um meio que Talbot empregou para tornar a seu invento fotográfico notório, enviando-os a diversos cientistas entre os anos de 1839 e 1840. Um dos primeiros estudiosos a observar imagens produzidas por esse mecanismo foi o renomado botânico bolonhês Antonio Bertoloni, que recebeu aproximadamente 36 desenhos fotogênicos do cientista inglês. A ideia era divulgar os benefícios deste processo para as investigações botânicas. Talbot promovia seu invento, afirmando a capacidade dos “desenhos fotogênicos” em congelar detalhes importantes da flora, substituindo, de forma eficaz, a ilustração científica e, por conseguinte, defendia um empreendimento editorial capaz de mapear todos os vegetais existentes na Inglaterra.

O fotograma foi também um meio usado por Anna Atkins, quando, em 1843, publicou o seu álbum de espécies botânicas do litoral britânico, *British Algae: Cyanotype Impressions*. Membro da Sociedade Botânica de Londres, Atkins utilizou o cianótipo, técnica desenvolvida por John Herschel, para combinar exatidão científica e sensibilidade estética em suas representações de espécimes vegetais. O cianótipo consistia numa superfície emulsionada que, exposta à luz ultravioleta, revelava uma imagem de gradação azul. Sua impressão também se dava por foto-contato, sendo imperativo ampliar previamente os negativos e outros originais no formato final desejado para serem positivados. Atkins, assim, pensou ter encontrado um rápido e objetivo mecanismo de registro das características morfológicas de seus exemplares vegetais, que facilitaria a observação científica. Possivelmente, essas imagens foram criadas visando à função ilustrativa do manual de algas britânicas de William Harvey, como forma de facilitar a identificação e catalogação de musgos e brotos de plantas europeias (CAMPOS, 2007: 30). De acordo com M. Susan Barger e William B. White (1991: 73), para os botânicos oitocentistas, habituados às plantas secas dos ervanários, os fotogramas se apresentavam como um excelente meio de conservar as espécies vegetais. Este mecanismo oferecia imagens com detalhes objetivos e precisos, qualidades necessárias aos estudos que se baseavam na descrição sistemática das formas das plantas e de partes de animais.

Com o desenvolvimento da fotografia, e o surgimento do processo do colódio úmido, cresceu também a quantidade de imagens visando auxiliar esse campo científico. Encontramos, no Brasil, alguns exemplos de sua aplicação no estudo da botânica. O alemão Revert Henrique Klumb executou inúmeras fotografias de paisagens e de espécimes

vegetais, vendidas, principalmente, para estudos científicos, durante as décadas de 1860 e 1870. Na série denominada com a genérica menção de *Végétation*, produzida em 1860, o fotógrafo tentou registrar espécimes isoladas de árvores e plantas brasileiras, obedecendo à lógica e à racionalidade científica da época (VASQUEZ, 2001: 196). Felipe Augusto Fidanza, um profissional estabelecido em Belém desde 1867, realizou ainda fotografias de orquídeas da região amazônica, que foram exibidas na Exposição Nacional de 1875. George Leuzinger, Alberto Henschel e Marc Ferrez, entre outros, produziram também imagens de plantas nas quais procuravam exibir as belezas e singularidades da flora brasileira. Ferrez registrou imagens de bambus e outras árvores do Jardim Botânico, legendado-as em francês para que os estrangeiros pudessem melhor apreciá-las. Existia grande produção de fotografias de exemplares raros e exóticos da flora tropical, alvos da atenção dos aficionados e curiosos em botânica, sendo, portanto, muito comercializadas e exibidas em Salões de Ciências e Artes em todo o mundo (TURAZZI, 1995: 145-147).

Entretanto, também havia interesse por imagens da paisagem brasileira. De acordo com Pedro Vasquez (2002), apesar de a produção de paisagens ter começado a se implementar nas primeiras décadas do século XIX, ela enfrentou dois obstáculos: o alto custo das pinturas e o caráter ainda incipiente da produção de estampas e gravuras. Diante a essa realidade, a fotografia encontrou um terreno vago e pouco explorado, sobretudo quando se iniciou a ligação regular por navios a vapor com a Europa, na década de 1860, aumentando a demanda por esse tipo de imagem por parte dos cientistas e visitantes estrangeiros (VASQUEZ, 2002: 13-14). Na fotografia *Floresta Virgem* (FIGURA 02), de 1885, de Marc Ferrez, e na FIGURA 03, de Klumb, intitulada *Vista de um trecho de Floresta*, de 1874, percebe-se a sofisticação visual dos dois fotógrafos na abordagem da natureza. Com extremo domínio da técnica, ambos os fotógrafos proporcionaram ousadas composições da emaranhada vegetação tropical, que se sobrepunha de forma desordenada, revelando uma paisagem densa e de difícil penetração. Visava-se registrar a particularidade da floresta brasileira, que exibia, em sua diversidade, uma profusão de formas e espécies vegetais, que se confundiam e inter-relacionavam no cenário natural.



02- FERREZ, Marc. Floresta Virgem, 1885. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.187.

Talvez as fotografias de paisagens, como as de Klumb e Ferrez, traduzissem, em um novo suporte imagético, alguns preceitos de Alexander von Humboldt, publicados em seu livro *Ansichten der Natur*, de 1808. Humboldt postulava que o caráter próprio da vegetação de um país seria dado pelos tipos individuais de plantas, por sua distribuição e agrupamento, apresentando, assim, uma concepção paisagística. Acreditava que a formação das plantas

era comum a todas as regiões e que elas apresentavam a mesma estrutura por toda parte, mas ponderava que, apesar da semelhança de formas e iguais contornos, mostrariam um “caráter fisionômico” completamente distinto quando tomadas em conjunto (Cf. BELLUZO, 2000; KURY, 2001b). Em cada parte do mundo as plantas se sociabilizariam com outras espécies do mundo vegetal de modo particular. Na Europa, por exemplo, o pinheiro seria entendido como uma planta social, ou seja, ele interagiria com um grande número de indivíduos da mesma espécie. Já o Brasil, composto em grande parte do seu território pela floresta tropical, seria caracterizado por um número de vegetais não sociais, abrindo em uma paisagem uma variedade de espécies distintas (KURY, 2001b: 866). Daí a necessidade dos cientistas em estudarem, em uma perspectiva de conjunto, “as flores que entrelaçam as árvores, a exuberância da vegetação dos trópicos, a confusão das plantas trepadoras” (HUMBOLDT apud BELLUZZO, 2000, v.2: 24), fora das estufas e das descrições botânicas. Nesse sentido, a fotografia contribuiria com o registro “dos traços que sobressaem e determinam a impressão geral produzida pelas grandes massas de vegetais”, ou seja, ofereceria descrições “objetivas” sobre a “fisionomia” da natureza e a sociabilidade das plantas de um determinado lugar. Fotografias como essas parecem oferecer a diversidade vegetal que Humboldt tanto desejava promover, registrando as particularidades de cada região do globo³³.

³³ Lorelai Kury (2001b), em seu artigo *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*, observou que Alexander von Humboldt ao desejar recolher informações sobre a “fisionomia” de um dito lugar, teria, igualmente, o interesse em estudar a influência dos aspectos físicos naturais sobre o “caráter” dos homens. Durante o Iluminismo cresceu uma concepção de que o meio ambiente era o elemento determinante na constituição do temperamento do ser humano. Humboldt, adepto do chamado determinismo climático, defendia o poder do clima e do ambiente em definir, em grande parte, o caráter dos povos de cada região, entretanto, reconhecia que o efeito dessa dependência continuava “muito pouco conhecido”. O cientista Martius, em posição semelhante à de Humboldt, estabeleceu uma relação entre a densa vegetação da floresta amazônica e o temperamento dos indígenas, considerado pelo naturalista bávaro, como “sombrio” (KURY, 2001: 867-868). Possivelmente, a fotografia, a partir de meados do século XIX, prometia informações confiáveis sobre as características de cada localidade do globo, que poderiam fornecer conclusões mais “verdadeiras” sobre as leis naturais e, para o entendimento de alguns, sobre os desígnios do Criador. O aparelho óptico se apresentava, assim, como capaz de registrar, de forma segura, os fenômenos naturais, a sociabilidade das plantas com o meio, conhecimentos que na época ainda instigavam os estudiosos da natureza.



03- KLUMB, Revert Henrique. Vista de um trecho de Floresta, 1874. In: VASQUEZ, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb, um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

Talvez as fotografias de paisagens, como as de Klumb e Ferrez, traduzissem, em um novo suporte imagético, alguns preceitos de Alexander von Humboldt, publicados em seu livro *Ansichten der Natur*, de 1808. Humboldt postulava que o caráter próprio da vegetação de um país seria dado pelos tipos individuais de plantas, por sua distribuição e agrupamento,

apresentando, assim, uma concepção paisagística. Acreditava que a formação das plantas era comum a todas as regiões e que elas apresentavam a mesma estrutura por toda parte, mas ponderava que, apesar da semelhança de formas e iguais contornos, mostrariam um “caráter fisionômico” completamente distinto quando tomadas em conjunto (Cf. BELLUZZO, 2000; KURY, 2001b). Em cada parte do mundo as plantas se sociabilizariam com outras espécies do mundo vegetal de modo particular. Na Europa, por exemplo, o pinheiro seria entendido como uma planta social, ou seja, ele interagiria com um grande número de indivíduos da mesma espécie. Já o Brasil, composto em grande parte do seu território pela floresta tropical, seria caracterizado por um número de vegetais não sociais, abrigo em uma paisagem uma variedade de espécies distintas (KURY, 2001b: 866). Daí a necessidade dos cientistas em estudarem, em uma perspectiva de conjunto, “as flores que entrelaçam as árvores, a exuberância da vegetação dos trópicos, a confusão das plantas trepadoras” (HUMBOLDT apud BELLUZZO, 2000, v.2: 24), fora das estufas e das descrições botânicas. Nesse sentido, a fotografia contribuiria com o registro “dos traços que sobressaem e determinam a impressão geral produzida pelas grandes massas de vegetais”, ou seja, ofereceria descrições “objetivas” sobre a “fisionomia” da natureza e a sociabilidade das plantas de um determinado lugar. Fotografias como essas parecem oferecer a diversidade vegetal que Humboldt tanto desejava promover, registrando as particularidades de cada região do globo³⁴.

³⁴ Lorelai Kury (2001b), em seu artigo *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*, observou que Alexander von Humboldt ao desejar recolher informações sobre a “fisionomia” de um dito lugar, teria, igualmente, o interesse em estudar a influência dos aspectos físicos naturais sobre o “caráter” dos homens. Durante o Iluminismo cresceu uma concepção de que o meio ambiente era o elemento determinante na constituição do temperamento do ser humano. Humboldt, adepto do chamado determinismo climático, defendia o poder do clima e do ambiente em definir, em grande parte, o caráter dos povos de cada região, entretanto, reconhecia que o efeito dessa dependência continuava “muito pouco conhecido”. O cientista Martius, em posição semelhante à de Humboldt, estabeleceu uma relação entre a densa vegetação da floresta amazônica e o temperamento dos indígenas, considerado pelo naturalista bávaro, como “sombrio” (KURY, 2001: 867-868). Possivelmente, a fotografia, a partir de meados do século XIX, prometia informações confiáveis sobre as características de cada localidade do globo, que poderiam fornecer conclusões mais “verdadeiras” sobre as leis naturais e, para o entendimento de alguns, sobre os desígnios do Criador. O aparelho óptico se apresentava, assim, como capaz de registrar, de forma segura, os fenômenos naturais, a sociabilidade das plantas com o meio, conhecimentos que na época ainda instigavam os estudiosos da natureza.



04- KLUMB, Revert Henrique. *Composição Campestre*, de Klumb, 1874. In: VASQUEZ, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb, um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001, p. 195.

Nestas mesmas fotografias, por sua vez, explorou-se, de forma mais explícita, o lirismo visual e o domínio da expressão plástica do artista. Influenciados, muitas vezes, pela corrente artística romântica, os fotógrafos oitocentistas objetivavam apreender a grandiosidade, a exuberância e o pitoresco da natureza tropical. Na fotografia *Composição Campestre* (FIGURA 04), de Klumb, de 1874, por exemplo, essa ideia fica latente. No primeiro plano destacava-se uma grande árvore que, um pouco inclinada para a esquerda, dominava quase toda a composição. No segundo plano, notava-se uma casa branca, posicionada no centro da imagem, rodeada por densa vegetação, proporcionando, assim, uma visão bucólica da vida campestre no Brasil. Klumb oferecia uma composição ampla, de grande profundidade devido à sobreposição de planos associada à perda de contornos e de intensidade luminosa, ao mesmo tempo em que aproximava a paisagem aos olhos do observador, o que não acontecia até então na pintura, que tendia a trabalhar com um ponto

de vista distante³⁵. Ao destacar, no primeiro plano, a suntuosidade e o esplendor da grande árvore, o fotógrafo visava valorizar os atributos naturais da paisagem, acrescentando-lhe emoção. Sua imagem, ao mesmo tempo em que oferecia informações sobre a natureza tropical, apresentava também uma percepção idealizada das riquezas e belezas brasileiras, seduzindo consumidores de fotografia no Brasil e no exterior. Essas imagens reforçavam a ideia da construção de um grande Império brasileiro nos trópicos.

As fotografias de exemplares de plantas e de paisagens, difundidas como objeto de estudo e de consumo, incorporavam, assim, novos valores à representação da natureza, quer fossem imagens da natureza exótica dos trópicos, quer fossem imagens da natureza recriada nos espaços delimitados por jardins botânicos. Ilustrando conhecimentos e experiências diversas, a fotografia confirmava-se como veículo de uma linguagem nova, “realista” e “altamente convincente”, que informava visualmente as potencialidades naturais e físicas de cada região.

1.2.2 As Fotografias Zoológicas

O campo zoológico também empregou a fotografia como mecanismo de auxílio à pesquisa. Conforme apresentou James Ryan (1997), em seu capítulo “Hunting with Câmera”, durante a segunda metade do século XIX, a produção fotográfica de animais, sobretudo daqueles considerados exóticos e selvagens, esteve profundamente relacionada tanto aos interesses e pesquisas científicas, quanto ao empenho de registrar os troféus de caça do europeu, ou seja, da “vitória” do “homem civilizado” contra a natureza selvagem

³⁵ Segundo Vânia Carneiro de Carvalho (1991), na pintura paisagística oitocentista, o tratamento de conjunto prevalecia e com ele a captação de um ponto de vista distante, onde predominavam o plano médio e a centralização da linha do horizonte. Pintores como Théodore Rousseau (1812-1867) e Jules Dupré (1811-1889), da Escola de Barbizon, gostavam de representar grandes extensões, buscando efeitos de conjunto de massa: palácios e personagens, quando existiam, fundiam-se com o resto da paisagem, formando com ela um todo. Na fotografia de paisagem do século XIX também encontramos elementos da composição pictórica, que se expressavam em um tratamento mais homogêneo dos motivos, valorização dos atributos naturais da paisagem, horizontalidade e atenuadas quebras de simetria. Entretanto, perceberam-se, igualmente, pequenas alterações na composição tradicional que evidenciavam peculiaridades da linguagem fotográfica, como por exemplo, ênfase sobre o primeiro plano, exploração de planos diagonais e enquadramentos mais fechados, elementos perceptíveis na fotografia de Klumb. Carvalho ressaltou ainda, que ao longo das inúmeras comunicações entre arte e fotografia no século XIX, a pintura do final do oitocentos começaria a explorar abordagens introduzidas pela fotografia, como o primeiro plano aproximado, visto, por exemplo, os quadros do famoso paisagista de origem genovesa Giovanni Battista Castagneto (1851-1900).

dos trópicos³⁶. Para Ryan, esta relação se apresentou, principalmente, dentro do contexto do imperialismo ocidental oitocentista e do estabelecimento de uma relação eurocêntrica frente aos territórios considerados inóspitos e aos seus respectivos habitantes.

A partir da década de 1850, exploradores, soldados, administradores coloniais, viajantes e caçadores profissionais começaram a empregar a câmera fotográfica para registrar imagens de animais mortos tanto para propósitos científicos, como também para criar evidências de suas habilidades de caça. O interesse por exemplares e imagens de espécimes zoológicas para coleções particulares e nacionais explicava-se, em grande parte, pelo aumento na popularidade da história natural, a partir de meados do oitocentos. Encorajados por uma fé apoiada em uma teologia natural, em uma cultura romântica e no conhecimento científico, os homens modernos acreditavam ser um dever maior conhecer e dominar as intempéries da natureza e promover a expansão do progresso. Esse sentimento era muito aguçado pela proliferação da literatura popular e por imagens da caça, que frequentemente retratavam o caçador como um aventureiro viril e herói da nação. Dessa forma, o próprio caráter das caçadas, promovidas pelos países ditos “civilizados”, incorporava-se à iniciativa imperialista.

O caçador foi uma das mais notáveis figuras do imperialismo. Frequentemente representado com uma arma apontada para a sua presa morta, ou rodeado por peles, carcaças ou outros tipos de troféus da expedição, o caçador congregava o arquétipo da figura colonizadora. A caçada era entendida como uma aventura heroica, protagonizada por intrépidos exploradores e excelentes naturalistas, responsáveis, ironicamente, pela memória do que seria “dominado” e “civilizado”. Observação acurada, classificação e habilidade no registro, durante muito tempo, foram consideradas técnicas essenciais tanto para o naturalista quanto para o caçador, e, por conseguinte, este último, por assimilação, foi entendido como grande colaborador do conhecimento científico. Na introdução do livro *Hunting the Elephant* (1913), do major britânico Chauncey Hugh Stigand, Theodore Roosevelt afirmou que um bom caçador seria aquele que melhor entendesse sobre “os

³⁶ Mesmo antes do desenvolvimento da fotografia, os caçadores já tinham o costume de realizar um registro visual de suas experiências. James Ryan (1997) apontou o exemplo do Capitão William Cornwallis Harris, um dos mais famosos caçadores europeus na África do Sul, entre os anos de 1835 e 1837, que utilizou o desenho como forma de representar as cenas de caça, os animais e os nativos das terras longínquas. Essas imagens ainda compuseram o livro *The Wild Sports of Southern Africa* (1838), popularmente difundido na época. As ilustrações científicas de animais e plantas também era uma prática comum desde o século XVI, entretanto, a fotografia se apresentava como um dinâmico e objetivo mecanismo visual, dando novo ânimo aos registros zoológicos. Sobre o emprego das ilustrações de animais e plantas em trabalhos científicos e relatos de viagem, ver também: BELLUZZO, 2000; KURY, 2008).

nativos e animais selvagens” e que, além de um pródigo aventureiro, fosse também um “excelente naturalista de campo”. Importantes personalidades científicas do período também se dedicaram a esse esporte como, por exemplo, o próprio Roosevelt e o antropologista inglês Francis Galton³⁷.

As imagens produzidas durante as campanhas de caça eram igualmente apresentadas como registros da geografia, história natural e antropologia, informações imprescindíveis para justificar o expansionismo europeu na África, na Ásia e na América. De certa forma, a fotografia se colocava como um poderoso testemunho do progresso imperialista europeu. Essa relação entre ciência e imperialismo ficou mais explícita nas experiências do explorador britânico Frederick Couterney Selous, que, entre os anos de 1872 e 1892, se dedicou à caça e à construção do império inglês na África, atividades registradas em seus aclamados livros de viagens. Na obra *Travel and Adventure in South-East Africa* (1893), ele demonstrou como seis anos consagrados ao recolhimento de espécimes para o estudo da História Natural contribuíram para assegurar a região de Mashonaland (norte do Zimbábue, África) à administração da British South Africa Company. Selous alegava que, devido aos conhecimentos adquiridos durante os anos de viagens e de prática do esporte de caça, foi possível, em 1893, “participar da ocupação efetiva de Mashonaland”.

Certamente, muitos caçadores oitocentistas justificavam suas matanças sob o discurso de estarem contribuindo ativamente para o desenvolvimento das coleções zoológicas. Selous, por sua vez, afirmava que excursões de caça com propósitos científicos para a História Natural elevavam qualquer indivíduo acima do rótulo de mero atirador. Assim, ao longo de sua vida como explorador inglês, recolheu inúmeros exemplares de animais para os estudos científicos da época. E, como sua estátua de bronze no Museu de História Natural, no sul de Kensington, confirma, também recebeu amplo reconhecimento por seus serviços prestados ao desenvolvimento do campo naturalista, visto que suas observações e resultados foram considerados referências para pesquisas, especialmente, em história natural, zoologia e topografia. Apesar de Selous não ter sido um ávido fotógrafo, chegou a manifestar, por diversas vezes, através de suas publicações ilustradas e de palestras com exposições de *slides*, a importância da fotografia como mecanismo de registro de

³⁷ Após a morte de seu pai, o jovem naturalista Francis Galton passou alguns anos se dedicando ao esporte de caça, experiência que o levou a participar de uma expedição à África, em 1850. Segundo Ryan (1997, p. 106), Galton não realizou a atividade de caça apenas como forma de sobrevivência, mas também a empregou nos “rituais simbólicos do encontro colonial” como, por exemplo, quando ele enfrentou um chefe da tribo Namaquas “vestindo um kit *fox-hunting* e montado em um touro”.

informações científicas e testemunha visual do progresso imperialista. Desta forma, contratou William Ellerton Fry como fotógrafo oficial, para registrar a campanha em Mashonaland. Fry realizou imagens de animais abatidos, assim como retratos que enfatizavam a caça como prática importante do expansionismo britânico em terras entendidas como “selvagens” (RYAN, 1997: 106-108).



05- DAWNAY, Guy C. From the Settite & Royan R.s, NE. Afr. 1876. In: RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, p. 113.

O repertório de imagens de caça não se restringia, por sua vez, à fotografia do caçador junto a sua presa. O inglês Guy C. Dawnay, que empreendeu expedições de caça e

exploração no sul e no leste africano, entre os anos de 1870 e 1880, produziu uma série de imagens que retratavam animais abatidos durante seus empreendimentos de caça. Na FIGURA 05, intitulada *From the Settite & Royan Rs, N.E Afr. 1876*, foi exposto um conjunto de nove cabeças de leões, preservadas sobre um cavalete. A composição, estranhamente bela, apresentava, principalmente, expressões da fúria felina, ao revelar os focinhos franzidos e os dentes afiados dos leões ao curioso observador. Essa imagem, ao mesmo tempo em que exaltava a coragem do caçador, que enfrentou e venceu os letais leões em seu habitat natural, também oferecia dados sobre a vida e as “personalidades” desses animais, associando-se, intimamente, à prática da taxidermia, ou seja, à representação de animais empalhados para produzir a ilusão de sua viva presença. O objetivo era fornecer informações aproximadas sobre as características do animal para estudo da história natural.

A taxidermia era entendida como a “arte de montar” ou reproduzir animais para exibição ou estudo. Era a técnica de preservação da forma da pele, planos e tamanho dos animais, reconstituindo suas peculiaridades físicas e, muitas vezes, simulando o seu próprio habitat. Durante os séculos XVI e XVII, os taxidermistas praticaram esta “arte”, visando, especialmente, abastecer os “gabinetes de curiosidade” europeus. Todavia, sobretudo a partir da década de 1850, a popularidade dessa “arte de montar e reproduzir” cresceu vertiginosamente, devido ao crescente interesse pela história natural e por exposições de ciência. Como a fotografia, a taxidermia se dividiu entre o rótulo de arte e ciência, e procurou se armar de indícios visuais como forma de representar os últimos momentos da vida animal, produzindo o que Barthes (apud RYAN, 1997: 114) descreveu na fotografia como “a imagem viva da coisa morta”.

Os fotógrafos do período viram na taxidermia uma possibilidade de superar a deficiência da câmara fotográfica, uma vez que, devido às limitações dos primeiros procedimentos fotográficos, não se conseguia congelar os movimentos ligeiros dos animais, que transformavam o documento em um verdadeiro borrão. Dessa forma, passou-se a empregar essa “arte” com a finalidade de recriar a fauna selvagem em uma pose aparentemente viva. Em 1850, por exemplo, o fotógrafo inglês J.D. Llewellyn realizou imagens de animais empalhados, como veados, lontras, coelhos e faisões, dispostos no que ele considerava ser um cenário comum de seu ambiente selvagem.

Assim como os fotógrafos contaram com a habilidade dos taxidermistas para superar as insuficiências técnicas da câmera, os taxidermistas viram na fotografia um meio de conseguir mais informações para recriar cenários com adequado naturalismo. Em seu popular livro *Sportsman's Handbook* (1882), o famoso taxidermista e editor de livros

esportivos Rowland Ward pediu aos praticantes de caça que sempre dispusessem do aparelho fotográfico em sua expedição, uma vez que “um animal poderia ser fotografado em seu habitat, assim como ele caiu” e a imagem apresentaria um “memorando interessante e muito instrutivo, de valor evidente, porque esses detalhes” seriam frequentemente “esquecidos, ou a impressão feita por eles apagados, na mesma proporção como sair do lugar”. Para Ward, “os retratos fotográficos da vida *naturae ferae*, em sua mata nativa ou floresta” apresentavam “o modelo perfeito para a nossa contemplação, nosso exame mais vagaroso”, já que recriavam, em um suporte objetivo, os animais em seu entorno, informações importantes para a “ilustração da história natural” (WARD, 1880: 11-12)³⁸. Em 1911, ainda declararia que a prática taxidermista nunca teria se desenvolvido “sem o auxílio do instantâneo fotográfico”. Antes da invenção da câmera fotográfica, um taxidermista deveria ir ao “zoológico e criar um animal em cera antes que” pudesse “montar a sua pele” (WARD apud RYAN, 1997: 115)³⁹, para, assim, conseguir um resultado satisfatório. A imagem fotográfica proporcionaria esse tipo de conhecimento de forma fácil e imediata. Nesse sentido, a fotografia foi entendida como importante meio visual de informações sobre as características e habitats de animais ferozes e exóticos que viviam em diferentes regiões do globo.

Ao perceber-se o anseio pelo consumo desse tipo de imagem, por certo influenciado pelo crescimento dos estudos em História Natural e pela romântica literatura de viagem, surgiu, ainda no oitocentos, um forte comércio de fotografias de espécimes zoológicas e de cenas de caça. Os fotógrafos amadores Willoughby Wallace Hooper e George Western produziram uma série de vinte fotografias, durante os anos de 1870, intituladas *Tiger Shooting*, para fins comerciais. Na FIGURA 06, denominada como *Bagged*, notou-se um tigre de bengala abatido, na parte inferior do primeiro plano, disposto em uma grande pedra e rodeado por uma típica vegetação das florestas indianas; e caçadores com rifles apontados em direção ao animal, posicionados no segundo e terceiro plano da imagem. A composição, cuidadosamente encenada, parecia reconstruir o exato momento em que o caçador matava a

³⁸ Tradução livre de: “An animal may be photographed with its surroundings, just as it fell ; the picture may be made a nucleus of interesting and most instructive memoranda, of obvious value because such details are too often forgotten, or the impression made by them effaced, just in proportion as we move from the spot. Photographic pictures of living *ferae naturae*, in their native jungle or forest, have indeed been thus taken, (...) so that when magnified the picture presents the perfect specimen for our contemplation – our more leisurely examination (...)”.

³⁹ Tradução livre de: “the taxidermist could never have reached his present advanced stage without the aid of instantaneous photography (...) Previous to the invention of the instantaneous camera I used to have to go to the ‘Zoo’ and model an animal in wax before I could mount its skin to my satisfaction”.

sua presa, demonstrando o verdadeiro fascínio por registrar o tempo preciso do evento, habilidade prometida pela fotografia antes mesmo que sua capacidade mecânica permitisse. Provavelmente, neste caso, a relação de usar a “câmera como rifle”, “carregar, apontar e disparar”, apresentado por Sontag (1986: 23), tivesse ganhado sentido pleno.

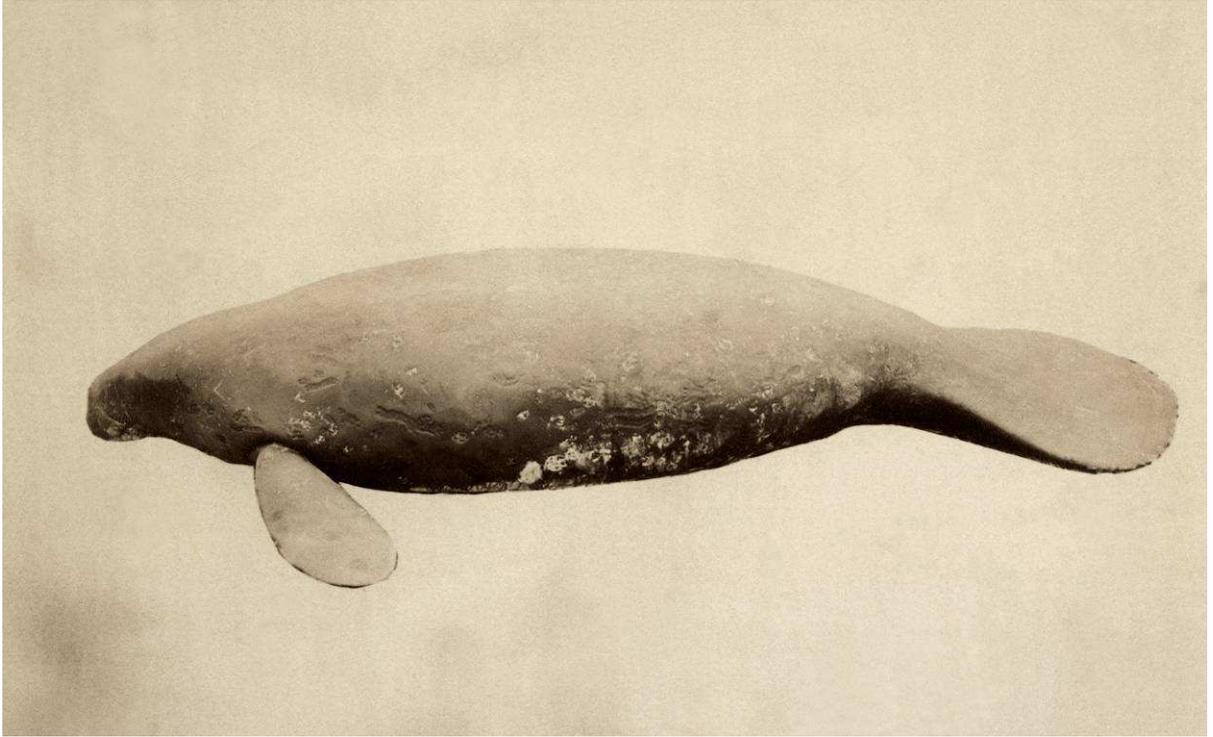


06- HOOPER, W. W and WESTERN, V. S. G. *Bagged*, in *Tiger Shooting*, 1870. In: RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, p.101.

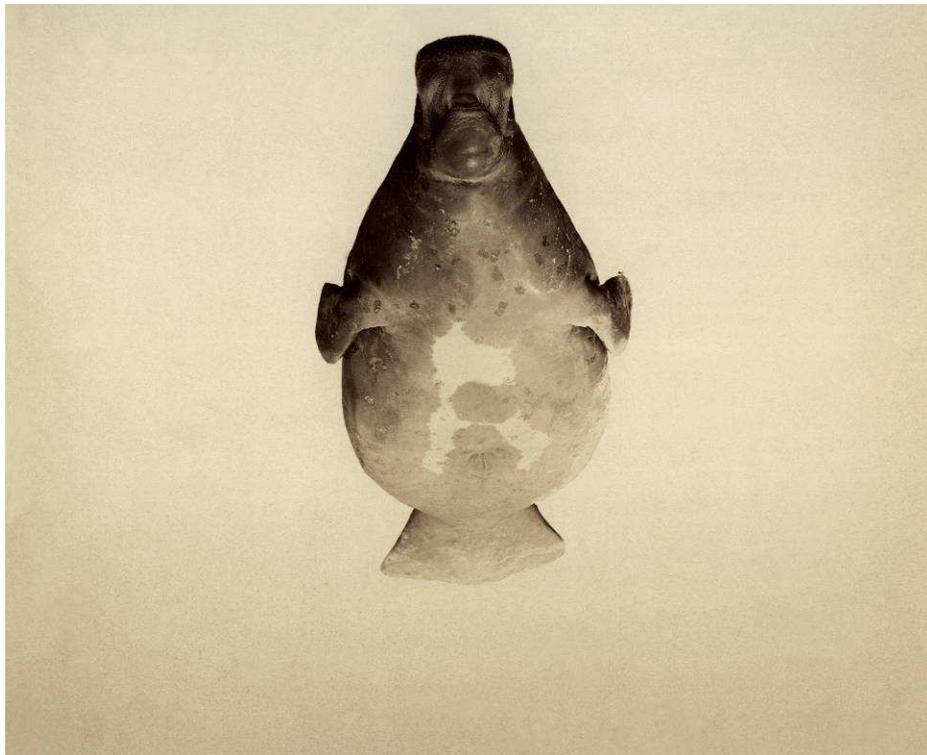
Segundo Ryan, o tigre era uma temática muito valorizada no período, identificado como símbolo de poder tanto pelos indianos quanto pelos colonizadores ingleses. Tipu Sultan Fateh Al, governante do reino do Mysore, localizado no sul da Índia, e conhecido também como Tigre do Mysore, utilizou a imagem e características desse felino como emblema de sua bandeira, mobiliários, trajes e armas. Solicitou aos aliados franceses que construíssem um tigre mecânico para adornar o seu palácio. A obra, que representava um tigre devorando um soldado britânico, na verdade, aludia ao incidente ocorrido, em 1792,

quando o filho do general inglês Sir Hector Munro, inimigo declarado de Tipu Sultan, havia sido morto pelo grande felino. A escultura simbolizava, portanto, a resistência nativa à expansão inglesa na Índia. Porém, após a vitória do exército inglês sobre Tipu Sultan e seus coligados, em 1799, a peça ficou detida junto à Companhia das Índias Orientais, em Londres, onde foi, posteriormente, exibida ao público, tornando-se a obra estrangeira mais famosa da Inglaterra do século XIX. Por conseguinte, a figura do tigre foi comparada, no imaginário imperialista britânico, à ferocidade oriental e à sua violência desmedida, permitindo ainda mais a exploração da associação entre a caça e o controle do animal à conquista da Índia pelo poderio inglês (RYAN, 1997: 103-104). Sem dúvida, os fotógrafos Hooper e Western utilizaram-se dessa associação para promover suas imagens junto ao público consumidor na Inglaterra.

No Brasil, também existem alguns exemplos de fotografias de animais, apesar de não serem tão presentes e de fácil localização, como em outros países. Entre os anos de 1865 e 1866, a Casa Leuzinger promoveu, sob a direção de Albert Frisch, uma expedição fotográfica à floresta amazônica, região de rica biodiversidade e repleta de histórias e lendas divulgadas, especialmente, por diários e relatos de viagem dos inúmeros exploradores que por lá percorreram. Frisch realizou, além de fotografias de índios e da paisagem local, imagens dos curiosos animais amazonenses. Duas de suas imagens retratavam o peixe-boi (FIGURAS 07 e 08), um dos “monstros dos rios” da floresta tropical brasileira, nas palavras de Elizabeth Cary Agassiz, esposa de Louis Agassiz, quando esteve em Tefé, município do Amazonas, em 1865 (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 147). Nestas fotografias, o animal era retratado de perfil e por baixo, de forma a registrar parte de seu semblante. Isolado em um fundo neutro, sua representação parecia indicar que se tratava de um retrato de um animal empalhado ou trabalhado, posteriormente, no laboratório, semelhante à prática da taxidermia. Possivelmente, Frisch utilizou da mesma estratégia que Agassiz, “que preparou os esqueletos e guardou as peles do peixe-boi para montá-los em Cambridge” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 148). A fotografia, por sua vez, congelava informações sobre o aspecto do animal, existente somente na bacia do rio Amazonas, que poderiam ser analisadas, posteriormente, em qualquer outro lugar do mundo. Além de sua função científica, demonstrava ser um ótimo *suvenir*, lembrança da exótica região.



07- FRISCH, Albert. Peixe-boi, Alto Amazonas (AM), 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles.



08- FRISCH, Albert. Peixe-boi, Alto Amazonas (AM), 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles.

Outras imagens interessantes tratavam-se das fotografias de frente e de perfil de um jacaré (FIGURAS 09 e 10). Provavelmente, o jacaré era o animal mais simbólico e um dos mais temidos da floresta amazônica, explicando-se, assim, o interesse de Frisch em registrá-lo. Vários naturalistas, que viajaram ao norte do Brasil em épocas anteriores, narraram o encontro com esse selvagem animal. O naturalista Henry Walter Bates, em sua viagem ao Amazonas, ficou impressionado com a grande quantidade dessas “feras” nas margens dos rios: “Não é exagero dizer que as águas do Solimões são tão bem abastecidas com grandes jacarés na época das secas, como uma vala na Inglaterra o é com girinos, durante o verão” (BATES, 1892: 311)⁴⁰. Bates ainda narrou um episódio em que presenciara a fúria de um jacaré. Segundo o naturalista, este animal, além de feroz, teria como característica central a sua “covardia”, uma vez que só atacava sua presa quando tinha certeza de que não corria perigo de vida e de que sairia impune da tentativa. Ao longo de seu relato, Bates comentou o caso em que um colono, por certo embriagado, resolvera tomar banho sozinho no rio, quando, de repente, “um par de mandíbulas escancaradas” o agarrou na “cintura e o atirou sob a água”. Do homem apenas se escutou um grito de angústia: “ai, Jesus”. A vila, em pavorosa, correu ao seu socorro, mas somente se avistou “uma trilha sinuosa de sangue na superfície da água”. Após um curto lapso de tempo, quando o animal voltou à superfície para respirar, viu-se apenas a “perna de um homem saindo de suas mandíbulas” (BATES, 1892: 312-313)⁴¹. O triste caso confirmava a ferocidade do jacaré, já tão comentada em outros relatos de viajantes naturalistas. Porém, ao mesmo tempo em que a narrativa provocava temor no leitor estrangeiro, também aguçava sua curiosidade, por deixá-lo ávido por informações sobre o exotismo e o primitivismo do território brasileiro⁴².

A FIGURA 09, produzida por Frisch, oferecia uma visão do que seria o animal em seu habitat natural. Disposto sobre a parte inferior do primeiro plano, o jacaré aparecia

⁴⁰ Tradução livre de: “On the Upper Amazons, where the dry season is never excessive, it has not this habit, but is lively all the year round. It is scarcely exaggerating to say that the waters of the Solimoens are as well stocked with large alligators in the dry season, as a ditch in England is in summer with tadpoles”.

⁴¹ Tradução livre de: “One of the men, during the greatest heat of the day, when almost everyone was enjoying his afternoon's nap, took it into his head, whilst in a tipsy state, to go down alone to bathe. He was seen only by the Juiz de Paz, a feeble old man who was lying in his hammock, in the open verandah at the rear of his house on the top of the bank, and who shouted to the besotted Indian to beware of the alligator. Before he could repeat his warning the man stumbled, and a pair of gaping jaws, appearing suddenly above the surface, seized him round the waist, and drew him under the water. A cry of agony, "Ai Jesus!" was the last sign made by the wretched victim. The village was aroused: the young men with praiseworthy readiness seized their harpoons and hurried down to the bank: but of course it was too late; a winding track of blood on the surface of the water was all that could be seen. They embarked, however, in montarias, determined on vengeance: the monster was traced, and when, after a short lapse of time, he came up to breathe—one leg of the man sticking out from his jaws —was despatched with bitter curses”.

⁴² Louis Agassiz, em seu livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, também relatou seu interesse referente ao estudo do jacaré, especialmente no tocante à embriologia (CF. AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 30).

deitado à beira do rio, como se tomasse o sol matinal. Ao fundo, o retrato da floresta amazônica. A cena parecia reconstruir o ambiente e o hábito deste selvagem réptil. A nitidez da imagem remetia à concepção de verdade do discurso fotográfico. O realismo da “coisa fotografada” era prova suficiente de que aquela fotografia representava a presença de uma ausência. Somente quando exposta a outra fotografia (FIGURA 10), revelava-se o estado moribundo do animal. Todavia, ela apresentava também informações sobre a aparência abdominal do jacaré, questão, possivelmente, de interesse para os naturalistas.



09- Jacaré na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões (AM), c. 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles



10- Jacaré na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões (AM), c. 1867. Acervo: Instituto Moreira Salles

Segundo James Ryan (1997), apesar da retórica da aventura e descoberta que envolveu essas imagens, raramente os fotógrafos exploradores oitocentistas registravam algo inteiramente novo. Ao contrário, eles apenas empregavam um novo meio de representar o “desconhecido”. A fotografia, sob o signo do “verdadeiro”, afirmava a sua capacidade de apresentar a real fisionomia dos seres exóticos, sem fantasias e inexatidão, comuns nos desenhos e ilustrações de viagens. As imagens amazonenses, realizadas por Frisch, também utilizavam-se dessa retórica como forma de angariar prestígio junto ao meio científico e de promovê-las no circuito mercadológico oitocentista.

Dessa forma, espécimes de animais, até então localizadas em regiões longínquas e sem possibilidades de estudo, ganharam notoriedade, interesses científicos e a curiosidade de observadores europeus e nacionais, ávidos por informações sobre o exótico tropical. A fotografia colocava ao alcance do olhar o “desconhecido”, relatado, anteriormente, apenas em fantasiosas narrativas de viagem. Contudo, como foi mostrado, apesar do realismo e da

minúcia de detalhes, as fotografias zoológicas não deixaram de aplicar intenções e estratégias visuais, adequando-se as diferentes funções do discurso oitocentista.

1.2.3 A Geografia sob a perspectiva fotográfica

Embora a importância simbólica e prática dos mapas com ações imperialistas fosse tema já abordado pela historiografia, o papel da fotografia como uma forma discursiva geográfica não recebeu ainda a devida atenção (RYAN, 1997: 21). Apesar dessa diferenciação analítica das duas práticas imagéticas, durante a segunda metade do século XIX, a cartografia e a fotografia compartilharam a habilidade de descrever geograficamente o mundo de “maneira mais fácil”. Assim como os mapas, a fotografia reduziu o globo a duas dimensões, e se oferecia como potencial informativo para definir fronteiras, registrar relevos e riquezas naturais. George Greenough, presidente da Geographical Royal Society, de Londres, compartilhava dessa ideia, quando observou, em 1841, que, “se existe uma arte superior, que transmite à mente a percepção do ideal (...) certamente é a fotografia” (apud RYAN, 1997: 21). Greenough elogiava a capacidade de “minúcia” e “exatidão” da fotografia, bem como sua aparente destreza de agir “no impulso do momento, e com absoluta certeza”. Acreditava-se que a fotografia contribuiria para as pesquisas geográficas e para delimitar e legitimar reivindicações territoriais em um período de intensas transformações.

Em 1840, por exemplo, a fotografia seria empregada como ferramenta de inspeção para resolver um litígio fronteiro entre os estados norte-americanos de Maine e New Hampshire e a região de New Brunswick, localizada no Canadá. A comissão de fronteira, nomeada pelo então presidente norte-americano William Henry Harrison, foi liderada pelo engenheiro-arquiteto e também professor de engenharia na Universidade de Columbia (Nova York) James Renwick, que considerava como principal objetivo da missão a coleta de informações visuais e históricas do território disputado. Para isso, foi necessário contratar membros qualificados no novo método de gravação visual, que forneceriam imagens seguras e hábeis para auxiliar os técnicos e metrologistas na conclusão do relatório. Edward Anthony, um ex-estudante de Renwick, foi encarregado de realizar as fotografias tão desejadas, recebendo instruções de daguerreotipia e de engenharia, habilidades que o tornariam o primeiro fotógrafo habilitado para inspeções geográficas no país. Apesar de as fotografias de Anthony não terem sobrevivido ao tempo, os desenhos realizados com base

em seus daguerreótipos ainda permaneceram no relatório da comissão de Renwick, durante os vários anos que se seguiram na disputa por aquela área (BARGER; WHITE, 1991: 74).

A fotografia também seria utilizada para justificar os interesses de empresários, empenhados em ampliar a malha ferroviária em todas as regiões do mundo. Durante o inverno de 1853 e 1854, o oficial militar norte-americano John C. Frémont realizou uma expedição às Montanhas Rochosas com o objetivo de investigar uma rota ferroviária nessa localidade. Frémont contratou os serviços de Salomão Nunes Carvahlo, que comandou toda a documentação visual durante a missão exploratória. Em sua obra intitulada *Incidents of Travel and Adventures in the Far West; With Col. Frémont's Last Expedition*, Carvahlo descreveu as agruras que sofreram ao realizar daguerreótipos em condições de clima extremamente severas, demonstrando sua habilidade e resistência como fotógrafo: “após três de trabalho duro, atingimos o cume e observamos um panorama de sublimidade indizível (...). Coberto até a metade pela neve, eu realizei um panorama de uma contínua extensão de montanhas ao nosso redor” (CAVAHLO apud BARGER; WHITE, 1991: 75)⁴³. As fotografias feitas durante a viagem foram levadas para Nova York e transformadas, por Mathew Brady, em quadros e gravuras. Frémont, por meio de uma “carta pública”, apresentada aos congressistas norte-americanos, procurou demonstrar, utilizando as imagens produzidas por Cavahlo, a viabilidade e imensa utilidade da ferrovia durante árduos invernos, incentivando a continuidade da conquista do Oeste americano.

A exploração comercial do Ocidente para o comércio e o estabelecimento das ferrovias dependia de relatórios e inquéritos trazidos por viajantes expedicionários. Em 1873, o inglês James Wells, autor da obra *Explorando e Viajando Três Mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*, chegou às terras brasileiras para se juntar a uma equipe de engenheiros da Companhia de Construção de Obras Públicas de Londres, com o objetivo de fechar um contrato com o governo imperial brasileiro para o cumprimento de um levantamento geográfico do vale do Rio Paraopeba e do Rio São Francisco, até a cachoeira de Pirapora. A finalidade da comitiva era promover uma avaliação das condições e potencialidades de exploração dessa região para a ampliação da Estrada de Ferro Dom Pedro II (EFPII) até o Rio São Francisco. Este rio havia sido aberto aos navios mercantes estrangeiros havia apenas cinco anos, em 1868. Wells ainda teria sido contratado para fazer um diagnóstico sobre a região do entorno do Rio São Francisco até o

⁴³ Tradução livre de: “After three hours’ hard toil we reached the summit and beheld a panorama of unspeakable sublimity... Plunged up to my middle in snow, I made a panorama of the continuous ranges of mountains around us”.

Rio Tocantins, projetando uma ligação férrea e estabelecendo uma grande linha de comunicação interna entre Rio de Janeiro e o vale do Rio Amazonas (LIMA, 2009: 36-37. Cf., também, Hardman ,2005).

Estas obras ferroviárias acabaram não se realizando. Wells tornou-se, então, apenas um viajante, narrando suas aventuras no interior do país tropical, sempre com um olhar dirigido pelos valores e desejos da cultura capitalista. Seu texto comprovava, ao apresentar informações importantes sobre a geografia brasileira, o interesse em expandir a ferrovia pelo Brasil através de investimentos britânicos. É interessante notar a grande quantidade de imagens que ilustravam as páginas de sua obra, oferecendo informações sobre o relevo e as riquezas naturais brasileiras. À primeira vista, algumas dessas litografias parecem ser baseadas em fotografias, devido à minúcia de detalhes exposta e ao enquadramento da composição assemelhar-se ao da imagem óptica, o que corroboraria com ideias utilitaristas dadas à fotografia nesse tipo de viagem explanatória. Todavia, essa questão ainda merece uma pesquisa mais apurada⁴⁴.

No Brasil existia um grande repertório de imagens de estradas de ferro. A ferrovia era vista pela elite administrativa e política do Império como instrumento de consolidação do poder do Estado, uma vez que resolveria o problema da unidade territorial e promoveria a expansão do progresso capitalista pelo interior do país. Após a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, percebeu-se a importância de abrir estradas e melhorar a comunicação entre as capitânicas, de forma a promover a integração nacional e a conquista dos recursos naturais, delineando uma imagem do governo central forte e neutralizando os conflitos da sociedade e de forças de desagregação interna⁴⁵. Saint-Hilaire, durante a sua viagem ao Brasil, notou a falta de mapas e outros instrumentos de direcionamento para facilitar a mobilidade do viajante ou de qualquer tipo de comércio pelo território. A

⁴⁴ Apesar de ainda não existir uma pesquisa sobre as ilustrações do livro de viagem de James Wells, alguns elementos parecem indicar que certas ilustrações foram baseadas em fotografias. Além do tipo de enquadramento e composição construída, era prática comum, como foi mostrado ao longo deste capítulo, viajantes estrangeiros adquirirem fotografias em estabelecimentos comerciais e tipográficos, como a Casa Leuzinger. Estas fotografias comercializadas, em especial panoramas e tipos humanos, não deixavam de oferecer, mesmo que de forma idealizada, informações sobre o tipo de vegetação, relevo e gente do Brasil. Sem dúvida, mesmo não sendo questão proeminente desta dissertação, uma pesquisa sobre a produção imagética da obra de Wells merece ser realizada.

⁴⁵ A falta de unidade e comunicação entre regiões e a “interiorização da metrópole” no eixo centro-sul do Brasil, durante a primeira metade do século XIX, promoveram o descontentamento de alguns estados, principalmente dos antigos produtores de açúcar, com a monarquia instaurada no Rio de Janeiro, desde 1808. Essa fraqueza e dispersão da autoridade central contribuíram para estourarem revoltas, como a Cabanagem (1835-1840), no Pará, a Revolução Farroupilha (1835-1845), no Rio Grande do Sul, a Revolta dos Malês (1835), na Bahia, a Sabinada (1837-1838), na Bahia e a Balaiada (1838-1841), no Maranhão. Somente com a posse de D. Pedro II, e com um programa de centralização do poder monárquico, essas instabilidades políticas e regionais seriam amenizadas. (Cf. DIAS, 1972).

consolidação de rotas de comunicação e comércio entre o interior e o litoral, mais dinâmica e eficaz, transportaria ainda os valores da civilização presentes na Corte para os sertões mais remotos do Império (SAINT-HILAIRE, 1975b: 124). A execução de uma malha ferroviária, no entender da época, permitiria a concretização desses objetivos civilizatórios.

A fotografia oferecia, por sua vez, uma forma superior de documentar a magnitude e o potencial da América para empresários e agentes do governo, que proveriam fundos para a expansão ocidental. Durante a década de 1850, antes de prestar seus serviços ao cientista Louis Agassiz, August Stahl foi oficialmente contratado pela Companhia São Francisco Railway para documentar as diferentes etapas de construção da Estrada de Ferro Recife – S. Francisco. Entre 1859 e 1861, o fotógrafo Ben R. Mulock documentou o andamento das obras de construção da estrada de ferro da Bahia, como contratado da firma John Watson. As imagens de Mulock deram origem a um álbum, com 46 cópias fotográficas em papel albuminado, dedicado ao imperador D. Pedro II, amante das artes e da ciência, e importante financiador do progresso civilizatório no Brasil⁴⁶. Em 1882, a serviço da Estrada de Ferro D. Pedro II, Marc Ferrez viajou para as Províncias de São Paulo e Minas Gerais, onde registrou, entre outras vistas e panoramas das obras de prolongamento da ferrovia, a presença do Imperador D. Pedro II e de grande comitiva na entrada o túnel Mantiqueira, que figuravam como propulsores da modernização nos trópicos. Desejava-se construir um repertório imagético que confirmasse o rompimento com o passado colonial para uma realidade de desenvolvimento e progressos, financiado, em grande parte, pelo governo imperial.

O trem e as ferrovias eram vistos como instrumentos de construção da nação, necessários à plena concretização de planos de integração territorial, além de simbolizar o domínio da civilização sobre a natureza. Na fotografia *Vista do Túnel do Pavão* (FIGURA 11), datada de 1858, de autoria de August Stahl, por exemplo, observa-se a construção de um túnel ferroviário dentro de uma montanha rochosa, coberta por árvores e densa vegetação. A imagem sugeria a proeza humana em controlar a natureza e transformá-la de acordo com suas necessidades, permitindo o tráfego de pessoas e produtos às regiões longínquas do território brasileiro. Documentar esses empreendimentos, mesmo que utilizando tecnologia estrangeira, era, portanto, imprescindível como forma de comprovar a iniciativa brasileira de transpor o atraso e rumar em direção ao progresso nacional. Dessa

⁴⁶ No frontispício do livro, encontra-se a seguinte inscrição: “Presented to H. M. Dom Pedro II, Emperor of the Brazil (with His Majesty’s most gracious permission) by John Watson, contractor of the Bahia e San Francisco Railway. Bahia 1861” (apud KOSSOY, 1980b, p. 62).

forma, entendida como um método rápido para gravação de informações exatas, a fotografia se apresentava, durante o oitocentos, como uma grande promessa para o controle de territórios inóspitos e “bárbaros”, onde sua natureza era apresentada, comumente, sob um ponto de vista utilitarista.



11- STAHL, August. Vista do Túnel do Pavão, 1858. In: LAGO, Bia Corrêa. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

1.2.4 A Fotografia nos Estudos Antropológicos

Apesar, como já demonstrado anteriormente, do difundido uso da fotografia em outros campos científicos, foi no emergente conhecimento antropológico que o instantâneo alcançou seu melhor aproveitamento. Acreditava-se que a fotografia permitia obter de uma

forma fácil, econômica e precisa um grande número de amostras para comparar e determinar os caracteres da raça humana e sua variedade, sem que houvesse a necessidade de viajar a outros continentes. A fotografia permitiria substituir a experiência direta por uma observação virtual. O cientista Etienne-Renaud-Agustin Serres, diretor da cátedra de Anatomia e História Natural do Homem, no Museu do Jardim das Plantas de Paris, animado com esse novo tipo de representação, propôs a formação de um museu antropológico baseado em fotografias.

(...) devido às dificuldades de toda natureza que tornam tão difícil criar um Museu de Antropologia, se entende o interesse ligado à representação rápida e fidedigna das características físicas do homem, especialmente quando essa fidelidade de reprodução dos caracteres acrescenta a possibilidade de representá-los em suas diversas relações. (...) Vislumbramos uma grande utilidade de um museu fotográfico das raças humanas para o progresso da antropologia e do ensino desta ciência. (SERRES, 2006: 26-27)⁴⁷

Serres denunciava a grande carência de centros especializados na pesquisa antropológica e alvitrou como solução um inovador programa museal, em que a fotografia desempenharia um importante papel nos estudos e avanços da disciplina. Para Serres, a representação fidedigna dos tipos humanos era a base da antropologia oitocentista, função que caberia tão somente à imagem fotográfica. Os viajantes naturalistas do passado, que com seus desenhos tentaram transmitir “os tipos americanos”, o fizeram de maneira idealizada: “quase sempre, as figuras que encenaram as suas obras” eram “tipos europeus disfarçados a americana”. Nesses casos, brilhava “mais a arte do que a realidade” (SERRES, 2006: 32)⁴⁸. “Belo demais”, carregado de “presença e subjetividade”, o desenho era visto, em termos antropológicos, de maneira um tanto suspeita (SAMAIN, 2006: 214-215). Desejava-se recolher provas e medições exatas do corpo humano, e, de certa forma, em um primeiro momento, a fotografia se prontificava a esse trabalho. O caráter indicial da imagem fotográfica foi acentuadamente valorizado no campo antropológico. Nesse momento, a

⁴⁷ Tradução livre de: “En esta situación de la ciencia y a consecuencia de las dificultades de toda naturaleza que hacen tan difícil la creación de un Museo Antropológico, se entiende el interés ligado a representación fidedigna y rápida de los caracteres físicos del hombre, sobre todo cuando a esta fidelidad de reproducción de los caracteres se añade a posibilidad de representarlos bajo sus distintas relaciones. (...) entrevimos una gran utilidad de un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia”.

⁴⁸ Tradução livre de: “Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: casi siempre, las figuras que encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad”.

antropologia se aproximava muito da metodologia zoológica, fundamentando-se na observação morfológica anatômica do homem e nas proporções de seus membros (SERRES, 2006: 31-32). A fotografia tornava-se uma fonte importante e facilitadora das investigações da jovem disciplina.

Quando da primeira aparição da fotografia na Europa, a antropologia foi submetida a uma transição de uma disciplina com base na língua e cultura material para uma área preocupada com o registro da anatomia e fisiologia humana. Retratada, inicialmente, como uma espécie de conhecimento acadêmico, somente foi reconhecida oficialmente como disciplina científica em 1884, quando se registrou a primeira nomeação a um posto de professor universitário na Grã-Bretanha. Conforme demonstrou Anne Maxwell (2000), a precursora da antropologia foi a “etnologia”, como era conhecida na década de 1830 e 1840, um termo que se referia especificamente à história das nações e envolvia o estudo comparativo das histórias físicas e civis da política externa e dos povos não cristãos. Os etnólogos eram focados em filologia, o estudo da língua, que foi acreditado para ser o principal fator que distinguia os seres humanos das outras criaturas vivas. De acordo com Michael Bravo (apud MAXWELL, 2000: 39-40), o hábito de comparação e a ênfase na língua resultaram um clima de relativismo cultural, que foi reforçada pela disposição filantrópica de seus praticantes, muitos dos quais estavam comprometidos com a tolerância religiosa ou com a erradicação da escravidão. Por outro lado, a conquista de novos territórios coloniais e a adesão de membros mais conservadores e secularistas, identificados com uma concepção de análise física das relações humanas, iniciaram uma divisão epistemológica nas sociedades etnológicas do período. Apesar de originalmente integrarem um mesmo núcleo social, a parceria entre etnólogos e os novos antropólogos estava fadada ao fracasso. Como explica Bravo, tomando como exemplo a experiência britânica, o nascimento da antropologia marcou o predomínio de uma perspectiva distintamente “chauvinista” que tão sinistramente “desistoricizou” raça e gênero:

Quando a *Anthropological Society* rompeu com a *Ethnological Society*, em 1863, o conceito de “raça” perdeu sua conotação histórica e moral em favor de uma visão, decididamente, mais física e anatômica. A nova composição de seus membros foi dominada por profissionais – advogados, clérigos e médicos – muito dos quais (teriam protestado contra a admissão de mulheres na *Ethnological*

Society) usavam seus preconceitos com maior abertura e arrogância. (apud MAXWELL, 2000: 39)⁴⁹

O pressuposto científico de diferenciação humana, com base nas características físicas, advinha, principalmente, dos estudos do cientista alemão Johann Blumenbach (1752-1840), que propôs que as “diferentes raças humanas” deveriam ser classificadas de acordo com as tonalidades das peles. Em sua obra intitulada *On the Natural Variety of Mankind*, datada de 1775, o cientista alemão sugeriu a existência de cinco raças humanas distintas: branca ou caucasiana, amarela ou mongol, etíope ou negra, americana ou vermelha, e malaia ou marrom. Blumenbach também correlacionou aspectos físicos às características mentais, uma prática que formou a base da ciência da medida do corpo, conhecida como antropometria, que presumiu que as diferenças entre os povos estavam codificadas na superfície visível do corpo humano, e não nas características sociais, como a língua, o comportamento e o vestuário (Cf. MAXWELL, 2000: 39)

Provavelmente em seus estudos sobre a evidência dos caracteres físicos, Blumenbach havia recebido influência do anatomista francês do século XVIII George Louis Leclerc, conde de Buffon, que defendia um método de classificação humana de acordo com as diferenças estruturais. Buffon defendia a necessidade de as teorias sobre a diversidade de espécies serem fundamentadas em dados concretos e empíricos, e procurou empreender um inventário da condição humana em diferentes climas e em diversos estágios de evolução da sociedade (WAN, 1992: 40). Para ele, o homem provinha de uma só origem e a multiplicidade de raças se dava devido à degeneração da raça ariana original por influência dos diferentes climas, na medida em que o homem se espalhava por outras áreas do planeta. Seu sistema de classificação pode ter sido inspirado, inconscientemente, no antigo sistema de taxionomia conhecido como a “Grande Cadeia do Ser”, em que a plenitude da criação divina formou uma vasta hierarquia que ia desde a parte inferior da matéria inanimada ao homem e os anjos, posicionados no ápice da escala hierárquica (POLIAKOV, 1974: 141-144).

Um elemento questionador que agitou os meios científicos da época foram as teorias divergentes sobre a questão da origem do homem. Em um extremo, havia os que abraçaram

⁴⁹ Tradução livre de: “When the Anthropological Society broke away from the Ethnological Society in 1863, the concept of ‘race’ had shed its historical and moral connotations in favour of a decidedly more physical and anatomical view. The new society’s membership was dominated by professionals – lawyer, clerics and physicians – many of whom (having protested against the admittance of women to the Ethnological Society) wore their racial prejudices with greater openness and arrogance”.

a teoria monogenista, pautada na convicção de que todos os tipos raciais eram descendentes dos mesmos antepassados e que quaisquer dissimilaridades eram o resultado de variáveis climáticas e acidentais. No outro extremo, estudiosos argumentavam que a magnitude das diferenças humanas foi tal, que não poderia ser explicada somente pelo clima. Muitos neste grupo pertenciam à escola de pensamento poligenista, que insistia que cada raça humana formou uma espécie distinta e que as raças eram, portanto, estáticas e pertencentes a uma categoria não-histórica. Essas discussões ganharam ainda mais fôlego com a publicação, em 1859, de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, que tendia a favorecer os argumentos dos cientistas antropólogos. A teoria de Darwin foi largamente interpretada como a afirmação de que as diferenças raciais eram resultado dos diferentes estágios evolucionários humanos, o que derrubava o relativismo cultural defendido pelos etnólogos. Deste ponto em diante, os antropólogos valorizaram os vestígios visuais e físicos da morfologia humana e se comprometeram com o desígnio de estabelecer as posições de cada raça humana em uma escala evolutiva de desenvolvimento, na qual negros e indígenas tendiam a ocupar as posições mais baixas, enquanto que o branco europeu integrava o patamar mais alto (MAXWELL, 2000: 39-40; SCHWARCZ, 1993: 47-54).

É interessante notar que a antropologia (literalmente, “o estudo do homem”) surgiu em um momento de expansionismo e consolidação do imperialismo ocidental. Este movimento levou os europeus a entrar em contato com diferentes povos e culturas em territórios almeçados como elementares para o crescimento e fortalecimento das nações ocidentais. Essa questão propiciou a estruturação de um conjunto de justificativas pautadas na superioridade do homem branco e nos direitos e deveres concedidos a essa supremacia, em que realizações tecnológicas e científicas eram entendidas como manifestação do progresso e da civilização. Esse cenário criou um ambiente onde os europeus e os de origem europeia no Novo Mundo podiam afirmar sua superioridade e legitimar esta posição política e cientificamente⁵⁰. Apesar das transformações ocorridas dentro da disciplina antropológica,

⁵⁰ O Brasil e os Estados Unidos, apesar de guardarem suas particularidades históricas, apresentaram ao longo do século XIX uma preocupação comum: projetarem-se no cenário internacional como grandes nações civilizadas. Entretanto, enfrentavam “entraves” referentes à escravidão e ao controle da “selvagem” população nativa. Os Estados Unidos viviam a chamada expansão para o Oeste e o Brasil vislumbrava a “integração da metrópole”, ou seja, a dominação e unificação de todas as regiões do Império brasileiro. De uma forma geral, os dois países retrataram os escravos em um sentido pejorativo e procuravam excluí-los da “sociedade civilizada”. Alguns projetos foram inclusive sugeridos para resolver o problema do negro como, por exemplo, o de os devolverem à África. Já a imagem do índio dividiu-se em basicamente três modelos: “demonização”, retratados como animais violentos e maus, como forma de justificar os massacres às aldeias indígenas empreendidas no período; romantizados, colocando-os em um passado glorioso, mas extinto; ou completamente assimilados, demonstrando a capacidade da educação ocidental em transformar povos

os cientistas, de uma maneira geral, submeteram os povos não-ocidentais a um sistema de representação baseado em valores raciais e morais. A fotografia foi uma das muitas maneiras simbólicas de dominação. Ela representou a superioridade tecnológica aproveitada para a delimitação e o controle do mundo físico, tanto para definir limites geográficos e explorar recursos naturais, quanto para realizar a descrição e classificação da população “não-civilizada”. O resultado disso foi um corpo de imagens em rápida expansão que dissimulava os traços de violência do discurso eurocêntrico através de uma retórica fundamentada na superioridade física, intelectual e moral caucasiana.

A fotografia, ao longo da segunda metade do oitocentos, foi empregada, assim, como instrumento científico e como mecanismo de registro da expansão e do imperialismo das chamadas “nações civilizadas”. Essa primeira antropologia foi uma tentativa de aproximação do corpo visível e da exterioridade do ser humano. Um corpo exposto, na maioria das vezes, desnudado e visto por diversos ângulos, para comparar o “conjunto” aos “padrões europeus de beleza”. Procuravam-se signos, marcas, inscrições e diferenças gravadas à superfície da pele humana, capazes de serem armazenadas, seguramente, através de outra pele: a película (Cf. SAMAIN, 2006, e BANTA, 1986). A fotografia tornava-se uma fonte importante e facilitadora das investigações da jovem disciplina ao produzir a visualidade das diferenças morfológicas das raças e de seu patrimônio cultural. Muitos fotógrafos passaram a ser contratados para compor expedições científicas e explanatórias em todo o mundo, com o objetivo de recolher o maior número de vestígios sobre a morfologia e a realidade dos distintos povos do mundo. Desejava-se fazer um mapeamento visual da humanidade.

Outros fotógrafos, por sua vez, pensaram ter encontrado uma possibilidade de exploração comercial, cujos resultados visuais seriam vendidos aos cientistas, funcionários do governo ou a uma curiosa burguesia interessada em retratos de uma vida exótica ou primitiva. Entretanto, por mais que essas imagens carregassem o símbolo da objetividade, não deixavam de agregar valores e estratégias visuais em suas composições. Entre os anos de 1873 e 1874, o fotógrafo escocês John Thomson, também membro da *Ethnological Society*, de Londres, resolveu empreender uma expedição fotográfica à China, como forma de contribuir para os estudos científicos sobre raças humanas. Thomson desejava divulgar ao grande público inglês, por meio de sua publicação de seu livro *Illustrations of China and*

“bárbaros” em distintos homens civilizados. Sobre essa questão ver, em especial, o capítulo 2 e 3 desta dissertação e, também, Dippier (1992) e Maxwell (2000).

Its People, os retratos e cenas cotidianas de diferentes povos que habitavam o extremo Oriente. Através do conceito de “tipos raciais”, o fotógrafo escocês classificou visualmente a população chinesa e mongólica, construindo um conhecimento que vinculava atributos físicos às características morais, no qual procurava desvalorizar a capacidade humana oriental. Através de imagens que registravam cenas de tortura, de execuções públicas, de consumo de drogas, Thomson tentava confirmar uma visão da China como terra “bárbara” e “atrasada”, que necessitava de direção imediata das nações civilizadas. Os objetivos colonialistas de seu livro foram também confirmados pela atenção que prestou aos caminhos fluviais, assentamentos urbanos e aos recursos humanos e minerais inexplorados. Tais imagens, possivelmente, teriam incentivado incursões imperialistas inglesas no interior da China (Cf. RYAN, 1997: 161-167, ERDOGDU, 2004: 117-118, FABRIS, 1991: 33).

No Brasil, a fotografia também foi empregada em excursões no interior do país e como mecanismo de registro de seus “habitantes exóticos”, construindo diferentes visões, seja de forma romanceada ou através de um “discurso de poder”, pautadas na questão da raça. A Casa Leuzinger, principal tipografia do império, foi responsável por patrocinar a expedição do alemão Albert Frisch à região amazônica, por volta do ano de 1865. Frisch realizou uma série de fotografias de indígenas e mestiços nas proximidades de Manaus, no Amazonas, quando os documentava em seu ambiente natural, registrando suas tabas e outros artefatos de sua cultura material. Tratava-se, certamente, de um dos mais antigos registros de nativos americanos. Essas imagens foram amplamente divulgadas pela Casa Leuzinger e apresentadas na Exposição Universal de Paris, em 1867.

As fotografias de Frisch foram organizadas e montadas em suporte de cartão, com legendas impressas. Na margem superior de cada cartão foi colocado o número da fotografia, e a parte inferior destinou-se às legendas, entre elas os nomes do autor e do editor das imagens, e o conteúdo da foto, todas escritas em língua francesa, indicando os propósitos comerciais. A série de imagens referentes a fauna, flora e população indígena foi criada como produto editorial, com pretensão artística e documental. George Leuzinger, proprietário da casa tipográfica, em seu espírito empreendedor, percebia a região amazônica como um potencial produto fotográfico rentável. O interesse por esse tipo de informação havia aumentado durante a segunda metade do oitocentos, como provam as diversas expedições de cientistas e viajantes pela região, entre elas, a do próprio naturalista Louis Agassiz. Diante disso, o recorrente emprego das fotografias por cientistas, antropólogos, botânicos e outros pesquisadores, como auxílio à informação, foi, provavelmente, considerado no planejamento da série. Contudo, o interesse científico não foi o único fator

incentivador da expedição. Os assuntos variados e a abordagem do ensaio fotográfico da Amazônia mostravam a preocupação com um público mais amplo, interessado em uma parte do mundo aberta às iminentes transformações (KOHL, 2006: 199).



12- FRISCH, Albert. Índios Umuauá na antiga província do Alto Amazonas, região do Rio Solimões, 1867. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006, p. 138.

Na fotografia intitulada *Índios Umuauá na antiga província do Alto Amazonas, região do Rio Solimões* (FIGURA 12), datada de 1867, observa-se, no primeiro plano, a representação de dois índios, um sentado sobre uma espécie de tronco de árvore e o outro, em pé ao seu lado. A imagem fornecia informações etnográficas, ao registrar armas, roupas e adereços indígenas, tudo imerso em uma linda paisagem, vista como representativa da floresta amazônica. Havia a preocupação tanto com questões informativas quanto estéticas.

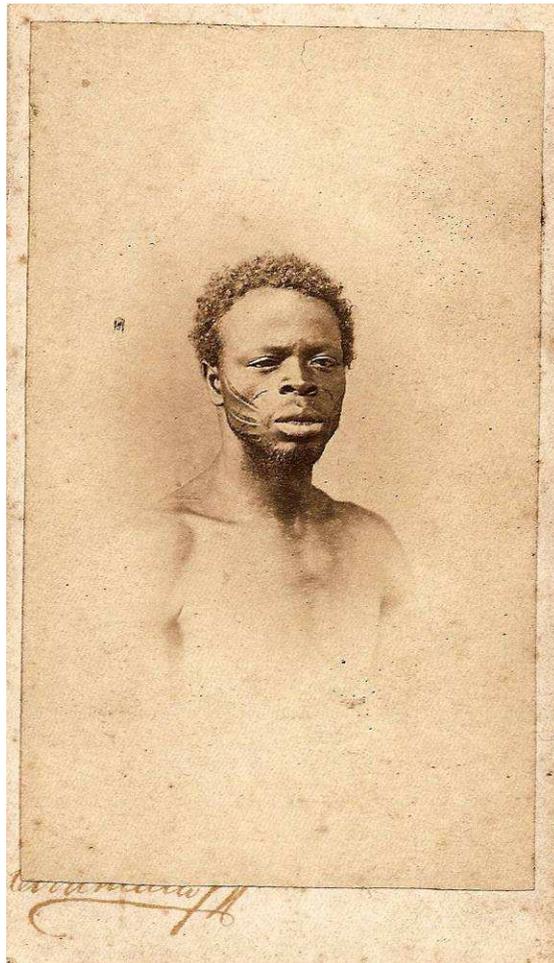
Ao analisar cuidadosamente a composição, nota-se que a imagem tratava-se de uma fotomontagem. No intuito de produzir uma fotografia esteticamente agradável, que também oferecesse informações, Leuzinger e Frisch, durante a edição, separaram os índios do fundo original e os colocaram em um cenário artificial, mais ilustrativo da paisagem tropical. Conforme apontou Albert Kohl (2006), Frisch, por questões de dificuldade técnica de iluminação e limitações de deslocamento, retratou índios que, provavelmente, habitavam áreas desmatadas e periferias dos pontos de atracamento dos vapores. Sua fotomontagem, ao combinar um fundo mais arborizado e selvagem, procurava recolocar os personagens em seu habitat idealizado, recompondo as expectativas e o imaginário do público estrangeiro sobre a Amazônia intocada (KOHL, 2006: 200) e colaborando para a afirmação do imaginário romântico indianista no período, do “bom selvagem” de Rousseau.

Na mesma década, o fotógrafo açoriano Christiano Junior publicou um anúncio no *Almanak Laemmert*, em que oferecia ao público, entre outros artigos e serviços, “uma variada coleção de costumes e tipos pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”⁵¹. Junior realizou 77 imagens de “tipos negros”, em formato *carte de visite*, e as colocou à venda através de mostruários, que abasteceriam o imaginário etnocentrista na Europa e na América do Norte. Em tamanho reduzido e sem mediação da litografia, essas fotografias eram facilmente transportadas na bagagem dos viajantes ou enviadas pelo correio. Havia um grande interesse por imagens que retratassem fragmentos do pitoresco, ou seja, representações do exotismo étnico e do mundo dos ofícios, que, naquele momento, já começava a viver seu ocaso nos centros industriais europeus. Apesar de já existir, em épocas posteriores, um mercado para esse tipo de imagem, a fotografia conferia, dessa vez, mais realismo ao pitoresco, tornando sua visualidade mais cobiçada e, principalmente, mais legítima (BORGES, 2008: 332-337).

Os personagens fotografados por Christiano, provavelmente, eram escravos, por apresentarem seus pés descalços, já em uma fase em que o uso dos sapatos se generalizava. Durante o período escravagista brasileiro, os cativos deviam exibir sua condição subumana através dos pés desnudos, como forma de diferenciação social. Assim, um negro alforriado procurava adquirir, rapidamente, um sapato para ostentar sua nova condição. Segundo Maria Elisa Borges (200: 334), o anúncio de coleção de negros de Christiano datava de dezesseis anos após a proibição do tráfico internacional de escravos. O número crescente da

⁵¹ *Revista das Notabilidades Profissionais, Comerciais e Industriais do Rio de Janeiro*. In: *Almanak Lammert*. Rio de Janeiro, Typographia Universal de Lammert, 1866, p. 27. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1866/00001349.html>.

presença de ambulantes brancos e estrangeiros na cidade do Rio de Janeiro sugeria as oscilações do mercado de trabalho urbano na Corte. A observação destes fatos, aliada à crise da cultura dos ofícios na Europa, possibilitou que o fotógrafo açoriano percebesse que aquele momento era o mais adequado para fazer dinheiro com retratos de escravos, de “personagens mais pitorescos”, isto é, menos ocidentais e “civilizados”.



13- CHRISTIANO JUNIOR. “Tipo preto”. In: AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: Ex Libris, 1987, p. 29.

Na FIGURA 13, o fundo neutro fazia com que o observador concentrasse seu olhar apenas na imagem de busto de um homem negro, de olhar desviante. Seu rosto, posicionado na região central do retrato, apresentava escoriações, entendidas como sinais que permitiam identificar a origem e até mesmo a linhagem africana do indivíduo. Esta fotografia lembrava muito os desenhos de negros produzidos por Rugendas (FIGURA 14) quando esteve no Brasil, entre 1822 e 1825, que procuravam apreender os traços característicos de cada etnia

africana trazida para as terras brasileiras (Cf. RUGENDAS, 1998). Ao contrário dos retratos encomendados pela elite e burguesia brasileira⁵², que desejavam ser retratadas com seus atributos e propriedades salientadas, de forma a diferenciá-las na esfera social, as fotografias de escravos, de Christiano Junior, procuravam despersonalizar o indivíduo de duas maneiras: “mostrando-o seja como tipo, seja como uma função” (CUNHA, 87, p xxiii). Na imagem 13, assim como nos desenhos de Rugendas, o que se buscava não era o rosto único, mas sua generalidade, seu “tipo”, que permitisse reconhecê-lo como “negro mina”, “gabão”, “cabinda”, “crioulo”. Enquanto tipo, ele estava ali como sinal de uma categoria que o subsumia, como algo maior que ele, e na qual sua especificidade (por mais que seu rosto, único, fosse indelével no retrato) se tornava irrelevante. Nas fotografias de ofícios, o objetivo era o mesmo. A vendedora de frutas, o carregador, o barbeiro não eram pessoas, mas cenas quotidianas, recriadas em estúdio fotográfico, como forma de exibir atividades comerciais, e não indicar indivíduos.

A identificação tipológica, amiúde, acompanhava alguns estereótipos construídos no período: os nagôs eram apreciados como “bons comerciantes, inteligentes e instruídos – muitos eram mulçumanos e letrados”, mas temia-se “sua altivez, sua coragem, seu espírito independente”⁵³; os moçambiques eram considerados “feios – talvez por seus dentes afilados – e muito trabalhadores”; os congos eram preferidos para o trabalho agrícola, doméstico e também como artesãos; os gabões eram vistos como propensos ao suicídio e os angolas como pacíficos; dos mojolos, ao contrário, “dizia-se que se rebelavam quando maltratados”, mas eram muito “apreciados pela beleza e pela coragem” (CUNHA, 1987: xxviii-xxiv). O que se buscava eram características de personagens pitorescos e genéricos, que servissem como cartão postal e souvenir, ou mesmo como recurso científico, para quem “se retira para a Europa”. A fotografia projetava o imaginário ocidental sobre o Outro,

⁵² Em seu livro *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo* (1995), Maria Inez Turazzi abordou as estratégias estéticas e simbólicas que permearam a construção dos retratos da elite brasileira durante a segunda metade do século XIX. Conforme explica a historiadora, ao fotógrafo cabia a competência de calcular todos os detalhes da composição: a pose, o cenário, a postura e todos aqueles atributos simbólicos que emprestariam ao cliente a imagem desejada. Era frequente dispor alguns objetos materiais na cena: chapéu às costas, uma bota de cano alto, um livro, uma pena e um tinteiro, armas, insígnias, dentre outros, como meio de se produzir, ao menos momentaneamente, a ilusão de um espírito aventureiro, uma vocação intelectual ou filosófica, glória e poder. Através de um ambiente extremamente montado, procurava-se criar sentimentos e sensações almejados pelo cliente para serem cristalizados na artificialidade da pose e eternizados no “realismo” da imagem fotográfica. Cf., também, Fabris (1991), Leite (1993), Carvalho e Lima (2005), Vasquez (2002).

⁵³ A sublevação mulçumana na Bahia (Revolta dos Malês), em 1835, havia inspirado temor em todo o Brasil, quando um grupo de escravos, que seguiam o culto malê, se organizou em torno de propostas radicais para libertação dos demais escravos africanos e tentou fundar uma república mulçumana no estado baiano. A manifestação foi rapidamente reprimida, mas possivelmente contribuiu para a formulação do estereótipo da tribo africana nagô, etnia que majoritariamente teria participado do incidente.

veiculando uma ideologia colonial, que era, portanto, consumida por colonizadores estrangeiros⁵⁴.



14- In: Rugendas, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série; v.8). Prancha 43.

Entretanto, como apontou Patrícia Lavelle, essas imagens não eram apenas consumidas por estrangeiros. Muitos brasileiros adquiriram fotografias e álbuns com

⁵⁴ Outros fotógrafos também exploraram a temática de “tipos negros” para o comércio de imagens, como August Stahl, Rodolpho Lideman, Alberto Henschel e Marc Ferrez. Entretanto, para Pedro Vasquez (2002), Christiano Júnior foi aquele que o fez de maneira mais “sistemática” e “desapiedada”. Nas palavras do autor: “Parecia colecionar seus ‘tipos de negros’ com o mesmo alheamento em relação ao destino de seus retratados com o qual um entomologista vai espetando, um após outro, insetos nas vitrines de sua coleção” (2002, p. 23-24). Todavia, Sandra Koutsoukos (2010), em posição contrária, acreditava que Christiano Junior apresentou os negros de forma romantizada. Em uma das imagens criadas pelo fotógrafo, a autora percebeu que as vestimentas ocidentalizadas de alguns escravos e a cena que retratava uma situação civilizada (como o cumprimento de mãos), apresentava ao olhar estrangeiro uma escravidão “pacificada” e o alto grau de civilidade apreendida por um povo considerado biologicamente atrasado (2010, p. 122).

imagens de escravos, como foi o caso de Joaquim Nabuco, que teria adquirido um dos álbuns de C. Junior sobre essa temática⁵⁵. No Brasil patriarcal, apesar das famílias terem mantido certa proximidade com seus escravos, o surgimento de um discurso de segregação, em que se atribuía um efeito negativo sobre a figura do negro, principalmente, durante a segunda metade do oitocentos, fez com se manifestasse um olhar estrangeiro sobre o negro, capaz de revelá-lo como pitoresco e exótico. Para Lavelle (2003: 99), à medida que se desenvolveu uma concepção que negava o cativo, como “marginália urbana”, houve também uma menor identificação, “cultural e afetiva”, com a elite “civilizada”, permitindo a esta coligar-se ao olhar estrangeiro e também consumir as imagens de escravos como tipos exóticos.

O impulso, neste caso, era menos de aproximar do que afastar, ou seja, a tarefa do fotógrafo era a de construir uma espécie de estranhamento, orientando o olhar do espectador para o diferente e pitoresco dos personagens representados. Retirados de seu ambiente cotidiano e artificialmente montados em um ateliê fotográfico, os negros suscitavam um estranhamento, que possibilitava uma apreciação tranquila do pitoresco, sem a agitação e tumulto das ruas da cidade, muito menos civilizada do que almejavam seus contemporâneos. Nesse sentido, os escravos, dispostos, por C. Junior, de forma didática e estetizada, eram vistos como estranhos, nas palavras de Perter Burke (2004), como representantes do “Outro interno”⁵⁶, de indivíduos, que apesar de residirem em um mesmo lugar ou país da “elite branca”, eram entendidos como diferentes e distantes da cultura civilizada. As imagens de C. Junior tentavam retirar os elementos perturbadores e anárquicos desse “Outro indesejável”, tornando-os harmônicos e agradáveis aos olhos da elite brasileira. Todavia, como apontou Lavelle (2003: 100), às vezes, escapavam indícios, como um semblante desafiador ou um olhar inquietante, que permitiam captar essa tensão social latente no cotidiano da corte.

Por conseguinte, a circulação de fotografias familiarizou tanto as classes acadêmicas como a burguesia da época com a imagem do *Outro*. Todavia, apesar das crescentes ofertas dessas imagens, alguns estudiosos começaram a perceber as limitações que envolviam a utilização das fotografias científicas, construídas sob a influência de distintos discursos

⁵⁵ De acordo com Paulo Cesar de Azevedo e Mauricio Lissovsky (1987, p. XIV), um dos álbuns de fotografias de Christiano Junior, encontrado no acervo do Itamaraty, pertencera a Joaquim Nabuco. Como ele, muitos brasileiros consumiram as imagens tipológicas de C. Junior. Entretanto, Nabuco, um dos grandes nomes do abolicionismo brasileiro, teria “lido” essas fotografias da mesma maneira que a elite agrária imperial ou o público estrangeiro?

⁵⁶ Sobre a construção do *Outro*, ver também Hartog (1999).

visuais e ideológicos. Segundo Juan Naranjo (2006)⁵⁷, muitas fotografias antropológicas comercializadas, apesar de terem sido produzidas em consonância com os parâmetros científicos vigentes, apresentavam outros inconvenientes como, por exemplo, a europeização das tribos selvagens. O rápido processo de expansão colonial oitocentista teria acarretado a “contaminação” e o arrefecimento de algumas tribos ao comportamento europeu, ou mesmo, em muitos casos, em sua própria extinção. Estudar e documentar uma tribo tornava-se então uma prioridade para os antropólogos modernos. Não obstante, essas fotografias acabavam por reproduzir todo tipo de fantasia relacionada ao orientalismo e ao exotismo, sendo utilizadas na criação de identidades estereotipadas que apraziam os consumidores românticos europeus. Na grande maioria dos casos, essas imagens possuíam uma função comercial, ou seja, haviam sido realizadas para satisfazer uma demanda de consumidores românticos das principais capitais europeias, sem a preocupação em seguir a preceitos científicos vigentes. Como explicita o biólogo inglês, então presidente da Ethnological Society (1868-1871), Thomas Henry Huxley:

Ainda que exista um grande número de fotografias etnológicas, perde-se muito o seu valor, ao passo que não foram tomadas uniformemente e com um plano bem estudado. O resultado é que raramente são mensuráveis ou comparáveis com outras e que não logram de dar informações precisas a respeito das proporções e a conformidade do corpo (...). (2006, p. 47)⁵⁸

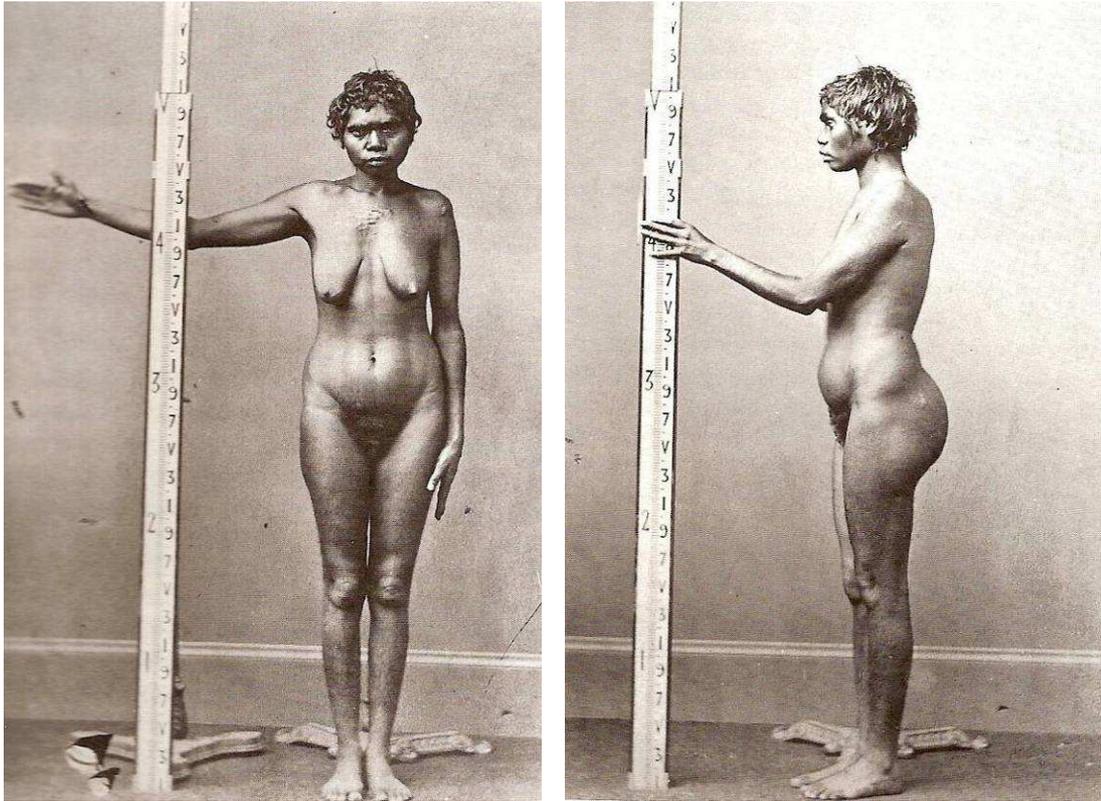
Iniciou-se, assim, uma preocupação em criar critérios científicos para as fotografias utilizadas nas pesquisas acadêmicas. Em um esforço para produzir documentos fotográficos que permitissem a recuperação posterior das informações, Huxley elaborou um procedimento que aliava método antropométrico e a imagem fotográfica. O biólogo inglês recomendava que todos os indivíduos fotografados deveriam posar nus, a uma distância fixa da câmera, e acompanhados, em um mesmo plano, por um instrumento de medição, uma espécie de régua, de forma a garantir uma escala constante. Este sistema ainda se dividia na produção de dois tipos de imagem: “a fotografia de corpo inteiro” e a “fotografia somente de cabeças”, que se subdividiam em dois ângulos, “de frente” e “de perfil”. No primeiro tipo

⁵⁷ NARANJO, 2006: 15. Ver também Banta (1986: 40-45).

⁵⁸ Tradução livre de: “Existe ya um gran número de fotografías etnológicas, pero carecen de valor debido a que no han sido tomadas de acuerdo com un plan bien idealo y tipificado. El resultado ES que rara vez son mensurables o comparables unas con otras, y que no puede obtenerse de ellas información precisa referida a las proporciones y configuración del cuerpo, que es lo único que tiene verdadero interés para el etnólogo”.

de retrato, o fotografado era posicionado de pé, “com o braço direito estendido horizontalmente; as mãos completamente abertas, com os dedos estendidos; e o pulso flexionado, com a palma virada para frente. Os pés teriam que estar juntos, e os tornozelos deveriam tocar-se entre si”. Para evitar que o braço do fotografado tremesse durante o processo, aconselhava-se a utilizar um suporte, no qual se fixaria uma “vara de medir, dividida em pés e polegadas, que servira de escala”. Nos ângulos de perfis, o objetivo do fotógrafo seria captar o lado esquerdo do corpo, e “o braço esquerdo teria que aparecer com o cotovelo flexionado, de maneira que não interferisse na visão do contorno dorsal do tronco e do perfil da região peitoral”. Nas “fotografias de cabeças” visava-se, igualmente, “fornecer uma visão frontal” e “de perfil”, acompanhadas, sempre que possível, de “uma régua dividida em polegadas” (HUXLEY, 2006: 48).

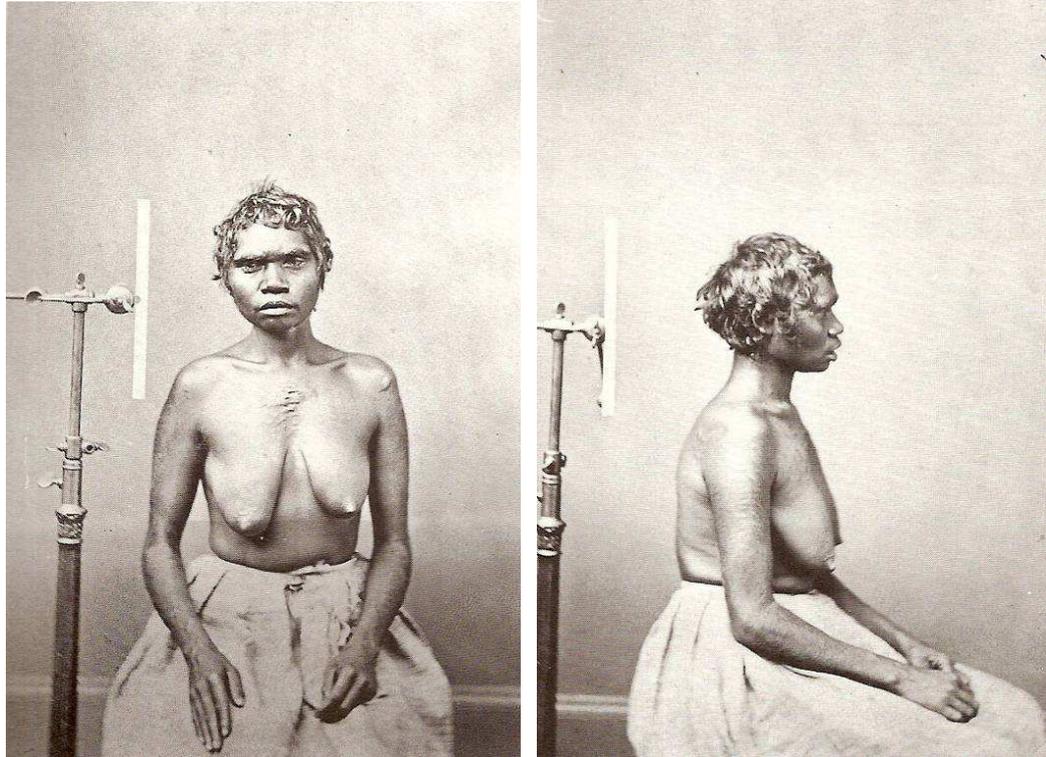
Ao sugerir a realização de fotografias somáticas e cefálicas padronizadas, Huxley acreditava na possibilidade de recuperar, através das imagens, diversas informações anatômicas consideradas importantes para o estudo das comparações raciais. No entanto, ao contrário de suas expectativas, a habilidade fotográfica em extrair esses tipos de dados foi marcada por inúmeras dificuldades técnicas como, por exemplo, a determinação da estatura do indivíduo, o que comprometia a análise final das pesquisas antropológicas. Em sua análise das fotografias produzidas por Huxley, o historiador Frank Spencer (1992) percebeu que o instrumento de medição, em muitos casos, não se encontrava corretamente posicionado. Na FIGURA 15, notou-se que o antropômetro encontrava-se encostado e levemente inclinado sobre o antebraço da mulher, enquanto que na FIGURA 16 ele era apenas segurado por suas mãos. Na verdade, Huxley não forneceu instruções claras e objetivas a esse respeito, o que dificultava o alinhamento correto do instrumento de medição e do modelo antes da tomada fotográfica. Para Spencer, o esquema de Huxley teria sido uma experiência exigente em termos técnicos, tanto para o fotógrafo quanto para o modelo (1992: 100-102).



15 e 16- Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101.

Além dessas críticas, vislumbraram-se também dificuldades referentes à determinação da estatura e ao posicionamento das cabeças e braços dos sujeitos retratados. No caso da disposição horizontal dos braços, conforme sugerido por Huxley, a medição do comprimento dos membros ficaria prejudicada, sendo preferível, para o exame posterior, que continuassem em sua “posição natural”. Já a determinação do vértice da cabeça apresentaria outro inconveniente. Como o volume do cabelo da modelo era desconhecido, sua estimativa seria apenas aproximada. Uma solução apresentada era raspar a cabeça da pessoa retratada. Entretanto, esta condição já havia sido rechaçada por outros investigadores do período, uma vez que demonstrava ser um requisito difícil de aplicar. A obtenção das medidas de largura e comprimento da cabeça, necessárias para calcular o índice cranial (FIGURAS 17 e 18) também consistia, na melhor das hipóteses, em cálculos aproximados. De acordo com Spencer (1992), estas últimas medidas dependiam da detecção de pontos de referência anatômicos que eram basicamente invisíveis aos olhos humanos, e seus números eram somente revelados pela “extensão das hastes de um compasso aberto” (1992: 102). O

mesmo pode ser dito de um grande número de medidas cujas determinações e precisões somáticas dependiam da apalpação de determinados marcos ósseos. As medidas da circunferência, assim como o diâmetro do tórax, era também impossível de determinar a partir de uma fotografia. Portanto, devido a essas limitações técnicas, juntamente com a falta de consenso entre os estudiosos a respeito de como e quais medidas deveriam ser empregadas, o procedimento fotométrico de Huxley não foi bem sucedido.



17 e 18- Anon., Ellen, South Australian Aboriginal Female, 1870. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 101.

Em 1869, John H. Lamprey, secretário da London Ethnographical Society, publicou um artigo intitulado “On a Method of Measuring the Human Form, for use of Students in Ethnology”, no qual também propunha uma nova maneira de utilizar a fotografia nos estudos de comparação das raças humanas. O sistema de Lamprey baseava-se em “uma estrutura sólida de madeira, de sete por três pés [213,36 x 91,44 cm]”, com divisões internas de duas polegadas, em que eram “fixadas pequenas pontas” por onde partiam “linhas finas de seda que permitem dividir a superfície interna em linhas longitudinais e latitudinais, em quadrados de duas polegadas de lado”. O indivíduo, por sua vez, seria disposto em frente a

essa “rede transversal”, “com os calcanhares alinhados a uma das cordas”, de forma a garantir “contornos mais definidos”. Por meio de tais fotografias “normatizadoras”, Lamprey declarou:

(...) a estrutura anatômica de um bom modelo ou figura acadêmica de seis pés pode ser comparado com a de um malaio de quatro oitometros de altura. Este sistema de linhas perpendiculares [e horizontais] facilita enormemente o estudo de todas as peculiaridades de contorno (...) e serve de bom guia para a sua definição, algo que não se pode alcançar com uma mera descrição verbal e que muitos poucos artistas podem delinear. (2006, p.50)⁵⁹

Essa “grade metodológica” já havia sido aplicada, anteriormente, por artistas como o alemão Johann Bergmüller (*Anthropometria*, 1723) e o holandês Jacob de Wit (*Teekenboek der proportien*, 1747), que buscavam resolver problemas referentes à precisão e às proporções do corpo humano em seus quadros (SPENCER, 1992: 102). Ao adaptar este procedimento às necessidades das pesquisas antropológicas, Lamprey acreditava ter encontrado um sistema infalível que oferecia medidas padronizadas, facilitando, por conseguinte, as comparações das características anatômicas das raças humanas. Em seu artigo, incluiu fotografias, produzidas por Henry Evans, de um jovem africano de Serra Leoa para demonstrar a aplicabilidade de seu método. Contudo, assim como Huxley, Lamprey foi constrangido pelas mesmas limitações técnicas, não conseguindo fornecer, de maneira precisa, todas as medidas somáticas necessárias às pesquisas antropológicas oitocentistas.

De acordo com a historiadora Anne Maxwell (2000), era bem provável que os cientistas do período não possuíssem uma visão tão crítica em relação à fotografia e que acreditassem, veementemente, em seu potencial informativo, aplicando-a tanto aos avanços científicos quanto à expansão imperialista. O registro fotográfico era estendido também como um mecanismo de controle. Para Maxwell (2000), Huxley e Lamprey compartilharam desta convicção e procuraram aliar seus discursos científicos à expansão do Império Britânico, promovendo, conseqüentemente, a ideia da superioridade caucasiana frente às

⁵⁹ Tradução livre de: “Por medio de tales fotografías, la estructura anatómica de un buen modelo o figura académica de seis pies [182,88cm] puede ser comparada con la de un malayo de 4,8 pies [146,3cm] de altura. Este sistema de líneas perpendiculares facilita enormemente el estudio de todas las peculiaridades de contorno que tan claramente observables resultan en cada grupo y sirve de buena guía para su definición, algo que no puede lograrse con una mera descripción verbal y que muy pocos artistas pueden perfilar”.

demais raças humanas⁶⁰. Huxley defendia a necessidade de se produzir “uma série sistemática de fotografia de várias raças de homens compreendida dentro do Império Britânico”. Seus métodos foram praticados, especialmente, em partes do mundo onde os povos colonizados foram subjugados ou foram ineficazes na resistência desse tipo de “invasão corporal”. Essas condições prevaleceram em regiões como a Índia, Sri Lanka, Malásia, África e Austrália, e em colônias penais e localidades escravagistas como o Brasil e os estados sulistas da América do Norte, antes da Guerra Civil. Em contrapartida, em locais onde a autonomia da população colonial foi mantida, pelos menos em parte, o método antropométrico não foi utilizado de forma rígida e consciente (MAXWELL, 2000: 41-42).

Anne Maxwell parece assumir, diante de fotografias produzidas por Huxley e Lamprey, uma posição semelhante à de Susan Sontag (1986: 23), que acreditava existir algo de “predatório” na imagem fotográfica: “fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se veem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer, é transformá-la em objetos que podem ser possuídas simbolicamente”. Nas fotografias criadas por Huxley, por exemplo, Ellen, a jovem aborígine australiana, foi exposta em sua forma vulnerável: completamente nua, posicionada, impassivelmente, ao lado de um instrumento de medição, sob o olhar e julgo de pessoas desconhecidas. A fotografia era um meio de registrar todas as suas “imperfeições” corporais: cicatrizes na pele, massiva estrutura da testa, mandíbulas e nariz grandes e as proporções corporais diferentes, como o comprimento das mamas. Através da construção dessa estética, o fotógrafo desumanizava a mulher e a colocava como um simples exemplo do baixo estágio evolucionário humano da população aborígine da Austrália, tese amplamente difundida na época. Para Maxwell, a relação de poder instaurada, sob a condição colonialista e imperialista, não foi apenas de opressão ostensiva, mas também de relacionamento insidioso e desigual, que permearam todas as facetas da confrontação cultural. Dessa forma, ela acreditava que as fotografias realizadas por Huxley e Lamprey foram pensadas e construídas como mais um elemento para legitimar a intervenção e ocupação inglesa no território australiano.

⁶⁰ Apesar de aqui se terem citado apenas dois procedimentos relacionados à antropometria e à fotografia, outros tratados também foram divulgados no período como meio de criar parâmetros e métodos comuns: Francis Galton e Arthur Batut, por exemplo, experimentaram a sobreposição de retratos para visualizar as características padrões que definiam uma tribo ou uma raça; e Alphonse Bertillon criou um sistema que foi aplicado à identificação de delinquentes, em que combinavam uma fotografia de frente e outra de perfil com toda uma série de medidas e descrições físicas de cada indivíduo (Cf. EDWARDS, 1992; NARANJO, 2006; MAXWELL, 2000).

Paradoxalmente, uma parte da comunidade científica parecia não se importar em empregar em suas pesquisas um material que havia projetado imagens idealizadas, mais vinculadas ao ímpeto imperialista ou à fantasia da literatura romântica do que à realidade dos personagens representados. Segundo Naranjo (2006: 15), era possível que aquelas recriações não fossem percebidas como imagens idealizadas, e sim como demonstração da parte mais primitiva e não contaminada de um grupo tribal. Naranjo ainda acrescenta que outro possível motivo para essas fotografias não terem sido abandonadas, apesar de todos os inconvenientes que comportavam, foi o de que os estudos antropológicos baseavam-se na análise mais superficial do homem, em sua morfologia anatômica, e a fotografia era entendida, apesar de todas as críticas, como um meio de representação visual que oferecia mais precisão e credibilidade.

Dessa forma, muitas fotografias antropológicas realizadas no período, apesar de terem sido produzidas em esquemas científicos que visavam à objetividade da representação, também apresentavam parcialidades, diferentes valores e visões de mundo. Segundo Susan Sontag (1986: 16), apesar da presunção de veracidade que conferia autoridade ao discurso fotográfico, o trabalho do fotógrafo não se tratava de uma exceção genérica às relações habitualmente problemáticas entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos se propunham, sobretudo, a refletir a realidade, estavam ainda constrangidos por imperativos tácitos de gosto e consciência. Ao decidirem como deveria ser uma imagem, ao optarem por uma determinada exposição, esses homens impunham sempre normas e valores aos temas que representam. E não obstante, num certo sentido, a câmera não só interpretava, mas capturava de fato parte da realidade, as fotografias eram uma interpretação do mundo, como as pinturas e desenhos. Elas faziam parte do sistema de representações construído ao longo do século XIX.

Diante disso, nos capítulos seguintes tentar-se-á demonstrar dois casos específicos do uso da fotografia antropológica, e como essas imagens se ligaram a diferentes concepções culturais e objetivos científicos, estabelecendo distintas representações sobre o negro e o índio brasileiro.

CAPÍTULO 2 – O NEGRO E O MESTIÇO BRASILEIRO SOB AS LENTES RACIALISTAS DA EXPEDIÇÃO THAYER

“Um homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de peixes, de habitações, de instrumentos, de astros, de cavalos, de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.” (Jorge Luis Borges. *O fazedor*. Rio de Janeiro: Bertrand. 1987: 102)

Entre os anos de 1865 e 1866, Louis Agassiz, um dos mais ilustres naturalistas oitocentistas e chefe da Expedição Thayer, uma missão científica enviada ao Brasil, encomendou e produziu uma série fotográfica sobre “tipos humanos” que habitavam essa região de clima tropical. Tratava-se de imagens de negros e mestiços, que seriam apresentados em debates de ciência nos Estados Unidos como provas irrefutáveis de sua concepção científica. Agassiz buscava conter os avanços do evolucionismo de Darwin, que, após a publicação de sua obra mestra, *A Origem das Espécies*, recebia, cada vez mais, aceitação no círculo acadêmico. Seu desejo era o de recolher evidências visuais que testemunhassem contra a falácia da nova proposição evolucionista.

Não obstante sua origem suíça, Agassiz se tornou uma das personalidades centrais da ciência naturalista norte-americana. Ao emigrar para os Estados Unidos na década de 1840, ele havia construído uma importante carreira como cientista, professor da Lawrence School – seção da Harvard University dedicada aos estudos científicos –, e fundador e diretor do aclamado Museu de Zoologia Comparada da mesma universidade. Agassiz também havia se tornado um dos mais famosos divulgadores de uma “ciência cristã”, que visava estabelecer a ligação entre o “finalismo estático derivado do pensamento religioso e transcendentalista” e a metodologia de uma ciência naturalista moderna. Em suas palestras, Agassiz sempre ressaltava a existência de uma intenção divina que agia diretamente na natureza, por meio de sucessivas catástrofes e recriações do mundo (MACHADO, 2007: 70).

Suas teorias catastrofistas e criacionistas basearam-se nos pressupostos do anatomista francês Georges Cuvier, que havia sido seu professor no início dos anos de 1830. O cientista francês atribuía a Deus a gênese e a destruição de cada espécie, se opondo à

teoria de Lamarck⁶¹, para quem as espécies evoluíam lentamente em função do uso e desuso de características adquiridas. Para Cuvier, as profundas distinções percebidas entre os fósseis encontrados em diferentes estratos e os animais atuais apenas poderiam ser explicadas por cataclismas subsequentes que extinguissem de maneira devastadora aquelas espécies e, assim, por meio de um novo processo de criação, reiniciaria-se a povoação da área devastada com organismos que não teriam qualquer vínculo com os anteriores. Os animais e plantas seriam restritos não apenas a áreas geográficas específicas, mas também a determinadas épocas. A visão do naturalista francês negava a “fluidez e a interconexão genética das diferentes espécies entre si, propondo uma classificação do mundo natural em quatro ramos estáticos e não inter-relacionados”. Sua teoria definia-se, portanto, em três princípios básicos: na existência de grandes catástrofes, no poder criacionista divino e na fixidez das espécies (Cf. MACHADO, 2007: 71-72; SOUSA, 2008: 28-29).

Ao explicar o mundo natural de forma “não dinâmica”, o projeto analítico de Cuvier sugeria uma meticolosa descrição empírica dos seres observados, já que cada espécie era única e os dados de uma não permitiam qualquer inferência sobre a estrutura da outra. Agassiz foi bastante influenciado pelo esquema de seu mestre, que validava a concepção “idealista-estático” do mundo natural e muito estimava a pesquisa empírica. Nessa perspectiva, o cientista, entidade privilegiada do conhecimento, teria como função o desvendamento do plano divino por meio de uma observação acurada dos fenômenos da natureza. Destinado a explicar as finalidades divinas, o estudioso deveria ler na “bíblia da natureza” os “caminhos traçados pela onisciência divina, assim ocupando o lugar tradicionalmente reservado aos teólogos e pastores”. Portanto, se, por um lado, Agassiz se vinculava ao campo daqueles que defendiam a ciência empírica como base do conhecimento, por outro lado, ele também se harmonizava com as compreensões metafísicas e religiosas, que desejavam decodificar, no “livro da natureza”, as intenções divinas (MACHADO, 2006: 139-40).

Ao chegar a Cambridge, Agassiz também acabou se juntando a uma comunidade científica ativamente envolvida com os debates concernentes à unidade ou à diversidade da origem humana. Agassiz, sob influência de estudiosos como os norte-americanos Samuel Morton e Josiah Nott, aderiu ao poligenismo, ainda na década de 1840. A hipótese poligenista baseava-se na crença da existência de vários “centros de criação” humana, que

⁶¹ Louis Agassiz assumiu uma posição contra o darwinismo muito semelhante à ocupado, em princípios do século XIX, por seu mestre George Cuvier contra a obra *Philosophie Zoologique*, de Lamarck, publicada em 1809, que pregava o evolucionismo das espécies (Cf. LOEWENBERG, 1933: 688).

corresponderiam, por sua vez, às diferenças raciais observadas entre os grupos humanos. Esse pressuposto se encaixava perfeitamente à sua ideia sobre a existência das “províncias zoológicas”. Ao estudar a distribuição geográfica dos animais e das plantas da obra de Humboldt, Agassiz desenvolveu a teoria de que espécies teriam sido criadas em seus devidos lugares e, via de regra, não migravam desses “centros”. No interior de cada região existiriam subdivisões que Agassiz chamou de “províncias zoológicas”, que se relacionavam com as diferenças geográficas e de clima. Para ele, Deus teria criado novas espécies em distintos períodos e designado a cada uma a sua pátria (KURY, 2001: 160-161). Com as “raças humanas” não seria diferente, cada uma ocuparia um lugar no mundo estabelecido pelo Criador.

O naturalista acreditava que o plano da criação das espécies criado por Deus determinava leis de organização na Terra. Cada localidade do globo reuniria animais, plantas e paisagens que se interligariam uns aos outros, constituindo um microcosmo com característica própria (KURY, 2001: 161). Em seu texto “The Diversity of Origin of the Human Races”, ele identificou, através do estudo da anatomia comparada, oito “tipos humanos primários”, entendidos também como espécies distintas de homens. Cada espécie habitava uma determinada “províncias zoológicas”, compostas por climas específicos e organismos particulares da fauna e flora. Esta ideia permitia o fortalecimento de uma interpretação biológica na análise dos comportamentos humanos, que passaram a ser crescentemente encarados como resultado imediato de leis biológicas e naturais. Assim, cada “raça humana” deveria ter um determinado grau de desenvolvimento intelectual e moral. Nas palavras de Louis Agassiz:

(...) Na Terra, existem diferentes raças homens, habitando diferentes partes de sua superfície e possuindo diferentes características físicas; e este fato, tal como se apresenta, sem referência ao tempo de sua criação e à causa de sua aparência, requer uma investigação mais longa, e pressiona sobre nós a obrigação de determinar a hierarquia relativa entre essas raças, o valor relativo do caráter peculiar a cada uma delas, sob o ponto de vista científico. Trata-se de uma questão de dificuldade quase intransponível, mas é tão inevitável quanto o é difícil; e como filósofos, é nosso dever encará-la de frente. (1850, p. 142)⁶²

⁶² Tradução livre de: “(...) there are upon earth different races of men, inhabiting different parts of its surface, which have different physical characters; and this fact, as it stands, without reference to the time of its establishment and the cause of its appearance, requires farther investigation, and presses upon us the obligation to settle the relative rank among these races, the relative value of the characters peculiar to each, in a scientific

Apesar de existirem diferentes espécies humanas, explicava o naturalista suíço, o Gênesis apenas fazia menção ao surgimento da raça branca. O relato de Adão referia-se somente à origem dos caucásicos, e não às demais raças, que ainda exigiam a paciência e a pesquisa dos cientistas oitocentistas para determinar a sua criação. Dessa forma, Agassiz se conciliava com a Igreja, na medida em que seu fundamento não representava um ataque à doutrina bíblica cristã. Sua visão poligenista ainda moldava-se perfeitamente à teoria criacionista, cuja ideia fundamental ancorava-se numa percepção estática do mundo natural (Cf. GOULD, 1999: 33-34). Contudo, conforme apontou Gould (1999: 32-33), antes de vir para a América, Agassiz defendia a doutrina da unidade humana (monogenismo), mas suas convicções teriam mudado ao conhecer, pela primeira vez, um negro, durante a sua estadia na Filadélfia. Em carta endereçada a sua mãe, o cientista descreveu o sentimento de aversão ao ser servido pelos camareiros negros do hotel em que estava hospedado e seu lamento pelo fato de o homem branco estar ligado a essa “raça tão degradante”. Essa experiência desagradável, somada à influência dos trabalhos Morton e Nott e da sociedade escravista do sul dos Estados Unidos, teriam o levado a aderir à concepção poligenista⁶³.

Agassiz era o principal propagador dessas teorias científicas nos Estados Unidos e empregava, em seus debates, uma linguagem vanguardista, abarrotada de nomes técnicos e referências a procedimentos científicos, como forma de convencer sua plateia. Suas palestras, proferidas no Lowell Institute, de Boston, e voltadas para a divulgação de uma “ciência edificante” e “cristã”, seduziam milhares de pessoas, que se apraziam em assistir às carismáticas apresentações do professor, que sempre ressaltava o magnífico desempenho do Criador na multiplicidade das formas da natureza (MACHADO, 2007: 70). Todavia, as ideias, propostas por Darwin, de que o mundo natural e orgânico estava em permanente transformação, de que os organismos vivos descendiam de um mesmo ancestral comum e de que as espécies não eram fixas, mas se diversificavam a partir de mudanças graduais ao longo do tempo (GUALTIERI, 2003: 51), abalaram toda a consagrada concepção de ciência do naturalista suíço e ameaçaram, constantemente, sua posição de destaque no meio científico. Sua visão teológica, cujo homem seria a obra maior da criação, perdia espaço, cada dia mais, para uma concepção que acreditava na historicidade absoluta, em que a

point of view. It is a question of almost insuperable difficulty, but it is as unavoidable as it is difficult; and as philosophers it is our duty to look it in the face”.

⁶³ Sobre as concepções teóricas de Agassiz, ver: Agassiz (1850), Marcou (1896a); Gould (1999), Kury (2001); Freitas (2002); Machado (2006), Sousa (2008).

evolução e o tempo nunca chegavam a um fim (FREITAS, 2002: 65-66). A teoria darwinista, portanto, minava toda a perspectiva teórica de Agassiz, elaborada e adquirida durante longos anos de estudo.

Porém, cabe ressaltar que a enfática recusa de Agassiz à concepção evolucionista não se tratava de um capricho ou incompetência por parte do cientista suíço, mas de uma dificuldade real em trabalhar com uma proposição cujas bases eram essencialmente outras (FREITAS, 2002: 66). De acordo com a epistemologia de Ludwik Fleck, a forma de analisar um determinado “fato científico” estaria estreitamente relacionada a um modo de perceber, moldada por um contexto específico e por uma determinada formação científica. Para Fleck, o “fato científico” deveria ser compreendido dentro da estrutura de um “estilo de pensamento”, ou seja, ligado às concepções de observação e experiência, não apenas considerando a relação bilateral entre o sujeito e objeto para a construção do conhecimento, mas avaliando também o estado de conhecimento como um terceiro componente desta relação, para ligar o conhecimento ao conhecer. O autor denominou a disposição para o “perceber orientado” como um “estilo de pensamento” e as ideias compartilhadas por um determinado grupo como “coletivo de pensamento” (PFUETZENREITER, 2003: 113).

O “estilo de pensamento” somente permitiria o emprego de determinado método e por consequência a interpretação dos fatos de uma maneira dirigida – a “harmonia das ilusões” – que evitaria a percepção de outras formas e de outros fatos. O “ver formativo” exigiria um treinamento prévio no campo científico em questão. Esta preparação despertaria a capacidade para uma visão direcionada para determinada perspectiva, ao mesmo tempo em que anulava a habilidade para outras formas de percepção. Nesse sentido, as observações que contrariassem uma teoria seriam explicadas e reinterpretadas para se conciliarem com o conhecimento novo. O “estilo de pensamento”, ao direcionar o modo de ver e agir dos indivíduos mediante a chamada “coerção do pensamento”, promoveria uma tendência à manutenção das teorias já existentes em um determinado sistema de conhecimento, isto é, geraria uma disposição à permanência dos sistemas de opinião, configurando-se esse estado em uma “harmonia das ilusões”. Essa afirmativa do autor não só revelava que, quando se adquirisse um “estilo de pensamento”, perder-se-ia a capacidade de se perceber outras formas que fugissem à lógica esperada, mas, também, enfatizava que, devido a esse “ver direcionado” proporcionado pelo “estilo de pensamento”, surgiria uma “dificuldade de comunicação” entre estilos distintos, ou seja, as palavras assumiriam significados diferentes quando empregadas por “estilos de pensamentos” distintos. De acordo com essa concepção, notou-se a dificuldade de Agassiz em aceitar e adotar o novo

pressuposto evolucionista, já que suas concepções estariam fundamentadas em um pensamento muito diferente do darwinismo. Nas palavras de Fleck, “nenhuma descrição é capaz de substituir a ideia que se adquire depois de muitos anos de experiência prática” (apud PARREIRAS, 2006: 46)⁶⁴.

Assim, Agassiz acreditava até por uma questão de sobrevivência intelectual, na necessidade de tomar uma atitude, de cunho científico e empírico, contra a teoria da evolução. A argumentação do livro *A Origem das Espécies* era “pobre, muito pobre”, disse o cientista ao botânico Asa Gray⁶⁵, seu colega em Harvard, e precisava, urgentemente, ser rebatida (MANTHORNE, 1989: 14). Além disso, seus estudos estavam sendo questionados e o cientista perdia, cada vez mais, seguidores de sua teoria. Destarte, ao organizar uma expedição ao Brasil, o cientista buscava recolher o maior número de evidências que confrontassem a ideias expostas por Darwin, e as fotografias de “tipos humanos” serviriam a tal propósito. Sobre sua viagem ao Brasil, o naturalista esclareceu:

Perguntam-me muitas vezes qual é o meu objetivo principal ao empreender esta expedição na América do Sul. Sem dúvida, de um modo geral, fazer coleções para estudos futuros. A convicção, porém, que me domina irresistivelmente é a de que a combinação das espécies, neste continente em que as faunas são tão características e tão diferentes das outras partes do mundo, irá proporcionar-me os meios de provar que a teoria das transformações não repousa sobre fato nenhum. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 35)

De acordo com Katherine Manthorne, a decisão de Agassiz em dar prosseguimento as suas pesquisas científicas na América do Sul estava relacionada à necessidade de pesquisar no lugar onde as conclusões de Darwin teriam se apoiado, como forma de rebater de forma mais sistemática e legítima todas as evidências recolhidas pelo evolucionista⁶⁶.

⁶⁴ Sobre o pensamento de Fleck, ver também Condé (2005) Fleck (1979), Löwy (1994), Pfuetszenreiter (2003).

⁶⁵ Asa Gray foi considerado um dos mais proeminentes botânicos do século XIX. Ao contrário de Agassiz, Gray aprovou, imediatamente, os princípios evolucionistas de Darwin, e reuniu vários de seus escritos para publicar o influente livro intitulado *Darwiniana*. Nestes ensaios, ele defendeu uma conciliação entre a evolução darwinista e as doutrinas do teísmo, em um momento marcado pelo afastamento teórico de ambas as concepções. Gray acreditava que o materialismo de Darwin, visualizado pelo conceito da seleção natural, não excluía os desígnios divinos na natureza (Cf. LOEWENBERG, 1933).

⁶⁶ Durante a sua viagem à bordo do brigue *HMS Beagle*, Charles Darwin, por meio de suas observações e análise sobre da natureza americana, teria iniciado seus estudos relativos ao desenvolvimento da teoria da transmutação das espécies e da seleção natural. Na introdução de “*A Origem das Espécies*”, o cientista escreveu: “As relações geológicas que existem entre a fauna atual e a fauna extinta da América meridional, assim como certos fatos relativos à distribuição dos seres organizados que povoam este continente, impressionaram-me profundamente quando da minha viagem a bordo do *Beagle*, na condição de naturalista.

Agassiz desejava realizar uma leitura desses vestígios por meio de sua teoria, entendida por ele como o “verdadeiro” conhecimento científico. Porém, continua Manthorne, a decisão de viajar ao Brasil também estava intimamente ligada ao cumprimento de um anseio de toda uma vida. Sua formação científica em Munique havia sido fortemente influenciada por Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, dois cientistas bávaros cujas viagens às terras brasileiras, durante os anos de 1817 e 1820, haviam contribuído para aumentar a popularidade e o desejo por informações sobre este país tropical. Com a morte de Spix, em 1826, Martius precisava encontrar alguém capaz de dar continuidade ao projeto de seu parceiro, e reconheceu no jovem Agassiz uma pessoa habilitada a concluir os estudos sobre *Os Peixes do Brasil (The Fishes of Brazil, 1829)*⁶⁷. “Desde então”, recordou Agassiz, “voltou-me à mente muitas vezes a ideia de ir estudar aquela fauna no seu próprio país; era um projeto sempre adiado, por falta de ocasião oportuna, mas nunca abandonado” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 35). Devido à falta de recursos capazes de patrocinar viagens às terras brasileiras, o jovem cientista optou, em um primeiro momento, pela pesquisa de organismos no estado fóssil, o que resultou na publicação da obra *Recherches sur les poissons fossiles (1833-1843)*, orientado por seu mestre George Cuvier. Nesse estudo, Agassiz conseguiu conectar a zoologia com a geologia, numa interpretação catastrofista bastante inteligente, capaz de resolver, aparentemente, o problema das descobertas de fósseis de animais totalmente desconhecidos⁶⁸. Entretanto, sua dedicação à história natural e sua paixão pela fauna brasileira o levaram ainda a buscar, no continente sul-americano, respostas às polêmicas questões sobre a origem e a criação das formas de vida orgânica que habitavam o mundo⁶⁹.

Aproveitando uma licença acadêmica devido a um problema de saúde, Agassiz partiu de Nova York em direção ao Brasil, no dia primeiro de abril de 1865. Sua missão contou com o patrocínio do milionário bostoniano Nathaniel Thayer e o apoio do Imperador D. Pedro II, que, durante anos, já se correspondia com Agassiz e muito simpatizava com seus estudos. O grupo era integrado por Elizabeth Agassiz, mulher do cientista; Jacques

Estes fatos (...) parecem lançar luz sobre a origem das espécies – esse mistério dos mistérios, para empregar a expressão de um grande filósofo. De regresso à Inglaterra, em 1837, julguei que, acumulando pacientemente todos os dados relativos a esse assunto, e examinando-os sobre todos os aspectos, poderia elucidar esta questão” (DARWIN, 2004: 17).

⁶⁷ Sobre a relação de Agassiz com Martius em Munique, ver também Marcou (1896a: 27).

⁶⁸ Esse estudo pautou-se no princípio do atualismo geológico, proposto por Cuvier, que via nas diferenças entre fósseis de camadas geológicas distintas a prova de que teria havido sucessivas “criações”, comprovando sua tese catastrofista e criacionista (Machado, 2007).

⁶⁹ Sobre a escolha de Agassiz em empreender pesquisas no Brasil, ver, Katherine Emma Manthorne (1989), capítulo *The Organic World: Agassiz, Heade, and Darwin's Challenge*, p. 115.

Burkhardt, desenhista que seria responsável pela produção de mais de duas mil aquarelas sobre os peixes brasileiros; John G. Anthony, conchiliologista (estudioso de conchas), Charles Hartt e Orestes Saint-John, geólogos; John E. Allen, ornitólogo; e George Sceva, preparador de espécies. Além desses profissionais, havia vários voluntários, que se constituíam, em sua maioria, de alunos de Agassiz: Newton Dexter, Edward Copland, Thomas Ward, Walter Hunnewell, que ocuparia o cargo de fotógrafo oficial da missão, Stephen V. R Thayer, filho do milionário e mecenas da expedição, e William James, futuro filósofo do Pragmatismo, que deixou importantes observações a respeito dessa experiência⁷⁰. O objetivo da equipe, como sugeriu Agassiz em seu diário, era de concentrar esforços em recolher os exemplares de espécies de peixes; verificar a existência de atividade glacial⁷¹ no Brasil; e fotografar os indivíduos de “raça pura” e “mestiça” que encontrassem no país. A partir de toda essa documentação, o cientista acreditava ter reunido evidências capazes de comprovar sua teoria catastrofista, poligenista e a fixidez das espécies.

Segundo Katherine Manthorne (1989), após a publicação de Charles Darwin, houve uma profunda mudança na forma de retratação pictórica do mundo, passando-se de uma temática inorgânica para outra orgânica. A autora destaca que, antes de 1859, as pinturas paisagísticas preocupavam-se em registrar o relevo e geografia de um lugar. Entretanto, Darwin, ao estudar os pássaros, tartarugas e outras espécies, teria redirecionado o interesse científico para a vida biológica. Assim, durante a década de 1860, diversos artistas e estudiosos, influenciados pelo novo pressuposto evolucionista, focalizaram suas atenções mais sobre a flora e a fauna do que propriamente nas formações geológicas, tais como montanhas e vulcões, explorados, anteriormente, como sinais do criacionismo e do catastrofismo. Agassiz, embora fosse um ferrenho opositor das ideias darwinistas, sentiu também a necessidade de estudar o mundo orgânico como forma de enfrentar as principais questões propostas por Darwin (MANTHORNE, 1989: 117-118). O cientista, apesar de ainda preocupar-se com a constituição geológica brasileira e a necessidade de recolher vestígios sobre a ação das geleiras, também despendeu seu tempo e trabalho em representar os peixes e “tipos raciais” humanos brasileiros, como forma de corroborar com suas ideias

⁷⁰ Sobre a composição da equipe da Expedição Thayer, ver: Agassiz (1975: 10); Marcou (1896b: 145); Manthorne (1989: 115-117); Freitas (2002: 72), Machado (2006: 123-124); Sousa (2008: 82).

⁷¹ Agassiz, no Brasil, desejava encontrar provas de que houve uma recente glaciação na região tropical (Pleistoceno), o que teria assinalado uma ruptura entre as espécies atuais e as extintas. O naturalista suíço já havia encontrado sinais da glaciação na Europa e nos Estados Unidos. Se conseguisse descobrir evidências de uma era glacial relativamente recente na Amazônia, Agassiz tornaria o fenômeno global, e não apenas localizado. Comprovado o fenômeno glacial, o cientista acreditava contribuir para a resolução do problema da origem das espécie (Cf. KURY, 2001; FREITAS, 2002; SOUSA, 2008).

sobre o criacionismo, o catastrofismo e o fixismo das espécies. Não por acaso, a equipe da expedição contava com um desenhista e um fotógrafo.

A Expedição Thayer coletou um enorme repertório iconográfico sobre a rica diversidade da natureza tropical, que ia desde os desenhos de peixes produzidos por Jacques Burkhardt às fotografias realizadas por Walter Hunnewell e August Stahl ou outras imagens e *carte de visiste* adquiridos em estabelecimentos litográficos da região. As fotografias de “tipos humanos”, em especial, eram de demasiada importância para a comprovação de sua hipótese poligenista, e nesse sentido chamaram a atenção da presente pesquisa. Agassiz acreditava que, por meio da análise e estudo das características físicas das raças humanas, seria possível identificar “tipos humanos” e fornecer provas sobre as diferentes origens do homem e a imutabilidade das espécies. Entretanto, ao invés de medir as raças humanas utilizando-se do laborioso método antropométrico, para o qual ele não tinha formação, Agassiz preferiu empregar o aparelho fotográfico como mecanismo de apreensão deste tipo de informação. O cientista atribuía grande valor a esta recente invenção, e a via como uma pioneira ferramenta no uso das investigações antropológicas. Ele acreditava em seu poder de registrar, de forma objetiva e imparcial, a realidade visível. Já em 1850, apenas onze anos após a divulgação do daguerreótipo, Agassiz utilizou esse dispositivo óptico para documentar os escravos negros das plantações de algodão da Carolina do Sul. Seu objetivo na época era revelar a persistência, nos Estados Unidos, da “raça africana” ao longo de duas ou mais gerações, fornecendo “provas” da fixidez das espécies⁷². Novamente, no Brasil, o naturalista suíço recorreria à fotografia como meio de prover evidências de suas teorias científicas.

As coleções fotográficas de Hunnewell e Stahl sobre os “tipos humanos” dos trópicos abrangiam aproximadamente 170 retratos da população brasileira, representada entre negros e mestiços, número muito superior ao realizado em 1850, a cargo do fotógrafo T. J. Zealy. Essas imagens impressionam pelo número de informações contidas nelas e pela possibilidade de se abordar um pequeno trecho da história sobre as relações entre Estados Unidos e Brasil durante a segunda metade do século XIX. Apesar da subjetividade dessas representações, este capítulo tem como objetivo analisar a relação entre as fotografias tipológicas, a poligenia de Agassiz e o contexto oitocentista. Infelizmente, Agassiz não

⁷² Tratava-se de quinze daguerreótipos, produzidos pelo fotógrafo T. J. Zealy, que mostravam o perfil frontal e lateral de sete escravos, homens e mulheres, totalmente despidos. Essas imagens nunca chegaram a ser publicadas por Agassiz e permaneceram desconhecidas até 1975, quando foram encontradas no acervo do Peabody Museum, de Harvard. Sobre este assunto, ver: Banta (1986: 53-60), Wallis (1995), Stepan (2001: 98-99).

completou seus estudos raciais⁷³ e não chegou a avaliar essas fotografias⁷⁴. Assim, foi necessário utilizar outras fontes documentais, como o seu diário de viagem ao Brasil, produzido em co-autoria com sua esposa Elizabeth Agassiz⁷⁵, as correspondências trocadas com outras personalidades do período e publicações acadêmicas, do cientista e de seus contemporâneos. Deseja-se abordar a fotografia dentro de suas finalidades, de seu envolvimento com a ciência da época. As imagens são reveladoras da percepção etnocêntrica de Agassiz em relação ao *Outro*, ou seja, aos negros e mestiços brasileiros, população considerada pelo naturalista como de “inferiores” e “incivilizados”. Acredita-se que, através de suas análises, muitos elementos ainda pouco explorados pela historiografia sobre as contribuições de Agassiz e sua viagem ao Brasil poderão ser mais bem discutidos.

2.1 As fotografias tipológicas do negro no Brasil

Durante sua estadia no Rio de Janeiro, Louis Agassiz solicitou os serviços do já renomado fotógrafo alemão August Stahl para a realização de retratos dos “tipos negros” no Brasil. Como a escravidão não estava extinta e o sistema econômico brasileiro ainda pautava-se, quase que exclusivamente, na mão-de-obra cativa, o cientista acreditava existir, no território tropical da América, inúmeros espécimes africanos para retratar e, assim, contribuir para o desenvolvimento de suas pesquisas raciais.

Devido aos recentes e escassos estudos sobre os fotógrafos oitocentistas atuantes no Brasil, não existem ainda muitas informações a respeito da vida de August Stahl até a sua chegada às terras brasileiras. De acordo com a cuidadosa pesquisa de Bia Corrêa do Lago (2001), Augusto Sthal, seu nome abrigado, chegou ao Brasil no dia 31 de dezembro de 1853 e estabeleceu seu primeiro estúdio fotográfico na cidade de Recife. Possivelmente, sua

⁷³ Agassiz morreu, nos Estados Unidos, em dezembro de 1873, vítima de um novo derrame cerebral, um ano após o retorno de sua expedição a Galápagos, sua última tentativa frustrada de provar o que considerava a falácia da tese darwinista. O primeiro derrame havia acontecido em setembro de 1869, quatorze meses antes do início da derradeira viagem (Cf. SOUSA, 2008: 100).

⁷⁴ Segundo os responsáveis pelo arquivo iconográfico do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Agassiz teria guardado as fotografias somente em álbuns, entretanto, devido à falta de tempo e a sua morte, não chegou a acrescentar legendas ou algum tipo de classificação e descrição racial.

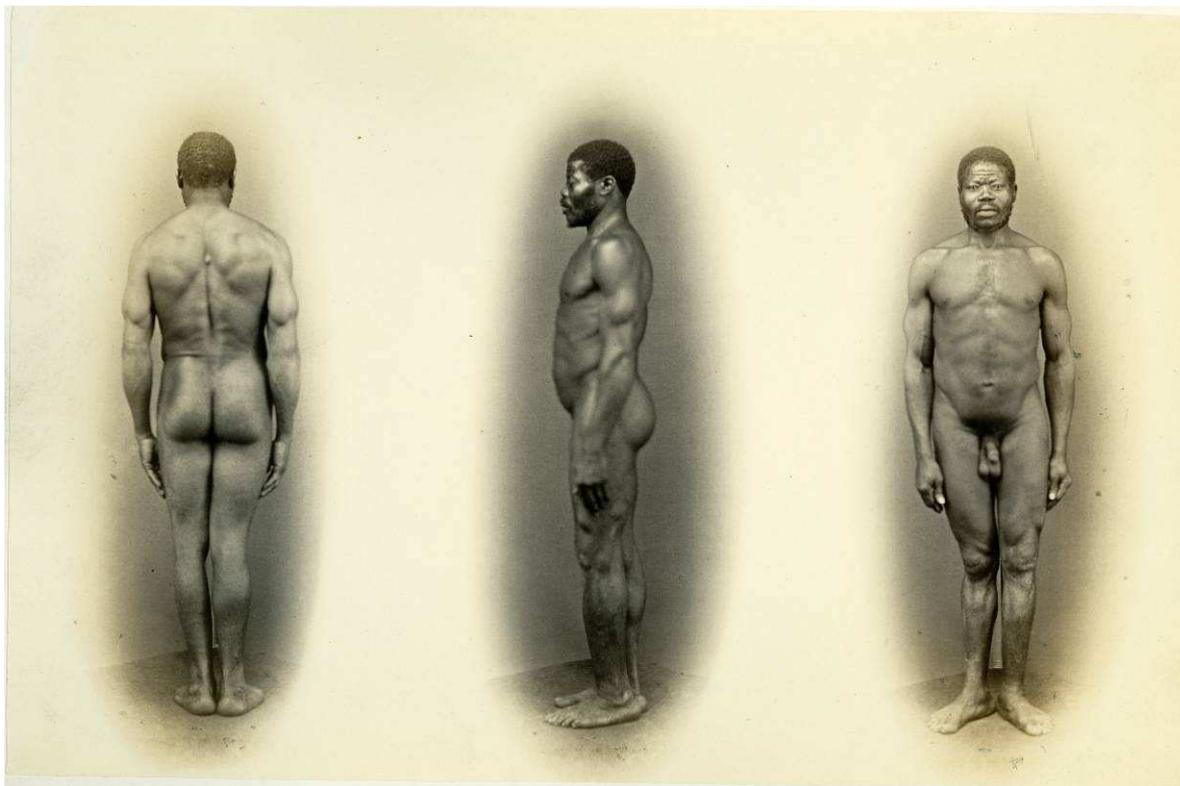
⁷⁵ O livro *Viagem ao Brasil* foi composto por duas narrativas: uma de Elizabeth, marcada por um estilo mais literário e desprezioso, e a de Louis Agassiz, vinculada a uma linguagem científica, repleto de nomenclatura técnica. Em seu relato, Elizabeth abordou a vida nos trópicos com um misto de espírito aventureiro, estilo pitoresco e distanciamento gentil. Entremeada às partes descritivas do texto, encontrava-se a intervenção de Louis Agassiz em notas de rodapé, adendos e anexos, por meio dos quais registrava as “relevantes questões sobre os trópicos” (a ciência, a política e a diplomacia). É importante ressaltar a facilidade de se identificar o momento em que um e outro escreviam no livro, e suas respectivas contribuições, uma vez que suas narrativas eram exageradamente diferentes.

viagem estava associada a um convite feito pela firma inglesa São Francisco Railway para documentar as obras da Estrada de Ferro Recife-São Francisco, iniciadas em 1854, fato que explicaria o grande acervo imagético dessa construção. Durante os cinco anos em que permaneceu em Pernambuco, Stahl realizou diversas fotografias de paisagens, “tipos humanos”, obras públicas e inúmeros retratos da família imperial, recebendo, de D. Pedro II, o título de “Fotógrafo de Sua Majestade o Imperador do Brasil”, em dezembro de 1859. O contato com D. Pedro II deu novos rumos à sua carreira, que, talvez, já almejasse novas perspectivas fora de Pernambuco. Assim, em fevereiro de 1862, o fotógrafo alemão chegava à cidade do Rio de Janeiro (LAGO, 2001: 16-21).

Infelizmente, a situação na capital imperial não era tão privilegiada quanto o mercado pernambucano, onde praticamente não havia nenhum concorrente de peso no comércio fotográfico. No Rio, a situação era completamente diversa, uma vez que ali trabalhavam inúmeros fotógrafos de clientela já consolidada, muitos dos quais também haviam sido agraciados por D. Pedro II com o título que tanto lisonjeava Stahl. Dessa forma, seu trabalho como retratista não recebeu tanto sucesso como se esperava. Devido a esse percalço, era possível que Stahl tivesse se dedicado mais ao trabalho de paisagista, documentando o cenário privilegiado da cidade carioca. Existia um ambiente bastante próspero para o comércio de vistas, liderado pela Casa Leuzinger, importante litografia e papelaria do Rio de Janeiro. De acordo com Lago, George Leuzinger, fundador da Casa Leuzinger, vendia não somente fotos com o carimbo de seu estabelecimento, como também a produção paisagística ou de costume de vários profissionais então atuantes na capital. Stahl provavelmente preferiu deixar suas vistas e imagens de negros escravos à venda com seu colega especializado, pois nenhum estrangeiro de passagem teria a ideia de procurá-las em seu estúdio de retratos (LAGO, 2001: 23-24).

Tudo levava a crer que Louis Agassiz teria conhecido August Stahl através da Casa Leuzinger, lugar onde adquiriu diversas imagens de paisagens e tipos humanos que ilustraram seu livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)* (LAGO, 2001: 24). As fotos de costumes e de escravos no Rio de Janeiro, semelhantes às realizadas anteriormente em Recife, que Stahl também deixava à venda com Leuzinger, foram as que provavelmente inspiraram o famoso cientista a encomendar-lhe a série de retratos antropométricos de “negros de raça pura”. As fotografias de escravos no Rio de Janeiro e Recife surpreendiam pela nitidez e capacidade de registrar detalhes surpreendentes da fisionomia do modelo, o que revelavam o domínio técnico do fotógrafo no processo do colódio úmido. Essas imagens eram carregadas de expressão e sentimentos, fugindo da postura convencionalista deste tipo de retrato.

Todavia, as fotografias encomendadas por Agassiz foram marcadas por uma outra estética, mais vinculada ao modelo cientificista da nascente Antropologia Física. Esta mudança na forma de retratação sugeria que Agassiz estivera intimamente ligado à produção fotográfica de Stahl, participando desde a escolha dos modelos ao estabelecimento de suas poses.



19- Stahl, August. *Negro de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 98720066. TIFF

As imagens encomendadas pelo naturalista tratavam-se de retratos nus de escravos, que eram orientados a se disporem em três posições: de frente, de lado e de perfil, como mostra a FIGURA 19. Semelhantes aos daguerreótipos de escravos da Carolina do Sul, de Zealy, os modelos eram apresentados diante de um pano de fundo neutro, como forma de colocar sobre o olhar apenas o objeto que se desejava analisar. Sem dúvida, o teor dessa imagem impressionava, principalmente por seu grau de austeridade ao retratar a nudez sem disfarces. A representação do corpo nu era um mecanismo essencial para o estabelecimento de uma ciência racial, e Agassiz parecia estar ciente disso. Durante os anos de 1860 e 1870, muitos cientistas, ao desejarem recolher informações sobre as medidas somáticas dos diferentes povos que habitavam o globo, recomendavam, ou mesmo exigiam, o emprego da

fotografia na representação do corpo nu. Como foi mostrado no capítulo anterior, Thomas Henry Huxley, presidente da Ethnological Society, de Londres, em 1869, elaborou diretrizes de representação das raças e especificou que cada indivíduo deveria ser fotografado nu, de corpo inteiro e em poses padronizadas, de modo que possibilitasse comparações entre as imagens. Estas informações sinalizavam que o indivíduo deveria ser visto como um corpo quantificável e comparável com outros corpos (Cf. BANTA; HINSLEY, 1986; SPENCER, 1992). Fotografar uma pessoa em uma sequência de poses encenadas, como foi feito com os retratos encomendados por Agassiz, indicava, assim, que as imagens não deveriam ser abordadas como um retrato individual, mas como um retrato tipológico, ou seja, como um documento científico.

Uma importante característica da fotografia tipológica foi a ênfase dada aos aspectos fisionômicos, como medição e observação das formas humanas, ao invés da análise das manifestações culturais. Nas fotografias de nus, produzidas por Stahl, não existia nenhum tipo de registro das roupas ou xales tão comum nas negras africanas. Havia uma tentativa de despersonalizar os modelos, transformando-os apenas em exemplos de uma raça humana. Contudo, apesar do aparelho óptico e dos estudos frenológicos centrarem a atenção nos registros “objetivos” da individualidade, os poligenistas, de uma forma geral, utilizavam o método como meio de definir distintos “tipos” raciais, que integravam um *ranking* que abrigava desde primatas, seguido por africanos e liderados pelo modelo branco europeu. Esse racismo dissimulado também foi refletido no campo da investigação, que envolveu não só a medição física do corpo, mas uma avaliação do caráter moral, da forma e dos hábitos sociais de cada tipo racial.

Diversas obras do período tendiam a correlacionar aspectos físicos ao desenvolvimento mental e moral. Em suas obras *Crania Americana*, de 1839, e *Crania Aegyptica*, de 1844, Samuel Morton, ilustre cientista e membro fundador da escola poligenista, elaborou os fundamentos das diferenças existentes entre as raças humanas. Morton acreditava existir uma hierarquia racial, que poderia ser estabelecida objetivamente por meio de características físicas do cérebro, particularmente no que se referia ao seu tamanho. Para isso, muniu-se de experimentos, gráficos e imagens para comprovar a sua hipótese. Stephen Gould (1999:43-48) chamou a atenção para a codificação de informações, baseadas em teorias prévias do cientista, nas representações visuais que ilustravam seu livro, no sentido de oferecer provas que reforçariam a concepção da diversidade e desigualdade das raças. Gould ressaltou que as imagens foram pensadas com o objetivo de oferecer um exemplar representativo de todo um grupo ou raça humana, de forma a salientar suas

características craniais essenciais, uma vez que o cérebro era entendido como suposta fonte da variedade mental das raças. Todavia, a construção dessas representações foi alvo de escolhas e seleções, mesmo que realizadas de maneira inconsciente, visando destacar as diferenças morfológicas e intelectuais que marcavam cada “espécie humana”. O litógrafo John Collins, talvez sob a orientação do próprio Morton, enfatizou, por meio de linhas e letras, a área cranial de um indivíduo suíço, com o objetivo de assinalar o poder mental do indivíduo, dando a aparência do alto desenvolvimento intelectual alcançado pela “raça branca”. Gould observou que, para avigorar a ideia da superioridade caucasiana com base na medida cranial, Collins, provavelmente, teria também alongado o lobo traseiro do crânio de um índio peruano, tornando-o menos abobadado e, portanto, menos avançado intelectualmente do que a do europeu, de acordo com os parâmetros científicos de Morton. Assim, o esquema de imagens craniais oferecia visibilidade às diferenças raciais humanas e reforçava sua hierarquia e desigualdade (GOULD, 2004: 174).

Já nas gravuras que ilustravam do livro de Josiah Clark Nott e George Robins Gliddon, *Types of Mankind*, de 1854, percebe-se a tentativa pouco sutil de sugerir uma forte afinidade física entre negros e símios, cujas representações apareciam lado a lado. O livro de Nott e Gliddon tratava-se do principal texto norte-americano sobre as diferenças raciais dos tipos humanos, e suas imagens apresentavam distorções nas proporções somáticas dos modelos como forma de confirmar a proximidade das raças humanas ditas inferiores com os macacos. O crânio de chimpanzé, em uma das imagens publicadas no livro, aparecia aumentado, e a mandíbula do negro, representada próximo à primeira figura, era falsamente distendida para dar a impressão de que os negros poderiam situar-se abaixo até mesmo dos macacos. No comentário a respeito dessas representações, os autores explicavam que “as evidentes analogias e diferenças entre um tipo inferior de humanidade e um tipo superior de macaco” dispensavam “qualquer comentário” (NOTT; GLIDDON apud GOULD, 1999: 22).⁷⁶

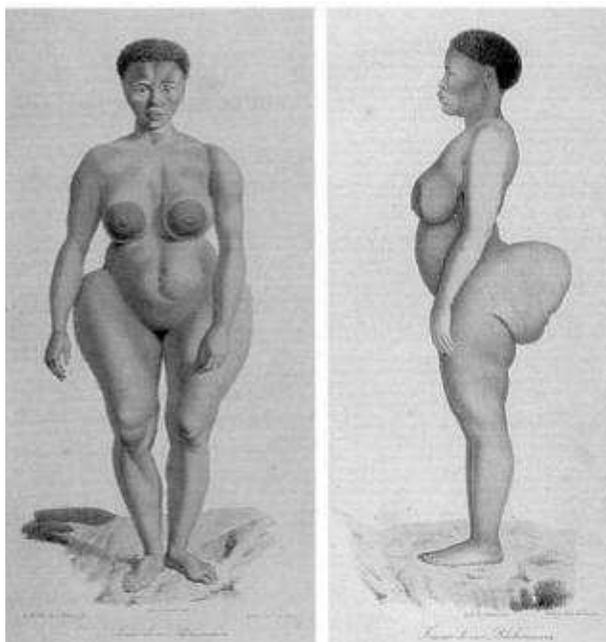
As imagens feitas da “Vênus Hotentote” durante o século XIX foram também de todo ilustrativas. A “Vênus Hotentote” tratava-se de uma mulher originária da África austral, cujo nome de batismo, embora não muito conhecido na época, era Saartjie Baartman (Saartije, ou “pequena Sara” em africâner). Havia sido levada à Europa, em 1810, com a promessa de que se tornaria uma mulher rica, mas, ao contrário, foi exposta como um

⁷⁶ A publicação completa de Nott e Gliddon, juntamente com as ilustrações que a acompanham, está disponível em: <http://ia310825.us.archive.org/2/items/typesofmankindor00nott/typesofmankindor00nott.pdf>.

animal selvagem à curiosidade dos “civilizados cidadãos europeus”. Após uma longa excursão pelas províncias inglesas, Saartjie chegou a Paris, onde recebeu visitas de grandes naturalistas franceses, como George Cuvier, e posou para pinturas científicas no Jardin Du Roi. Porém, a jovem mulher “hotentote” morreu de um mal inflamatório, possivelmente varíola, e tornou-se objeto de pesquisa de Cuvier. Após a realização da autópsia, Cuvier concluiu que se as “hotentotes” faziam parte da espécie humana e eram, por sua vez, dotadas de particularidades raciais como, por exemplo, “a enorme protrusão de suas nádegas”, “sua aparência animalesca” e o “avental”, isto é, uma hipertrofiada parte da vulva como testemunho de sua hipersexualidade. Este último ponto somente seria exposto após sua morte, uma vez que, durante as exposições, ele manteve esta característica escrupulosamente oculta, recusando-se até mesmo uma exposição no Jardin (GOULD, 2004: 272-276)⁷⁷.

Devido à divulgação de inúmeros relatórios e imagens referentes às partes sexuais das hotentotes, durante o século XIX, a mulher negra acabou sendo percebida como possuindo não apenas um primitivo “apetite” sexual, mas também sinais externos desse seu temperamento – a “genitália primitiva” e a protuberância de suas nádegas. A Hotentote tornou-se, assim, a antítese sexual e física da mulher europeia (GILMAN, 1985: 212). Na obra *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*, publicada, em 1824, pelo anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e por George Cuvier, e organizado pela administração do Muséum d’Histoire Naturelle, encontrava-se um desenho duplo, de frente e de perfil, de Saartjie Baartman (FIGURA 20), apresentada como uma das 120 espécies de mamíferos. Nas duas imagens, realizadas por Léon de Wailly e litografadas por C. de Last, a Vênus Hotentote foi representada nua, com os pés descalços e de forma que suas coxas e nádega fossem exageradamente acentuadas, revelando, em certo aspecto, uma de suas características mais marcante. Segundo o historiador Sander L. Gilman (1985, p. 213. Cf., também, FARRINGTON, 2004), a aparência física do hotentote tornou-se o ícone central do século XIX, para a diferença sexual entre o europeu e o negro, uma diferença percebida especialmente em sua fisiologia sexual.

⁷⁷ Após sua morte, por exemplo, na imagem intitulada *Hottentot Apron* (Avental Hotentote), publicada na obra *Ueber die äusseren Geschlechtstheile der Buschmänninnen*, de Johannes Müller, em 1834.



20- SAINT-HILAIRE, Étienne Geoffroy de, CUVIER, George. *A História Natural dos Mamíferos, com figuras Originais Coloridas, Desenhadas a Partir de Animais Vivos*. Apud SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal La Lumière (1851-1860). In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 221.

Além da apresentação dos desenhos de Saartjie Baartman, Cuvier enfatizou em seu texto a semelhança da hotentote com o macaco ou grande antropoide. O naturalista discorreu, por exemplo, sobre o achatamento dos ossos nasais da Vênus e enfatizou suas várias proporções somáticas como corporificações de “caracteres da animalidade”. Ele ainda extraiu uma série de reações supostamente simiescas do comportamento da jovem mulher. Para o cientista, os movimentos de Saartjie “tinham algo de brusco e caprichoso, que lembrava o dos macacos. Ela tinha, acima de tudo, um modo de fazer beicinho da mesma maneira que observamos os orangotangos fazerem” (CUVIER apud GOULD, 2004: 275). Na escala racial do progresso humano, os hotentotes disputavam com os aborígenes australianos os degraus mais baixos, um pouco acima dos chimpanzés e orangotangos. Os estudiosos do período tendiam a enfatizar a “aparência simiesca” e os “hábitos brutais” desta raça negra. O naturalista francês Julien-Joseph Virey, a partir dos estudos da anatomia hotentote, realizados por Cuvier, citou a mulher hotentote como o epítome da lascívia sexual, realçando também a relação entre a sua fisiologia e sua fisionomia (“sua forma espantosa” e “seu horrível nariz achatado”) (VIREY apud GILMAN, 1985: 213. Cf., também, FARRINGTON, 2004). Em 1839, Samuel Morton rotulou os hotentotes como “a

aproximação mais extrema dos animais inferiores (...). A sua tez é de um pardo amarelado, comparado por viajantes a nuance peculiar dos europeus no último estágio de icterícia (...). As mulheres são representadas como sendo mais repulsivas na aparência do que os homens” (MORTON apud GOULD, 2004: 274). As imagens oitocentistas de Saartjie, entendidas como resumo imagético de uma espécie, eram construídas de acordo com essas concepções e ajudavam a reforçar o estereótipo da inferioridade da raça africana. Nesse sentido, a mulher hotentote tornou-se a representação, *in nuce*, do gênero feminino da raça negra.

Segundo Brian Wallis (1995: 53-54), em muitas pesquisas oitocentistas o negro era representado de forma distorcida e depreciativa. Em estudos de comparação craniométricas, taxonomistas frequentemente invocavam o dispositivo do ângulo facial, o qual envolvia a avaliação sistemática das medidas do rosto, que ia desde a extremidade da testa até a maior protuberância dos lábios. A disposição matemática de classificação científica dessas informações oferecia uma nova ferramenta para o estudo da evolução, ou do desenvolvimento linear. Peter Camper, taxonomista alemão setecentista, inventor do método de análise do ângulo facial, durante a sua pesquisa, observou que o grau de inclinação das linhas traçadas ao longo da testas e dos lábios superiores de seus modelos indicava diferenças “fisionômicas nacionais” e que quando “inclinava estas linhas para frente”, obtinha “o rosto de um antigo; para trás, de um negro; ainda mais para trás, as linhas que marcavam um macaco, um cão, uma narceja” (CAMPER apud 1995: 53). Representações do ângulo facial do esqueleto de um indivíduo negro mostravam, repetidamente, sobrancelhas exageradamente acentuadas, lábios e dentes salientes, e uma testa inclinada para trás, no qual a semelhança com primatas ficava evidente.

O oficial inglês Maurice Vidal Portman, Superintendente Adjunto da Colônia Penal de Porto Blair, no final do século XIX, em sua pesquisa sobre os nativos da ilha Andaman, estabeleceu uma relação entre fotografias antropométricas, medidas corporais e características temperamentais e de inteligência humana. A proximidade do assentamento criminal com a população local proporcionou aos policiais ali residentes a oportunidade exclusiva de estudar e fotografar os habitantes da ilha, os quais foram atribuídos à ascendência negra (MAXWELL, 1999: 49-52). Portman argumentava que as fotografias científicas, acompanhadas por detalhados textos explanatórios, como a indicação de peso, cor da pele, comprimento da orelha e medições faciais, ofereceriam um satisfatório mecanismo de registro de dados científicos comparáveis. Assim, através das informações obtidas por esse cruzamento de dados, seria possível traçar um panorama racial dos tipos humanos e seus respectivos níveis de desenvolvimento. Para Portman, a “inteligência

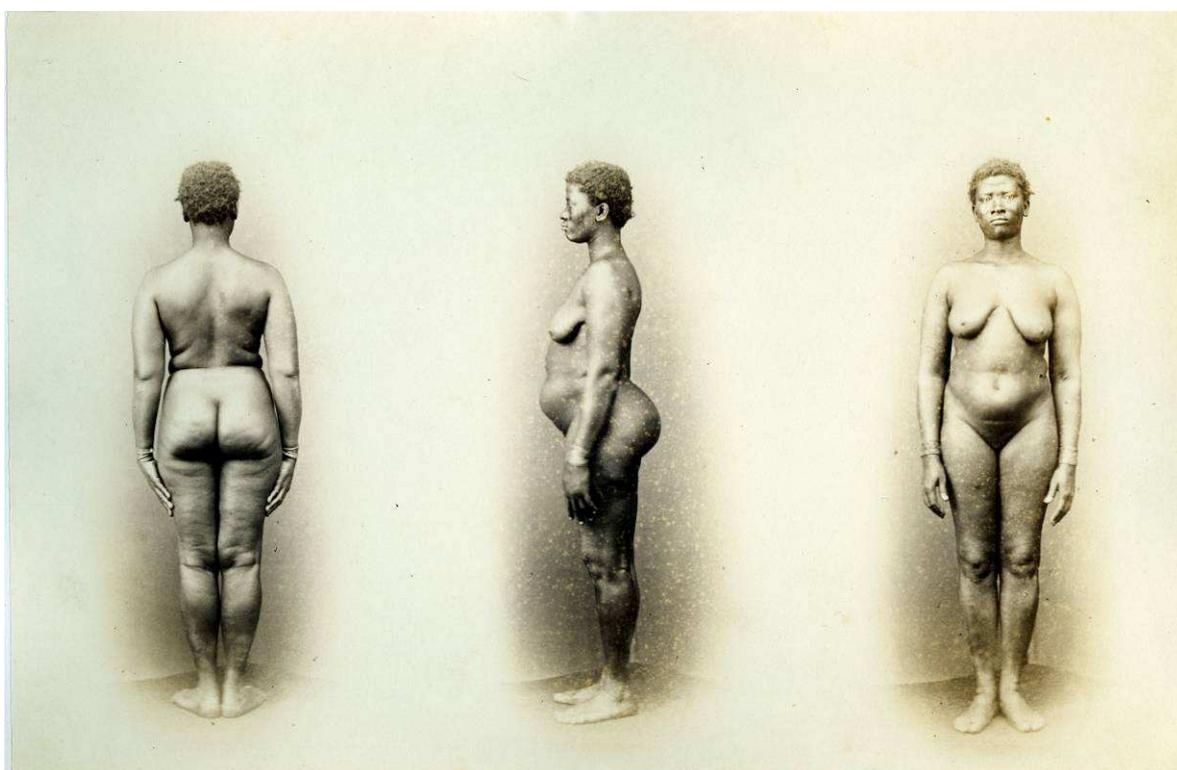
especial” era “geralmente acompanhada por refinadas e boas características, particularmente o nariz e a boca (...)”(apud RYAN, 1997: 153). Dessa forma, as características caucasianas eram reforçadas e valorizadas enquanto que os elementos desviantes desse padrão eram encarados como inferiores e bárbaros.

Sem dúvida, Louis Agassiz compartilhava dessas concepções científicas, e muitas dessas distorções apresentadas acima apareciam nas fotografias realizadas na capital carioca, uma vez que Stahl tentava traduzir em termos visuais as informações que Agassiz desejava apreender. O cientista também acreditava que as raças, além de possuírem origens diferentes, situavam-se ao longo de uma escala evolucionária entre o ideal clássico e o orangotango, na qual o negro e o indígena aproximavam-se dos animais. As imagens produzidas para as suas pesquisas demonstravam nitidamente a tentativa de representar os negros de forma depreciativa, expondo elementos de sua “natureza desviante”. Em uma fotografia (FIGURA 21), criada por August Stahl a pedido do cientista, uma mulher negra, com um semblante sério, foi representada totalmente despida de frente, de costas e de perfil. Essa imagem apresentava, em certos aspectos, grande similitude com o desenho da “Vênus Hotentote” (FIGURA 20), publicado anteriormente nos estudos de Cuvier.

Havia no retrato fotográfico (FIGURA 21) uma clara tentativa de registrar os detalhes do corpo da modelo como, por exemplo, o formato dos seios e a protuberância das nádegas, partes que incitavam maior atenção dos pesquisadores e curiosos do período. Em seu texto intitulado “Permanência dos Traços Característicos nas Diferentes Raças Humanas”, publicado no livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, Agassiz ainda ressaltou: “(...) o seio da negra” era “mais cilíndrico, mais solto, mais flácido, e o bico se dirige para a frente e para baixo, de modo que, visto de frente, se projeta sobre o peito. (...) o abdome e as ancas têm uma obliquidade inversa e muito pronunciada” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 306). Apesar da imagem não apresentar poses de caráter mais sensual, comuns em algumas fotografias de negros do período, Agassiz não deixou de salientar elementos do corpo humano feminino, considerados símbolos da hipersexualidade negra como, por exemplo, a protuberância das nádegas⁷⁸. Agassiz, em carta endereçada ao abolicionista norte-americano

⁷⁸ As representações de negros e habitantes de regiões coloniais eram frequentemente marcadas por uma alta carga de sensualidade e sexualidade, funcionando, em algumas ocasiões, como um tipo de pornografia. Em seu artigo *The Colonial Nude*, Raymond Corbey (1988) apresentou inúmeros exemplos em que os negros e outras figuras coloniais eram dispostos em poses eróticas e sensuais, como, por exemplo, com os braços levantados sobre a cabeça, como forma de enfatizar os seios de uma mulher. Possivelmente, em várias situações, as imagens coloniais, preocupadas com a representação do corpo humano, se cruzaram repetidas vezes com a pornografia, sobretudo com os avanços do imperialismo em “terras desconhecidas”. Segundo Brian Wallis (1995: 54)), mesmo quando não houve a intenção de estabelecer uma conexão explícita entre as fotografias do

Samuel Gridley Howe, em nove de agosto de 1863⁷⁹, apontou que a alta sexualidade da mulher negra era o fator responsável pela sedução dos ingênuos jovens da raça branca, que eram induzidos a transgredir a barreira das raças. Através do discurso da objetividade e fidedignidade da fotografia, Agassiz possivelmente procurava ratificar a veracidade dos estereótipos das mulheres negras. Seu relato fotográfico era entendido como isento de exageros, deformações e aspectos caricaturais, elementos frequentemente acusados de compor os desenhos científicos da época, ou seja, tratava-se de uma prova confiável de uma “verdade científica”.



21- Stahl, August. *Negra de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 98720069. TIFF

corpo humano nu e a pornografia, a natureza erotizada do escravo negro alimentou um voyeurismo interessado no registro do corpo africano, e não em sua cultura ou condição de vida. Para Wallis, o estudo de Cuvier sobre a Venus Hotentote marcou uma mudança na investigação científica sobre o *Outro* racial, inaugurando uma percepção próxima à esfera da pornografia. O exotismo e sexualidade ilícita, em figuras como a da Vênus, explicavam, em parte, o fascínio do século de XIX por imagens que representavam características distorcidas dos órgãos sexuais dos negros. Em muitos textos da época, como nas cartas de Agassiz a Samuel Gridley Howe, referiam-se aos negros não apenas como animais de aparência simiesca, mas também como seres vulgares e abertamente sedutores (Cf. CORBEY, 1988, WALLIS, 1995).

⁷⁹ Carta de Louis Agassiz endereçada à Samuel Gridley Howe, 9 de agosto de 1863. AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Louis Agassiz: His Life and Correspondence*. Vol. II. Boston: Houghton and Mifflin, 1885.



22- Stahl, August. *Retrato frontal de busto de um negro*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 97480001. TIFF

Agassiz visava ressaltar a diferença, ou seja, o “desvio” do padrão caucasiano. Em uma das séries fotográficas essa ideia era bastante latente. Tratava-se de um negro, que também foi retratado nas quatro posições: de frente, de perfil e costas e de busto. Entretanto, esse indivíduo ainda possuía outro retrato frontal de seu rosto, cujo ângulo da imagem era de todo inusitado, tendo como foco principal a saliência da ossatura frontal, o tamanho das narinas do modelo e a protuberância do buço e dos lábios (FIGURA 22). Essas características eram entendidas como sinais de sua inferioridade na escala de beleza da época, principalmente quando comparada às “delicadas” feições europeias, como o nariz e boca de traçados finos. Essa série fotográfica ajudava a reforçar os estereótipos racistas consagrados no período. A intenção depreciativa de Agassiz tornava-se mais visível quando contrastada com as anotações presentes no livro *Viagem ao Brasil*. Na passagem abaixo, Agassiz colacionou os aspectos físicos dos negros e índios com diferentes raças de macaco.

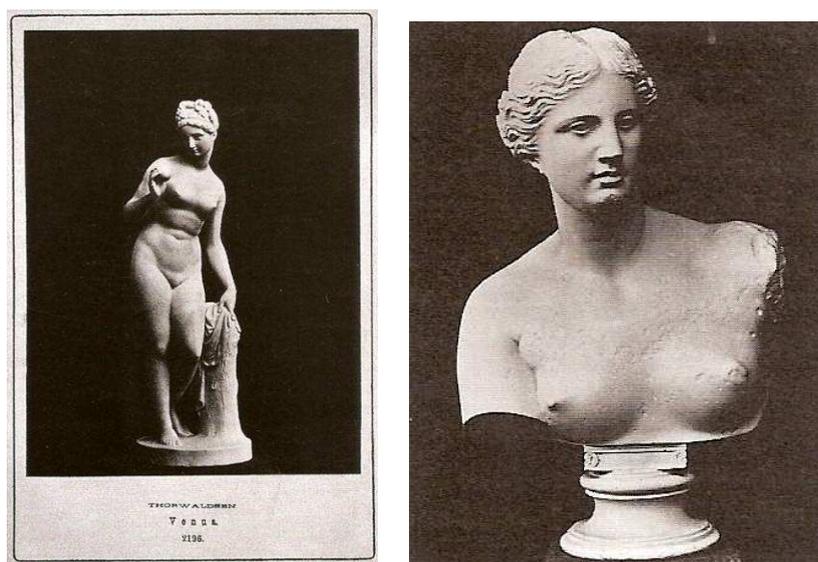
Como os macacos de braços compridos, os negros são em geral esguios; têm pernas compridas e tronco relativamente curto. Os índios, ao contrário, têm as pernas e braços curtos e corpo longo; sua conformação geral é mais atarracada. Prosseguindo na minha comparação direi que o porte do negro lembra os Hilobatas esguios e inquietos, ao passo que o índio tem algo de orango inativo, lento e pesado. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 305)

Esta situação de desigualdade racial ficava ainda mais evidente com a inclusão, no álbum fotográfico de Agassiz, de três cartões estereoscópicos de estátuas clássicas. Tratava-se de representações idealizadas da beleza da mulher e do homem da “raça branca”, pertencentes à cultura ocidental. Conforme apontou Gwyniera Isaac (1997: 7-8), as poses da estátua, de busto e de corpo inteiro, (FIGURAS 23-24) pareciam estabelecer uma correspondência comparativa com os retratos dos negros e da população brasileira que diretamente os precedia. As estátuas clássicas, portanto, apresentavam uma dupla função. Em primeiro lugar, elas permitiam que o espectador comparasse as características da raça branca com os tipos negros e mestiços da população brasileira; e, por outro lado, também expressavam o ideal físico caucasiano, uma vez que sua composição foi criada a partir de uma tradicional fórmula estética. Sem dúvida, as estátuas claramente funcionavam como representações substitutas, aliviando a necessidade de fotografias de nus dos “tipos brancos”, que os ditames da época proibiam⁸⁰. Possivelmente, Agassiz ainda procurava sugerir, mesmo que implicitamente, a leveza e beleza do ideal clássico de um lado, e as trevas e a nudez selvagem do outro, percepções compartilhadas no período, construindo, assim, um mapa visual das diferenças raciais.

O termo raça, em suma, era um conceito contrastante. Qualquer representação de uma raça somente poderia ser compreendida em relação explícita ou implícita à representação do outro, através de um processo que destacava os sinais de diferença. Todavia, a análise comparativa dessas fotografias realizou-se apoiada em uma visão depreciativa da raça negra. Como foi mostrado no excerto acima, Agassiz resumiu as características físicas dos negros e indígenas brasileiros e os colacionou com espécies de macacos. Entretanto, a raça branca não foi alvo desse tipo de exame. O naturalista suíço argumentava que seu público já estava familiarizado com as qualidades caucasianas, não

⁸⁰ A utilização de estátuas gregas na representação do “tipo branco” não foi uma prática nova criada por Agassiz. Muitos antropólogos e fisionomistas oitocentistas fizeram emprego semelhante dessas representações. Na obra *Types of Mankind*, por exemplo, Nott e Gliddon basearam-se nos desenhos da cabeça da estátua de Apolo para ilustrar as características da raça branca e compará-las com as características físicas do negro e do chimpanzé.

sendo necessário elaborar qualquer tipo de descrição. Com base nessa percepção, finalizou sua escrita: “Não é necessário também que eu lembre os traços característicos dos brancos e indique o contraste que há entre ele e os índios ou os negros” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 306). A população negra e índia, portanto, foram comparadas entre si e com raças de macacos, ou foram descritas em termos de diferenças físicas subentendidas em relação ao indivíduo “branco”.



23 e 24-Cartões estereoscópios de estátuas greco-romanas, representando a Vênus. In: LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Editora Capivara, 2001, p. 11.

Embora os cientistas do período argumentassem que os estudos foram feitos sem preconceitos, baseados apenas na racionalidade científica, notou-se que esse tipo de pensamento pautava-se no ideal caucasiano. Brian Wallis (1995: 52-53) comenta que esta classificação das raças adveio da apropriação do ideal classicista de Johann Joachim Winckelmann, considerado o fundador da história da arte, pela antropologia pré-revolucionária iluminista. Para Winckelmann “a beleza física dos gregos antigos representavam a excelência da arte” (apud WALLIS, 1995: 52), já a dos antigos egípcios e africanos, em contrapartida, era considerada entravada devido a sua própria aparência física, e faltavam, para os últimos modelos, recursos capazes de estimular o artista através de um ideal de beleza superior. Esse padrão estético subjacente ao sistema classificatório do programa poligenista garantiu que as raças seriam, assim, consideradas não só distintas, mas

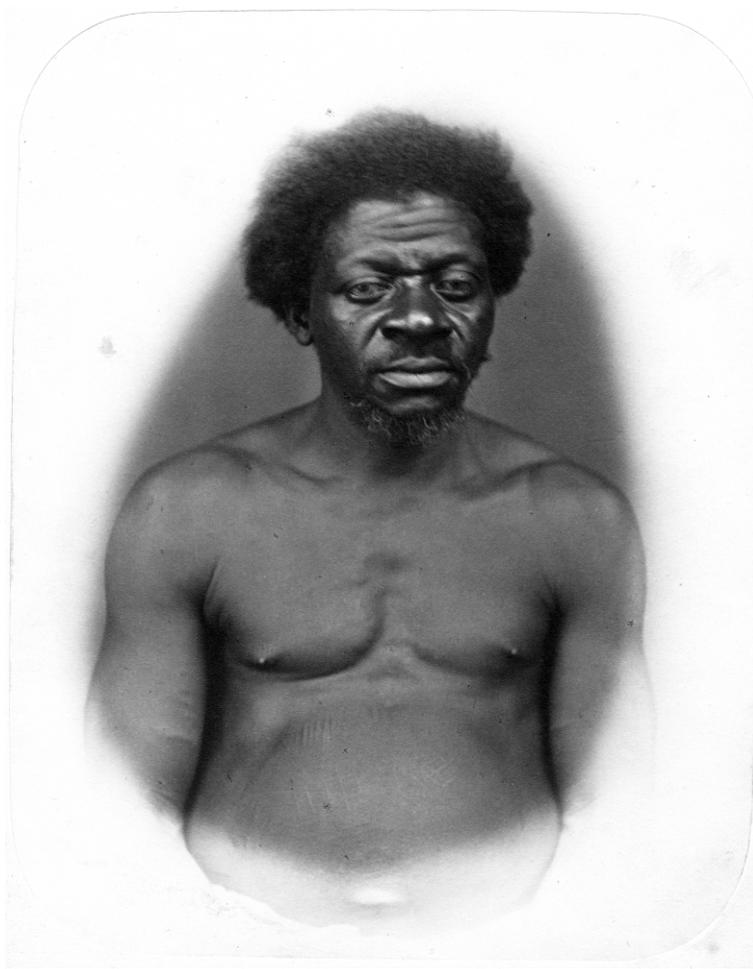
desiguais em sua natureza. Portanto, comparações entre símios e índios e negros foi algo recorrente nesse período.

É interessante notar que, quando Agassiz embarcou em Nova York com destino ao Rio de Janeiro, a Guerra de Secessão norte-americana ainda não havia terminado. Durante os anos do conflito, o “problema negro” ganhou bastante relevo e passou a ser discutido em acaloradas conversas e debates científicos. Apesar de ter se pronunciado como não partidário do sistema escravagista, em seu artigo “The diversity of origin of the human race”, em 1850, uma vez que seus estudos eram apenas de caráter científico, e não político, Agassiz fundamentou uma imagem negativa do negro, atribuindo a este o último escalão da hierarquia humana. Os argumentos científicos de Agassiz contribuíam para legitimar a defesa do modelo econômico sulista, baseado na escravidão. Segundo o naturalista, seria uma “paródia filantrópica e filosófica” afirmar que todas as raças humanas possuíam as mesmas aptidões e disposições naturais, e que, “como resultado dessa suposta igualdade”, teriam “direito a ocupar a mesma posição na sociedade humana”. Agassiz defendia a diferença e desigualdade das raças, e, principalmente, a inferioridade do negro. Por conseguinte, a educação dever-se-ia adequar às habilidades inatas de cada raça, asseverava o cientista. Os negros por suas qualidades, como a “submissão, a obsequiosidade e a imitação” (AGASSIZ, 1850: 144), adaptar-se-iam ao trabalho manual, enquanto que a raça branca estava destinada às tarefas intelectuais.

No retrato frontal de um escravo (FIGURA 25), observou-se o olhar cansado, apático, do modelo, frequentemente interpretado por muitos viajantes e cientistas da época, como expressão de “submissão”, “conformação” e “alienação”, características próprias das ditas “raças inferiores”⁸¹. Todavia, ao analisar de forma mais cuidadosa a série fotográfica, notou-se, especialmente nas imagens de corpo inteiro do negro (FIGURA 26), a inchação da área abdominal do modelo, provavelmente causado por alguma patologia como, por exemplo, a esquistossomose, tão comum entre a população escrava (CHIEFFI; WALDMAN 1988: 270). A falta de saneamento básico e esgoto, situação denunciada por Elizabeth Agassiz em seu livro, propiciava o surgimento de focos e doenças originadas por vermes, como a esquistossomose e outros parasitas. Possivelmente, a falta de ânimo e aparência passiva por parte de muitos escravos representava, para a elite escravista, a falta de vivacidade, a submissão do negro diante da civilizada raça branca. Agassiz poderia ter o

⁸¹ Em seu livro *Antropologia da Viagem* (1996), Ilka Boaventura Leite apresenta o relato de vários viajantes estrangeiros, no Brasil, tais como George Wilhelm Freireyss, James William Wells e Georg Garder, e suas visões sobre a figura do negro, que foi, frequentemente, retratada com uma “raça inferior” e “conformada”.

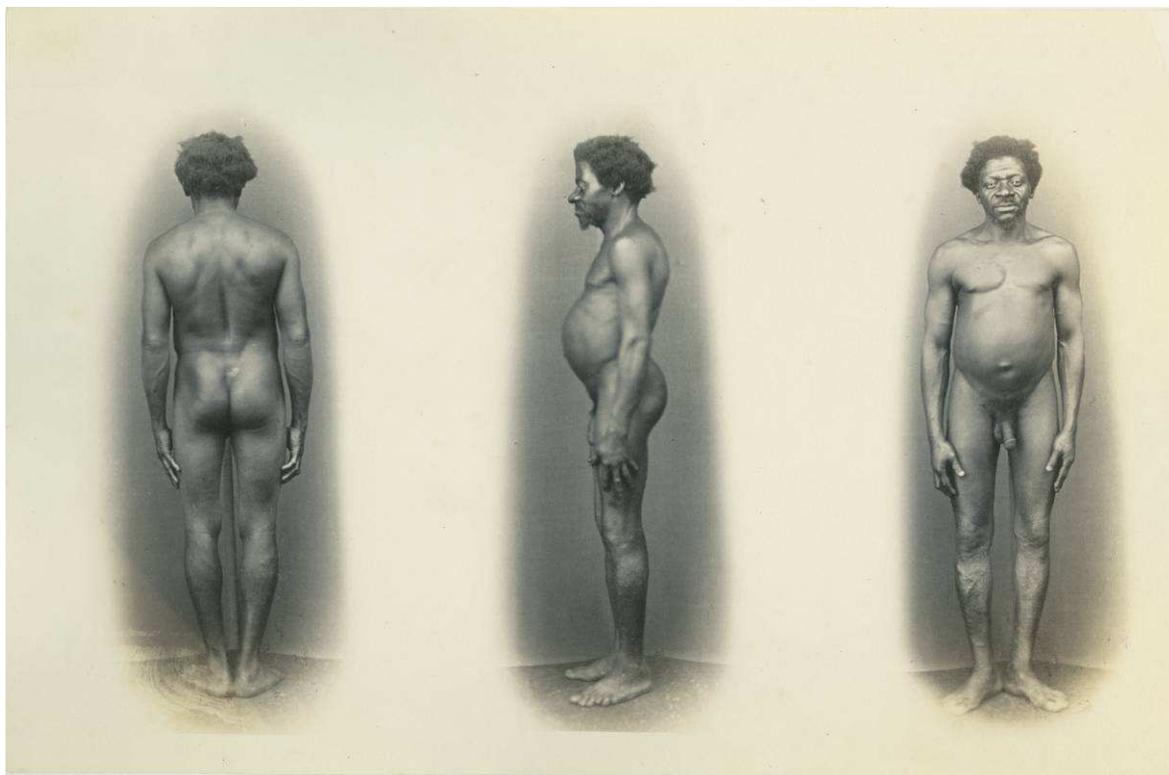
intuito de utilizar essa imagem fotográfica para apoiar a noção da inferioridade do negro, justificando, de certa maneira, a condição escrava do africano como um estado natural da raça.



25- Stahl, August. *Retrato frontal de busto de um negro*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 97480002. TIFF.

Apesar do pensamento de Agassiz sobre a raça negra oferecer argumentos de interesse dos latifundiários sulistas, defensores da escravidão, também contribuiu para uma concepção racial difundida no norte dos Estados Unidos, principalmente pelo Free Soil Movement. Este movimento, não obstante pregasse a abolição da escravatura e se opugnassem ao expansionismo escravocrata para outras regiões da América, também se baseava em ideias que associavam um forte nacionalismo à supremacia da raça caucasiana ou anglo-saxônica, defendendo a uniformidade racial como condição para a sobrevivência nacional. Este tipo de ideia, mais frequente no norte do que no sul do país norte-americano

(que ainda dependia da mão-de-obra escrava, e, logo, mostrava-se menos inclinado a abdicar dela), embora defendesse a liberdade da população negra, acreditava no poder negativo da convivência inter-racial (MACHADO, 2006: 150).



26- Stahl, August. *Negro de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 98720033. TIFF

Segundo Célia Marinho de Azevedo (2003), mesmo com as divergências de opinião em relação ao futuro da escravidão, havia um “preconceito de cor” por parte da maioria dos cidadãos norte-americanos, fossem eles sulistas ou nortistas, que contribuía para a “acorrentar” os negros aos segmentos inferiores da sociedade⁸². Como solução ao problema

⁸² Stephen Gould (2003, p.21), em uma posição semelhante, afirmava existir, nesse período, uma crença na hierarquização social, no qual os negros ocupavam o patamar mais baixo do desenvolvimento humano. O presidente Abraham Lincoln, por exemplo, considerado um dos heróis da cultura norte-americana, apesar de reconhecer o exemplar desempenho de soldados negros no exército da União, acreditava que liberdade não implicava igualdade biológica: “Existe uma diferença física entre raça branca e negra que, em minha opinião, sempre impedirá que as duas vivam juntas em condição de igualdade social e política. E na medida em que podem viver dessa maneira, enquanto permanecerem juntas deverá existir uma posição de superioridade e uma de inferioridade, e eu, tanto quanto qualquer outro homem, sou a favor de que essa posição de superioridade seja conferida à raça branca”. Dessa forma, a adesão das elites nortistas ao abolicionismo não ocorreu de maneira homogênea e sem ambiguidades. Muito pelo contrário, diferentes tendências circularam durante as décadas que antecederam a Guerra Civil Norte-Americana, compondo uma gama de posições políticas que iam do racismo escravista radical ao humanismo romântico, como, por exemplo, a obra *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet B. Stowe (1852). Entretanto, apesar das diferentes visões, que muitas vezes se chocavam, havia uma

da presença negra no interior da nação, os membros do Free Soil Movement acreditavam na necessidade de criar barreiras contra a atuação da raça africana nos âmbitos da civilização, fosse através da emigração coletiva ou através da segregação dos afro-americanos em uma região de clima quente e semi-tropical no sul, no qual os negros residiriam o mais afastado da esfera política nacional, porém, sempre sob tutela de uma população branca, que fiscalizaria o trabalho e o modo de vida deles. Desde a década de 1810, surgiam no sul e no norte do país propostas de “repatriação” dos negros norte-americanos para a África, a América Latina e o Caribe (MACHADO, 2006: 150; 1968: 12).

Na década de 1850, por exemplo, o tenente Matthew Fontaine Maury, natural da Virgínia e famoso por seus trabalhos de oceanografia, além de ter engendrado uma campanha em prol da abertura do Amazonas aos interesses norte-americanos, também elaborou um projeto de colonização da população negra em terras brasileiras. Impregnado por princípios racistas de seu contexto cultural, acreditava ser necessário livrar os Estados Unidos de seus habitantes negros, a fim de se evitar problemas e conflitos decorrentes da “fecundidade” daquela raça⁸³. Sua convicção na superioridade caucasiana e na inferioridade da raça negra, admitida somente na condição de escravo e nunca em uma posição de igualdade com o branco, o fizeram formular indagações sobre a possibilidade de surgirem entraves ao sistema sulista diante de uma iminente abolição da escravidão. O que se deveria fazer com a população negra posta em liberdade e cuja multiplicação ainda poderia submergir a raça branca?

Para Maury, a Amazônia, “deserta” e “desocupada”, representava a solução aos problemas da elite escravista. Acuados ao norte, onde não encontrariam mais “terras do Mississipi por desbravar” nem mais “campos de algodão por subjugar”, os sulistas, segundo Maury, para se livrarem do seu excesso de população negra, resguardando ao mesmo tempo a sua economia e sua “peculiar instituição”, encontrariam no vale Amazônico sua válvula de escape. Imbuído de ideias ligadas ao determinismo geográfico e a superioridade da raça branca, Maury defendia a tese de que a Amazônia era o habitat natural dos negros e que ao escravo de origem africana caberia a tarefa de realizar o melhor aproveitamento do solo amazonense, até então improdutivo aos olhos da época, tudo sob a supervisão e

base de raciocínio comum em todas elas: a existência da premissa de que as raças branca e negra eram diferentes entre si (Cf., também, MACHADO, 2006).

⁸³ Maury, ao mencionar a natureza fértil da “raça negra”, provavelmente, era influenciado pela imagem racialista do negro como um ser lascivo e de sexualidade exagerada, ideias fundamentadas, muitas vezes, nas representações da mulher hotentote, como as divulgadas por Cuvier, e em relatos depreciativos de viajantes europeus.

administração de uma elite branca. Através desse projeto, conseguir-se-ia livrar os Estados Unidos do elemento negro que ameaçava a sua pureza racial, utilizando-o para colonizar e povoar a Amazônia e salvar o sistema escravista, deslocando para o imenso vale os sulistas com seus escravos. Resolver-se-ia, portanto, um “grave problema racial” do país, ao mesmo tempo em que se aumentaria a influência norte-americana na região, através da livre navegabilidade na bacia hidrográfica amazônica (LUZ, 1968: 49-68).

O projeto apresentado pelo tenente Maury ganharia novo formato, com a proposta do general nortista James Watson Webb, representante plenipotenciário dos Estados Unidos no Brasil durante a Guerra Civil, enviada ao governo imperial brasileiro em junho de 1862. A proposta também previa a transferência da população negra norte-americana para o Brasil, principalmente para as províncias tropicais do Norte, especificamente para a Amazônia, onde trabalhariam como aprendizes por determinado tempo. Passado o período em questão, deixariam a fase de “aprendizado” e se tornariam livres, cidadãos do Império brasileiro, com todos os direitos inerentes a essa cidadania. O memorial, anexo à proposta, ainda continha a explicação dos benefícios trazidos ao governo imperial por esse tipo de ação, como a possibilidade de se impedir o despovoamento do norte do Brasil, que se acentuava cada vez mais devido à procura de mão-de-obra por parte dos cafeicultores das províncias do sul e do sudeste do país. Dessa forma, impedir-se-ia a Amazônia de “regredir ao estado de barbárie”, uma vez que seria “resgatada graças ao trabalho dos escravos africanos” (HOLANDA, 1968. p. 12). Nas palavras de Webb, “Os Estados Unidos” seriam “abençoados pela ausência [dos negros], livrando da maldição que bem pouco não o levou à destruição”, e, em contrapartida, o Brasil receberia “exatamente o tipo de trabalhador e cidadão melhor preparado para desenvolver seus recursos” (WEBB apud MACHADO, 2007, p. 75).

Os projetos que vislumbravam a transferência maciça de afro-americanos para áreas coloniais ou periféricas fundamentavam seus argumentos através do pressuposto da compatibilidade da raça negra com os trópicos. Por sua vez, Agassiz, um dos formuladores da proposição das “províncias zoológicas”, defendia a teoria de que a raça negra havia sido criada para colonizar as áreas tropicais, locais estes considerados impróprios para a sobrevivência e o trabalho do homem branco. Sua fisiologia racial, afirmava o cientista, era toda concebida para adequar-se a lugares de intenso calor, como a África e a América tropical. Segundo Machado, esses argumentos serviam para “tingir” com “tons róseos da filantropia” as iniciativas de expulsão dos negros do país, ou para determinadas províncias regionais. Os propugnadores da imigração coagida ou estimulada alegavam que a “felicidade” da raça negra dependia de seu “enraizamento” em seu habitat natural, isto é,

nas regiões de clima quente, pois apenas aí esta poderia prosperar. Os Estados Unidos, por seu clima temperado, não se adequavam às necessidades físicas dos indivíduos negros. Na verdade, por meio desse tipo de ação os negros seriam impedidos de cometer “danos irreparáveis” ao corpo da nação norte-americana, uma vez que se precaveria, pela proibição legal, do “mulatismo”, do casamento inter-racial, e da convivência quotidiana entre brancos e negros (MACHADO, 2006: 150-151).

Nesse sentido, representar a “raça negra” como espécie diferente dos cidadãos caucasianos da Nova Inglaterra seria uma forma, eficaz, de comprovar sua concepção poligenista. A viagem de Agassiz ao Brasil, portanto, auferiu novos significados. Além das ligações de suas concepções científicas aos interesses dos projetos expansionistas⁸⁴, o território brasileiro oferecia ao famoso naturalista a oportunidade de recolher provas materiais dos malefícios provocados pelo convívio com raças inferiores, tão comuns na população brasileira. Este empreendimento pretendia muni-lo de provas materiais concernentes aos perigos da “degeneração racial”, de forma que pudessem reforçar seus pressupostos teóricos sobre a existência de diferentes raças humanas, além de serem utilizadas nas discussões raciais sobre o “perigo negro” que, naquele momento, aconteciam nos Estados Unidos.

2.2 A miscigenação das raças: o retrato da degenerescência brasileira

Além da tentativa de se empreender uma profunda pesquisa sobre os tipos puros humanos, Agassiz, em sua viagem ao Brasil, teve-se também a um outro elemento, fruto de suas preocupações antropológicas: as hibridações entre as raças humanas.

O tema sobre a mestiçagem ganhou grande relevo durante o século XIX, uma vez que, como apontou a historiadora Nancy Stepan (2001), esta questão também envolvia mudanças no plano político e social, que ameaçavam os limites culturais, políticos e sociais até então estabelecidos. Na Europa, por exemplo, a colonização das terras ultramarinas,

⁸⁴ Segundo Maria Helena Machado (2006), a Expedição Thayer havia recebido apoio oficial do governo norte-americano, que esperava utilizar-se da amizade de Agassiz com o imperador D. Pedro II para equilibrar a influência europeia sobre a diplomacia brasileira. Dessa forma, o Secretário de Estado dos EUA, William Seward, entregou aos cuidados do cientista suíço cartas confidenciais dirigidas a James Watson Webb, representante norte-americano no Brasil e organizador da malograda iniciativa de instalação dos negros norte-americanos na Amazônia. Apesar de a expedição ter chegado ao Rio de Janeiro após o fim da Guerra Civil, tornando esta faceta diplomática obsoleta, Agassiz não deixou de realizar um encargo política delicada, de pressionar, amigavelmente, o governo brasileiro a abrir a navegação da Amazônia aos navios norte-americanos. E ele assim fez, conseguindo do Imperador a promessa de abertura da navegação, que foi realizada pelo decreto de sete de dezembro de 1866.

como Argélia, adquirida pela França, em 1830, promoveram-se estudos concernentes aos benefícios e malefícios do “cruzamento” entre berberes e caucasianos no processo biológico de adaptação climática dos europeus em territórios tropicais, como a África. Outro lugar onde a mistura de diferentes tipos humanos também recebeu reflexões semelhantes, fosse como um processo positivo ou negativo de fusão, foi na Nova Zelândia. Entretanto, a fé na concepção otimista quanto o amálgama entre raças não sobreviveu por muito tempo na região, diante da realidade da competição colonial por terras e a feroz resistência da população Maori. O movimento de abolição da escravidão nos Estados Unidos foi outro desses momentos em que se levantou a questão sobre a relação da livre convivência entre cidadão brancos e negros recém-emancipados (STEPAN, 2001: 108).

Essa questão, como já foi mostrada anteriormente, estava no cerne das preocupações tanto nortistas quanto sulistas. Em meio ao debate racial e diante das possibilidades de grandes mudanças sociais, surgiram teorias que procuravam abordar a miscigenação como temática principal, dada, por exemplo, a “teoria da degeneração”. O médico norte-americano Josiah Nott defendia a concepção de que o cruzamento das raças humanas produzia uma descendência biologicamente enfraquecida e com tendências à esterilidade. A base de sua teoria respaldava-se na crença de que as “raças cruzadas”, ao contrário de carregarem as melhores características de seus ancestrais, herdavam prejudiciais traços atávicos, comportando, assim, uma progressiva degenerescência. Essa interpretação sobre os malefícios da miscigenação contribuiu para a fundamentação da interpretação criacionista e hierárquica do mundo natural (MACHADO, 2007: 73-74).

Agassiz, assim como Nott, também se mostrou favorável à “teoria da degeneração”, corroborando com uma abordagem racista-poligenista, defensora da segregação por meio do ataque ao “hibridismo” ou “mulatismo”, termo que os cientistas racialistas da época frequentemente usavam. Agassiz acreditava que a miscigenação tratava-se de um componente prejudicial aos indivíduos humanos. O cientista asseverava que o hibridismo retirava as “boas qualidades” das raças primitivas, e criava uma população de homens “fracos” e “depauperados”, sem caráter, “bastados tão repulsivos quanto os cães amastinados”, que causavam “horror aos animais de sua própria espécie, entre os quais não se descobre um único que haja conservado a inteligência, a nobreza, a afetividade natural (...)” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 184). Para o cientista, a “produção de mestiços” constituía “um pecado contra a natureza (...) uma perversão completa do sentimento natural”, que freava o “desenvolvimento de uma civilização mais elevada e de uma moralidade mais pura” (AGASSIZ apud GOULD, 1999, p. 36-37). O problema da

miscigenação no Brasil foi detectado em vários momentos no relato de viagem. Elizabeth Agassiz, ao participar de um baile em Manaus, notou que “não há aqui, com efeito, o menor preconceito de raça. Uma mulher preta admitindo-se, já se vê, que seja livre, é tratada com tanta consideração e obtém tanta atenção quanto uma branca” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 174). Segundo os Agassiz, a falta do sentimento de inferioridade entre os negros e indígenas, juntamente com a escassez populacional, principalmente no Amazonas, favoreceu o cruzamento entre as raças. Para eles, os valores civilizatórios encontravam-se prejudicados, uma vez que era hábito comum brancos adotarem a moralidade e os costumes das ditas raças inferiores, como sentar-se no chão e comer com as mãos. Segundo Agassiz:

Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raças e são levados por falsa filantropia a romper todas as barreiras colocadas entre elas, deveriam vir ao Brasil. Não lhes seria possível negar a decadência resultante dos cruzamentos que, neste país, se dão mais largamente do que em qualquer outro. Veriam que essa mistura apaga as melhores qualidades, quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo mestiço indescritível cuja energia física e mental se enfraqueceu. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 180)

Em uma famosa carta-resposta endereçada, em 1863, ao abolicionista norte-americano Samuel Gridley Howe, Agassiz expôs de forma mais clara seus argumentos sobre os perigos da miscigenação. Howe, tendo sido recentemente nomeado para o American Freedmen's Inquiry Commission, resolveu consultar Agassiz a respeito de questões concernentes à elaboração de políticas inter-raciais, dada a importância desse assunto diante da assinatura do presidente Abraham Lincoln do Ato de Emancipação, em janeiro daquele mesmo ano. Howe questionava a possibilidade de sobrevivência da população negra e mulata liberta, minoritária no conjunto da população norte-americana. Os afro-americanos sobreviveriam como uma raça à parte ou seriam absorvidos por meio da miscigenação? Se tal situação ocorresse, o que poderia se esperar da população “híbrida”? As respostas de Agassiz referendavam os piores prognósticos possíveis quanto às consequências maléficas do convívio inter-racial e da miscigenação ao corpo nacional.

Branco e negro podem se multiplicar juntos, mas seu descendente não é branco ou preto, é sempre mulato. É um mestiço, e participa de todas as peculiaridades de mestiços, entre cujas características mais importantes é a sua esterilidade, ou ao menos sua fecundidade reduzida. Isso mostra que a conexão é contrária ao estado normal das raças, já que é contrária à preservação das espécies no reino animal...

Longe de se me apresentar como solução natural das nossas dificuldades, a ideia do amálgama causa muita repugnância aos meus sentimentos.⁸⁵

Agassiz abandonava o critério de infertilidade de Buffon⁸⁶ e afirmava que, apesar dos “mulatos” nem sempre serem estéreis, apresentavam, de uma forma geral, o “físico doentio e fecundidade debilitada”, o que confirmava a tese de que cruzamentos entre brancos e negros era “contra o estado natural das raças”. Com isso, concluía, com relação aos mulatos, que “a sua própria existência” seria “provavelmente apenas transitória e toda a legislação que se refere a eles deve ser regulamentada segundo esta percepção e implementada para acelerar o seu desaparecimento (...)”⁸⁷. Para o cientista, a população híbrida era “fraca”, “degenerada” e com tendência a infertilidade, sendo assim, necessária, do ponto de vista fisiológico e político, a criação de barreiras com o objetivo de impedir o cruzamento das raças e o aumento do número de mestiços.

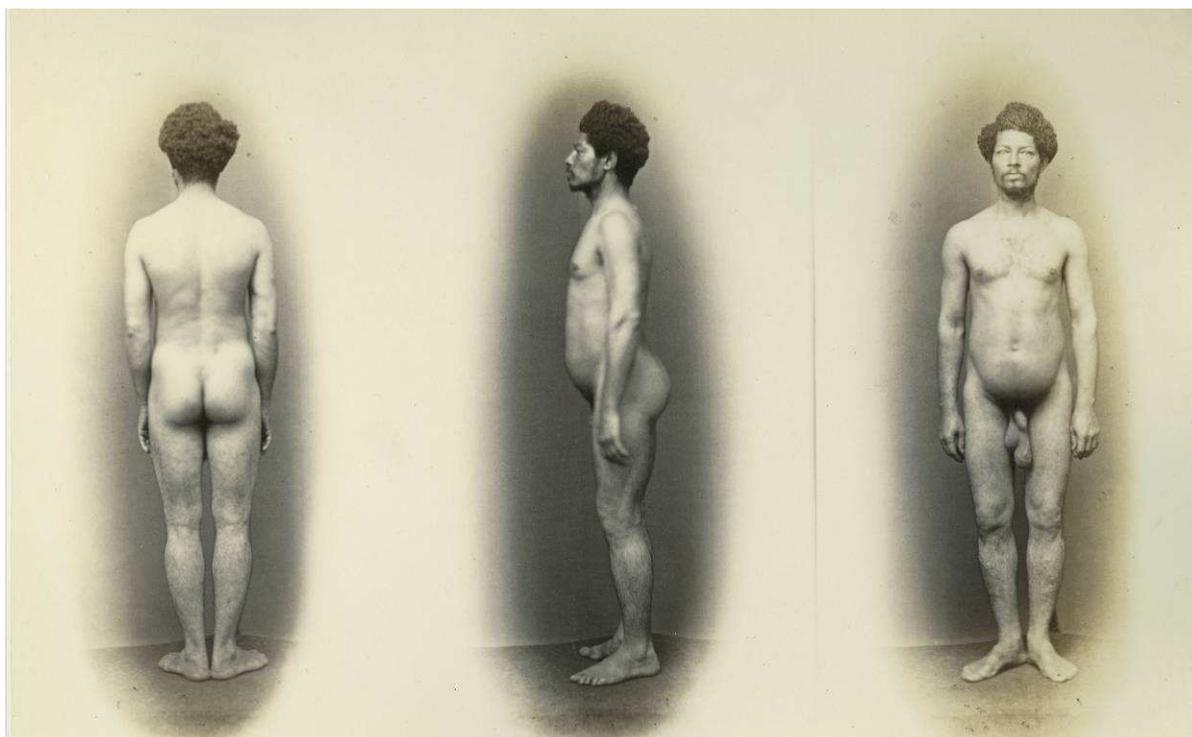
A “corrupção racial”, denunciada por Agassiz nas cartas à Howe e em seu livro de viagem, refletiria, assim, tanto nas características morais quanto físicas desse “produto híbrido”: “faltava-lhe energia física e mental”. Tendo em vista essas informações, encontraram-se, entre as séries fotográficas realizadas por August Stahl, no Rio de Janeiro, quatro retratos de homens que apresentavam deformações visíveis no saco escrotal, e que, à primeira vista, poderiam ser considerados “mestiços”. Na FIGURA 27, mesmo com a limitação do procedimento óptico e os desgastes na fotografia causados pelo tempo, o indivíduo parece apresentar uma tonalidade de pele mais clara e o nariz de traçado mais

⁸⁵ Carta de Louis Agassiz endereçada à Samuel Gridley Howe, 9 de agosto de 1863. AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Louis Agassiz: His Life and Correspondence*. Vol. II. Boston: Houghton and Mifflin, 1885. p. 598-599. Tradução livre de: “Whites and blacks may multiply together, but their offspring is never either white or black; it is always mulatto. It is a half-breed, and shares all the peculiarities of half-breeds, among whose most important characteristics is their sterility, or at least their reduced fecundity. This shows the connection to be contrary to the normal state of the races, as it is contrary to the preservation of species in the animal kingdom... Far from presenting to me a natural solution of our difficulties, the idea of amalgamation is most repugnant to my feelings”.

⁸⁶ O naturalista francês do século XVIII Buffon acreditava que o homem derivava de uma única origem e a variedade das raças tratava-se do resultado da degenerescência da raça ariana original por influência dos diferentes climas, na medida em migrou para outras regiões do globo. De acordo com a sua teoria, a evidência de que dois seres, ainda que distintos morfológicamente, pertenciam à mesma espécie era a capacidade de gerar descendentes férteis (Poliakov, 1974: 141-144). Agassiz se opunha a essa opinião, na medida em que reconheceu a possibilidade de surgirem descendentes no cruzamento de duas raças humanas diferentes.

⁸⁷ Carta de Louis Agassiz endereçada à Samuel Gridley Howe, 9 de agosto de 1863. AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Louis Agassiz: His Life and Correspondence*. Vol. II. Boston: Houghton and Mifflin, 1885. p. 599. Tradução livre de: “From a physiological point of view, it is sound policy to put every possible obstacle to the crossing of the races, and the increase of half-breeds. It is unnatural, as shown by their very constitution, their sickly physique, and their impaired fecundity. It is immoral and destructive of social equality as it creates unnatural relations and multiplies the differences among members of the same community in a wrong direction”.

delicado quando comparado com os demais modelos da série fotográfica. Além disso, possuía deformações visíveis em seu órgão sexual, o que serviria de respaldo para a afirmação de Agassiz sobre a debilidade sexual dos indivíduos “híbridos”. Agassiz oferecia ao seu público a “prova fisiológica” do “caráter destrutivo” do “cruzamento entre as raças”, corroborando sua tese poligenista.



27- Stahl, August. *Homem de costas, perfil e frente*. Rio de Janeiro, 1865. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 98720057. TIFF.

Não obstante essa questão mereça um melhor aprofundamento, pois ainda não foram identificados documentos que clarifiquem melhor essa hipótese⁸⁸, nada impede de problematizar os critérios que envolveram a escolha dos modelos. Mesmo após a série fotográfica, produzida por August Stahl, ter sido resumida por Agassiz, em seu livro de viagem, como “retratos de negros de puro sangue”, foram ainda encontradas imagens de chineses. Agassiz, ao descobrir a existência de uma imigração chinesa no Rio de Janeiro, pediu a Stahl que os fotografasse, aproveitando a oportunidade de recolher retratos da raça

⁸⁸ Visto que essa coleção foi adquirida sem quem houvesse algum tipo de referência ou classificação dada pelo cientista em vida, não se pode afirmar com certeza se os modelos que apresentam deformações escrotais foram classificados, por Agassiz, como sendo representante do “grupo híbrido”, apesar de o cientista, a todo o momento, relatar o problema da grande população de mestiços no país tropical.

asiática, que seriam incluídos em seus estudos futuros. Obedecendo a essa mesma lógica, nada impediria que o cientista também incluísse imagens de mestiços e mulatos, fruto igualmente de suas preocupações científicas. Elizabeth Agassiz relatou em várias partes de seu livro “a variedade de coloração” que testemunhava “o amálgama das raças”. Os prognósticos pessimistas de Agassiz quanto às nocivas consequências do “mulatismo” poderiam o ter levado a recolher provas de suas afirmações. Provavelmente, foi no Rio de Janeiro que o cientista estabeleceu o primeiro contato com os “híbridos brasileiros”, justificando a importância do registro. O que mais poderia ser sintomático de uma “fraqueza” ou “deficiência” de uma raça do que uma má formação dos órgãos genitais, responsáveis pela reprodução da espécie? Agassiz não questionava a validade de suas teorias, sua única preocupação era recolher provas que as tornassem infalíveis. As fotografias realizadas durante a expedição tinham o claro objetivo de garantir e reafirmar suas crenças e visões de mundo, tornando-se testemunhos visuais de sua “verdade científica”.

Por conseguinte, o Brasil se apresentava para o cientista suíço como um rico laboratório racial, onde a experiência da mistura das raças humanas acontecia em grande escala. Essa crença o fez identificar três das raças supostamente “puras” no país: a branca, a indígena e a negra. Apesar de o tráfico negreiro ter sido abolido em 1850, continuou-se a importar escravos da África até a década de 1870, além de se realizar o abastecimento da população cativa através dos nascimentos de escravos no país. Estimava-se que, em 1870, o número de escravos no Rio de Janeiro era de aproximadamente 50.000 habitantes, uma quantidade jamais reportada em uma cidade norte-americana no mesmo período⁸⁹. Os “índios”, nativos da América do Sul, e os “europeus” tratavam-se das outras duas raças que compunham a população brasileira. Por fim, ainda existia uma grande massa de pessoas de descendência racial mista, que se constituíam, ao olhar do naturalista, na maioria da população. Agassiz acreditava que o país tropical possuía valor inestimável para as discussões raciais, uma vez que oferecia lições, principalmente aos norte-americanos, sobre a degeneração física e moral dos “tipos híbridos”. O Brasil representava, para o cientista suíço, a imagem assustadora do que poderia suceder nos Estados Unidos, caso não fossem

⁸⁹ Estimativas retiradas do livro de Stepan (2001: 99).

construídas barreiras ao convívio inter-racial⁹⁰, diante das novas condições de liberdade instituídas no país após a Guerra Civil.

Todavia, como muitos “cientistas classificadores”, Agassiz foi confrontado com o problema de como garantir a “fixidez das espécies” diante de um “fluxo externo”, que ameaçava, constantemente, alterar as aparências e distinções dos tipos humanos e invalidar toda ordem classificatória em vigor. Os seres humanos pareciam ter a habilidade de viajar, de se locomover para outras regiões do globo, eliminando, aparentemente, os limites físicos, linguísticos e culturais. Estudiosos do período reconheceram a capacidade das migrações e dos cruzamentos raciais em alterar as características das populações, dificultando a distinção e identificação dos “tipos humanos”. Nos Estados Unidos, o cientista suíço estava acostumado com o simples sistema baseado na dicotomia da cor de pele branca e negra; já no território brasileiro, deparou-se com um sistema complexo que incluía termos como “pardos”, “cafuzos”, “mestiços” e “morenos”, que, por sua vez, englobavam uma diversificada gama de aparências, posições sociais e papéis econômicos e políticos (STEPAN, 2001: 105). A tonalidade da pele não era o único elemento definidor de uma raça no Brasil. Elizabeth Agassiz declarou que, em termos visuais, as misturas raciais, no território tropical, eram de uma natureza imperceptível, visto que “os mamelucos, os cafuzos, os mulatos, os caboclos, os negros e os brancos produziram, por suas alianças, uma confusão que a primeira vista” parecia “impossível destrinchar” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 182). Contudo, Agassiz acreditava que, através de um método empírico de análise, seria possível identificar as características constantes de cada raça e assim colocá-las adequadamente em um patamar hierárquico condizente com seu nível de desenvolvimento humano. Bastava ter um profundo conhecimento científico para observar de maneira “correta” a variedade humana.

Agassiz defendia a ideia de que existia para os cruzamentos entre as três “raças puras” um número limitado de “raças mestiças”, que ele definia como “tipos-híbridos”: “o negro e o branco produzem o mulato, o índio e o branco, o mameluco, o negro e o índio, o cafuzo” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 184). Entretanto, em seus cruzamentos, os mestiços, devido às dificuldades biológicas da espécie, preferiam se reproduzir com o “tipo parental

⁹⁰ Agassiz acreditava que o novo *status* de igualdade legal dado ao escravo após a Guerra Civil americana permitiria uma liberdade de reprodução e casamentos entre as diferentes raças, fato que, ao entender do naturalista, era contra os ditames da natureza. Portanto, em seu argumento, o negro poderia ter acesso e adotar a cultura e educação da “raça branca”, porém, de acordo com as leis naturais, não se deveria promover nenhum tipo de estímulo a miscigenação (Cf. Carta de Louis Agassiz endereçada à Samuel Gridley Howe, 9 de agosto de 1863. AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Louis Agassiz: His Life and Correspondence*. Vol. II. Boston: Houghton and Mifflin, 1885).

puro” do que com outros “híbridos”, apresentando uma tendência constante para voltar ao estado primitivo. Houve, segundo o cientista, na natureza, uma atração recorrente para eliminar as “misturas” desordenadas e restabelecer as “formas puras” da raça. Agassiz reconhecia a capacidade das raças humanas de se “combinarem”, porém desejava comprovar que as diferenças entre as “raças originais” eram tão profundas que não podiam ser facilmente destruídas. O fato de os filhos de duas raças diferentes não apresentarem características semelhantes ao dos seus progenitores, mas uma feição “intermediária” entre os dois, era encarado, pelo cientista, como um indício extremamente importante para “determinar o valor e a significação das diferenças observadas entre as chamadas raças humanas”. O ponto mais importante em sua pesquisa tratava-se do reconhecimento da constância da raça pura e de suas formas inter-raciais, sendo, portanto, imprescindíveis seus estudos. Conforme explicou o naturalista suíço:

Não levar em conta as combinações inteligentes de que tais formas são expressão, é colocar-se além do núcleo em que se pode obter uma visão nítida do conjunto. Mesmo por serem constantes é que tais diferenças são outras tantas limitações destinadas a impedir a fusão completa dos tipos normais uns nos outros e, conseqüentemente, a perda dos traços primitivos desses tipos. Para reconhecer inteiramente que as diferenças típicas não têm entre si qualquer elo genésico e que não convergem para a mesma raiz por graus intermediários imperceptíveis, basta comparar as suas misturas. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 184)

Agassiz esforçava-se para reduzir o aparente caos visual e criar algum tipo de ordem científica, impondo uma tabela de classificação aos “híbridos brasileiros”. Apesar das dificuldades locais, acreditava que pelo método comparativo, conhecido também como “método da história natural”, conseguiria, de alguma forma, contribuir para os estudos das raças humanas, em especial, da “população mestiça” (STEPAN, 2001). Esse tipo de pesquisa era pautado nas características externas dos indivíduos, e, portanto, era necessário criar meios que possibilitassem o registro de seus objetos de forma objetiva para efetuar, futuramente, análises “confiáveis”, sem a presença real de seu modelo. E a fotografia, para a concepção da época, servia genuinamente para essa função. Dessa forma, Agassiz incluiu em seus preparativos para a pesquisa de campo o treinamento de Walter Hunnewell, um de seus estudantes, na “arte de fotografar”. No texto *Permanência dos Traços Característicos nas Diferentes Raças Humanas*, o cientista explicou que as imagens produzidas por

Hunnewell estavam destinadas a auxiliá-lo nos estudos das raças humanas e dos efeitos da reprodução “inter-racial”.

Segundo Nancy Stepan (2001: 100), Hunnewell teria recebido lições de fotografia na tipografia Casa Leuzinger, devido à proximidade de Agassiz com os trabalhos de George Leuzinger, como já foi mostrado anteriormente. Após sua estadia na capital brasileira, onde adquiriu conhecimento no manuseio dos instrumentos fotográficos, Hunnewell, juntamente com alguns membros da equipe de Louis Agassiz⁹¹, partiu para Belém do Pará no dia 25 de julho, visitando no caminho cidades do nordeste, como Salvador e Maceió, até chegar à cidade de Manaus, no Amazonas, em cinco de setembro de 1865. Devido ao atraso de seis semanas no fornecimento de combustível, Agassiz acabou tendo a oportunidade de criar um laboratório fotográfico temporário, em Manaus, para se dedicar à investigação das raças miscigenadas. Como explicou Elizabeth Agassiz em seu diário:

A semana se escoou, passou sem ocorrência; o álcool se esgotou e temos que renunciar por algum tempo a novas expedições. Aguardando que o próximo pacote vindo do Pará nos traga novo suprimento, tornou-se ocupação dominante o estudo das variadíssimas misturas que se fazem entre as duas raças, índios e negros, e dos cruzamentos tão frequentes neste país. Nosso antigo acampamento pitoresco na Tesouraria, trocado por um apartamento mais confortável em casa de Honório, serve agora de “atelier” fotográfico. Agassiz passa ali a metade dos dias, em companhia de Hunnewell, que tendo consagrado todo o tempo de sua estada no Rio a aprender os processos fotográficos, adquiriu certa habilidade na arte da “semelhança garantida” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 171)

⁹¹ A expedição se dividiu em três grupos, visando abarcar, de forma mais dinâmica, uma dimensão maior do território brasileiro. Frederick Hartt e Edward Copeland rumaram para o nordeste pela costa, explorando, independentemente, rotas bastante produtivas, como o Arquipélago dos Abrolhos e os cursos do Rio do Doce e do Rio Jequitinhonha. O segundo grupo, composto por Orestes Saint-John, John E. Allen, Thomas Ward e George Sceva, partiu também para o nordeste, porém, com o objetivo de explorar o interior, como a região de Minas Gerais. O restante do grupo, liderado por Agassiz, abordou, preferencialmente, a região da floresta amazônica, recebendo, como auxílio, um vapor da Companhia de Navegação do Amazonas para facilitar o deslocamento da missão no país (Cf. AGASSIZ; AGASSIZ, 1975; AGASSIZ; FREITAS, 2002; MACHADO, 2006).



28 e 29- Hunnewell, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. IDs 132400007. TIFF; 132400001. TIFF.

Hunnewell fotografou, através do processo de colódio úmido, um número entre 40 e 50 pessoas, em sua maioria mulheres⁹², que encarnavam, em termos visuais, as diferenças raciais e os tipos híbridos do Brasil. Seus modelos, como se observou nas FIGURAS 28, 29, 30 e 31, assim como os de August Stahl, eram conduzidos a se posicionarem em quatro posições: de frente, de perfil, de costas, e de busto, obedecendo aos princípios científicos da nascente Antropologia Física. Desejava-se registrar, de forma objetiva, as características

⁹² Segundo Nancy Stepan (2001), uma hipótese para o fato de Agassiz ter escolhido fotografar um número maior de mulheres do que de homens pode dever-se ao recrutamento forçado dos brasileiros para compor as tropas do exército contra o Paraguai. Durante o período da Expedição Thayer, o Brasil estava em guerra com o Paraguai, conflito que se estendeu de dezembro de 1864 a março de 1870. Agassiz e sua equipe testemunharam em alguns momentos da viagem essa situação coercitiva de recrutamento. Mas com Stepan mesmo notou, o número reduzido de homens nas províncias do Norte, devido à guerra, não impediu o cientista de realizar várias imagens de indivíduos do sexo masculino na região. Dessa forma, a autora levantou uma outra suposição relativa à preferência pelo retrato feminino. Possivelmente, a ênfase na representação das mulheres nuas se devia ao potencial do voyeurismo sexual que a mulher tropical oferecia, historicamente, ao homem europeu. Assim como ocorreu com mulher negra, a mulher americana também foi vinculada a uma sexualidade mais aflorada, cujas representações do período foram, frequentemente, marcadas por alto grau de sensualismo. Existia, por exemplo, uma teoria criada durante o Iluminismo que atribuía ao clima tropical à causa da “luxúria americana”. O calor e o sol teriam produzido uma “sensualidade preguiçosa” e uma “precoce sexualidade”, enquanto que as regiões de clima frio acalmavam as paixões e estimulavam o uso da razão. Portanto, a mulher americana possivelmente teria atraído mais atenção e interesse dos homens europeus e norte-americanos do que os retratos nus de homens. Sobre representações vinculadas a pornografia colonial, ver também Corbey (1988).

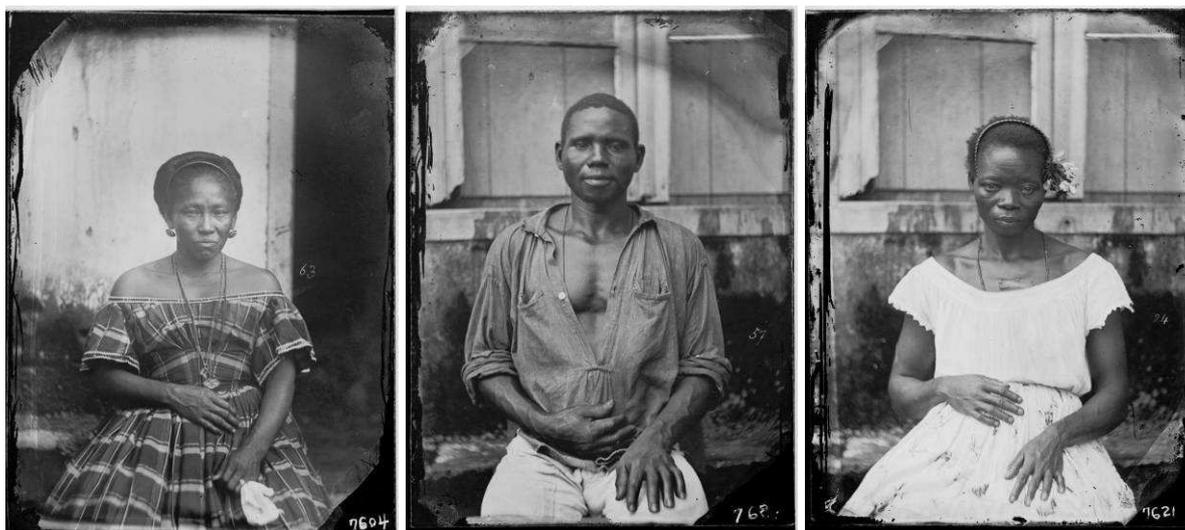
somáticas típicas de cada grupo humano brasileiro. Nos retratos de busto 32, 33 e 34, por exemplo, as disposições das mãos dos modelos sugeriam o desejo de registrar suas formas e tamanhos, que serviriam para as análises comparativas futuras (ISAAC, 1997: 9). A tentativa de construir poses padronizadas, portanto, visava impossibilitar a interferência dos modelos na maneira como seriam representados pelo fotógrafo e pelo cientista. Esperava-se produzir fotografias tipológicas, e não retratos vinculados aos objetivos burgueses de diferenciação social.



30 e 31- Hunnewell, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. IDs. 132390025-1. TIFF; 132380026. TIFF.

Todavia, mesmo com essas finalidades científicas apresentadas de maneira clara em seus documentos visuais, as imagens produzidas por Hunnewell também revelavam um aspecto ainda precário de sua técnica fotográfica. O próprio espaço destinado a ser o laboratório fotográfico era de aparência improvisada. Tratava-se da área externa de uma antiga casa, onde o fotógrafo, para aproveitar a luz diurna, reunia os indivíduos que seriam representados. Porém, cada pessoa era posicionada em um lugar diferente do terreno. Não existia uma unidade no cenário e a distância entre a câmera óptica e o modelo era diferente

na maioria das imagens, não havendo, assim, uma uniformização rigorosa das poses. Mesmo com a presença de uma cadeira, possivelmente para resolver o problema de escala, as fotografias de Hunnewell apresentavam outros inconvenientes relativos ao rigor da medição, falhas causadas pela inexperiência do fotógrafo na produção de imagens científicas.



32, 33, 34- Hunnewell, Walter. Retratos de busto de tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. IDs. 98720033. TIFF; 132400011. TIFF; 132380015. TIFF.

Como já foi dito no capítulo anterior, foram poucas as exigências científicas de representação adotadas pelos viajantes e estudiosos oitocentistas. Além das dificuldades técnicas de produzir “imagens objetivas”, de acordo com o critério de cientificidade da época, havia ainda empecilhos de caráter cultural e até religiosos. Os missionários na África, por exemplo, opuseram-se, frequentemente, à tarefa de convencer os nativos, que eles consideravam terem se convertido ao cristianismo e eliminado o estado de barbárie, a removerem suas roupas recém-adquiridas (STEPAN, 2001. Cf. o capítulo *Racial Degenerations*, p. 85-119). A nudez era entendida como um costume selvagem e primitivo, que deveria ser suprimido com o processo civilizatório. As exceções a esses casos de resistência à aplicação do método antropológico tendiam a ocorrer, geralmente, em regiões que adotavam o sistema econômico escravista, onde as pessoas fotografadas estavam alijadas do direito sobre seus próprios corpos. Agassiz, provavelmente, não encontrou muitos obstáculos ao fotografar os cativos negros no Rio de Janeiro. Contudo, em Manaus a situação era diferente. A maioria de seus modelos era composta de cidadãos livres, que

participavam da rotina política, econômica e cultural da região. Agassiz se explicou ao relatar que sua pesquisa sobre os tipos raciais “era coisa relativamente fácil num país quente, onde a parte inculta da população” andava “seminua e às vezes mesmo nem” usava “roupas” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 305).

Ao analisar as imagens da população “mestiça” de Manaus, notou-se que a afirmativa de Agassiz era bastante problemática. As pessoas que apareciam em suas fotografias não se tratavam de índios, cujos indumentos eram geralmente caracterizados pela exposição de grande parte do corpo, mas homens e mulheres que utilizavam, em seus cotidianos, vestimentas aos moldes ocidentais. Nancy Stepan (2001: 103) relatou a presença de indivíduos de elevado *status* social, que não representavam, de maneira alguma, escravos ou cidadãos pobres. Além disso, Agassiz registrava nas fotografias o próprio processo de desnudar seus modelos. Em uma de suas séries fotográficas (FIGURAS 27, 28, 29 e 30), observou-se, no retrato de busto, uma jovem mulher sentada, trajada com um vestido de discreta estamparia. Já nas imagens seguintes, a menina era apresentada totalmente despida de suas roupas, que apareciam amontoadas ora no chão, ora sobre uma cadeira. A retratação da modelo junto as suas vestimentas anulava, portanto, qualquer pretensão de Agassiz em afirmar que a nudez era um estado natural dos brasileiros, uma vez que sua teoria era visualmente contradita. O relato de William James, integrante da expedição e aluno de Agassiz, contrastava ainda mais com a asseveração do naturalista suíço:

Fui, então, para o estabelecimento fotográfico, e lá cautelosamente admitido por Hunnewell com suas mãos negras. Ao entrar na sala encontrei o Prof. ocupado em persuadir 3 moças, às quais ele se referia como sendo índias puras, mas as quais eu percebi, como mais tarde se confirmou, terem sangue branco. Elas estavam muito bem vestidas em musselina branca, tinham joias e flores nos cabelos e exalavam um excelente perfume de pripioca. Aparentemente refinadas, de qualquer modo não libertinas, elas consentiram que se tomassem com elas as maiores liberdades e duas delas, sem muito problema, foram induzidas a se despir e posar nuas. (JAMES, 2006: 206)

Segundo o relato de James, as modelos escolhidas por Agassiz não eram pessoas ignorantes, pertencentes a uma cultura bárbara ou primitiva, mas mulheres vaidosas, “bem vestidas” e “aparentemente refinadas”. Sua percepção contestava o depoimento de Agassiz, para quem a população amazonense era desprovida de “pureza”, “caráter” e “beleza”

(AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 180)⁹³. Durante sua viagem ao Amazonas, James, possivelmente, teria criado uma nova perspectiva social, diferente da de Agassiz, devido ao contato e à convivência próxima com as populações locais. De acordo com Maria Helena Machado (2006), o jovem estudante não estava preocupado em julgar, classificar e analisar os nativos segundo os conceitos de raça, mestiçagem e hierarquia, mas estava aberto a experimentar novas sensações e conhecimentos, demonstrando, em vários momentos, uma forte simpatia para com o povo brasileiro. Em uma de suas observações, anotada em seu diário de viagem, sobre a conversa entre os seus barqueiros e um grupo de mulheres indígenas ou mestiças, James relatou seu encantamento diante da afabilidade do dito colóquio: “Seria a raça ou as circunstâncias que fazem estas pessoas tão refinadas e bem educadas? Nenhum cavalheiro da Europa tem mais polidez e, ainda assim, estes são camponeses” (JAMES, 2006: 208). Sua convivência diária com barqueiros, guias, criados e famílias ribeirinhas teria permitido o desenvolvimento de “ferramentas afetivas” que lhe possibilitaram apreender as sutilezas de uma sociabilidade entendida, pela quase totalidade dos viajantes do período, como algo aquém das convenções sociais, portanto, irrelevantes ou incompreensíveis fora da chave do exótico e pitoresco. James experimentava uma peculiar habilidade de empatizar com o mundo que o cercava, relativizando, amiúde, os códigos culturais estabelecidos (MACHADO, 2006: 158-163). Sua perspectiva era otimista e acreditava que o povo brasileiro era dotado de “inteligência”, “pureza” e “decência”.

Contudo, ao presenciar o procedimento fotográfico de Hunnewell e Agassiz, James deparou-se com uma situação inesperada e, por certo, desconcertante. A expressão “maiores liberdades”, presente no excerto acima, referente a uma liberdade aparentemente adquirida pelo cientista ao conseguir remover os vestidos das “moças”, expôs, por sua vez, um tom de surpresa em sua fala, diante da nudez feminina. Segundo Gwyniera Isaac (1997: 09), a preocupação das modelos com suas aparências, como a forma de se vestirem e embelezarem, conforme os moldes vitorianos, era encarada por James, e por muito de seus contemporâneos, como sinal de que elas seguiam os códigos morais e de comportamento ocidentais. A “boa aparência” era percebida como intimamente ligada aos valores de civilidade. Diante disso, o ato de se despir diante de uma câmera fotográfica ia contra o

⁹³ Em relação ao comentário feito por Willian James sobre a atribuição do título de “tipo puro” para as moças de traçado delicado, pode-se aqui sugerir que, apesar de frequentemente os índios serem analisados, por Agassiz, como seres não civilizados e ocuparem uma posição hierárquica mais próxima das bestas, o cientista suíço, em uma tentativa de se contrapor aos malefícios da mestiçagem, preferiu arrogar ao “tipo puro ameríndio” as “boas qualidades”, que, segundo os valores da época, aproximavam-se dos atributos dos europeus, uma vez que estes representavam o topo da escala de desenvolvimento humano. E, como os danos do hibridismo se manifestavam fisicamente, as “boas qualidades” deveriam ser igualmente visíveis.

ideal da mulher vitoriana, recatada e casta, fato, que, sem dúvida, chocou o jovem filósofo. Possivelmente, as pessoas que viviam em Manaus, durante o oitocentos, não percebiam a nudez e os atributos do indumento vitoriano da mesma maneira que James, situação esta que poderia ter causado tamanho estranhamento.

Porém, cabe ressaltar, isso não significava dizer que a nudez era um costume naturalmente praticado pela população brasileira. Pelo contrário, as imagens produzidas por Hunnewell revelavam que o ato de se despir não fazia com que os brasileiros retornassem a uma condição “mais natural”, própria da “raça”, mas destacava, frequentemente, uma situação desconcertante, criada por uma ciência intimista e desumanizante. Patrícia Lavelle apontou em seu livro, *O espelho distorcido*, o caráter subjetivo das fotografias e sua capacidade de captar sentimentos sensações dos modelos, emoções estas não controladas pelos fotógrafos: “Em quantas fotografias não vislumbramos os sentimentos dos indivíduos que a compõem?” (LAVELLE, 2003: 31). Em alguns retratos produzidos a pedido do cientista era possível notar a angústia, ou mesmo a relutância, de alguns indivíduos em retirarem suas roupas, como na FIGURA 29, em que a expressão séria da modelo parecia manifestar um sentimento de incômodo àquele procedimento científico. Já na FIGURA 35, a menina, totalmente despida, com a cabeça levemente abaixada e o olhar desviante, possivelmente, encontrava-se tímida e constrangida diante do olhar do fotógrafo e de outros expectadores, como a de um homem, que aparecia do lado direito da foto. Certamente existia algo não muito agradável ou socialmente aceitável sobre esse procedimento científico, conforme foi sugerido pela observação do jovem deputado brasileiro de Alagoas Tavares Bastos, que havia presenciado uma sessão fotográfica. “Enquanto nós estávamos lá”, lembrou William James (2006: 206), “o Sr. Tavares Bastos me perguntou ironicamente se eu estava vinculado ao Bureau d’Anthropologie”⁹⁴.

⁹⁴ Aureliano Cândido Tavares Bastos foi um importante político brasileiro, membro da Câmara dos Deputados do Alagoas, durante o período imperial. Suas ideias foram marcadas por conceitos liberais, como a emancipação dos negros, a livre circulação de navios estrangeiros no Amazonas, e o fim do autoritarismo e centralização monárquico. Com o desejo de conhecer o norte do país e de confirmar sua tese sobre a necessidade de abertura da bacia amazônica para embarcações internacionais, Tavares Bastos realizou uma viagem à Manaus, onde teria encontrado, por coincidência, Louis Agassiz. Todavia, como mostrou Gugliotta em sua pesquisa, durante sua viagem à região, Tavares Bastos teria fundamentado uma visão sobre o povo brasileiro totalmente diferente da do cientista suíço. Para o deputado alagoano, a miscigenação não deveria ser interpretada como um mal, e menos ainda como fator de degeneração. Em sua perspectiva, ela deveria ser estimulada para produzir “tipos vigorosos” e aptos a se adaptarem aos influxos da civilização. Possivelmente, a sua visão contrária aos pressupostos científicos e métodos etnocêntricos de Agassiz teria o levado a comentar ironicamente sobre dito episódio. Sobre Tavares Bastos ver: Gugliotta (2007: 141-143).



35- Hunnewell, Walter. Tipos brasileiros, Manaus, 1866. Cortesia Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. ID. 92480001. TIFF.

Mesmo com a dificuldade em se identificar, através da fotografia, qual a classificação destinada a cada indivíduo fotografado, pois Agassiz não deixou qualquer documento que relatasse essa informação, pôde-se perceber, ao analisar as séries fotográficas, a tentativa de despersonalizar e, muitas vezes, inferiorizar os modelos, de forma que se adequassem às teorias raciais propostas pelo naturalista suíço. A nudez, sem dúvida, foi um dos artifícios utilizados pelo cientista para diferenciar e rebaixar a população brasileira, composta, a seu ver, por uma grande massa de miscigenados. Segundo a tradição europeia, da qual Agassiz fazia parte, a vestimenta representava um sinal de civilidade e era também um marcador importante do lugar, do *status* social e do gênero. Uma pessoa que se deixava retratar totalmente despida era entendida como um ser bárbaro, sem cultura, ainda

ligado à animalidade (STEPAN, 2001: 99)⁹⁵. Por isso, o tipo caucasiano, representante máximo do desenvolvimento humano, não era fotografado, assim como as demais raças, mas representado por estátuas greco-romanas.

Agassiz utilizava estratégias visuais para confirmar a hierarquia racial humana defendida por ele. Em uma das gravuras publicadas no livro *Viagem ao Brasil* essa questão ficou latente. Tratava-se de uma imagem, denominada *Retrato de Alexandrina* (FIGURA 36), baseada em um desenho feito por William James a pedido do cientista suíço. James possuía uma grande habilidade artística, e seus diários e cartas da expedição eram generosamente enfeitados com seus desenhos, esboços e caricaturas. Agassiz, aproveitando-se dessa oportunidade, solicitou ao estudante que retratasse uma jovem mulher, que ele acreditava ser “um curioso exemplo dos cruzamentos de raça” encontrado nas terras brasileiras. O desenho do “tipo híbrido” mostrava uma moça, de nome Alexandrina, que tinha servido como doméstica à Elizabeth Agassiz, em Manaus. Em sua narrativa, a Sra. Agassiz reconheceu que Alexandrina foi uma “preciosa aquisição, não somente do ponto de vista doméstico, como também científico”. Sua agilidade, semelhante a um símio, em subir em árvores e recolher frutas e ramos floridos para as coleções herbáceas, além de seu conhecimento em “limpar e preparar convenientemente os esqueletos os esqueletos de peixe” impressionaram a esposa de Agassiz. Entretanto, o que mais chamou a atenção do naturalista suíço foi o aspecto físico da jovem mestiça. Agassiz acreditava que Alexandrina era fruto do “cruzamento” entre a “raça indígena” e a “raça africana”, mistura esta denunciada pela “disposição extraordinária da cabeleira” da moça. Como explicou Elizabeth: “seus cabelos perderam as ondulações finas e cerradas próprias dos negros, adquiriram mesmo uma coisa da longura e do aspecto duma cabeleira de índia, mas ficou, apesar de tudo, uma espécie de elasticidade metálica”. Para Agassiz, os cabelos de Alexandrina configuravam uma degeneração física causada pelo hibridismo das raças. Seu aspecto caótico e disforme, visto que os fios ficavam em pé e “se eriçavam para todas as direções, como se estivessem eletrizados”, dando tamanho trabalho à “pobre menina” em domá-los (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975: 180), marcava uma deficiência em sua constituição racial.

Segundo Elizabeth Agassiz, Alexandrina estava relutante em se deixar representar, mas acabou cedendo diante das investidas do naturalista. James, por sua vez, havia recebido

⁹⁵ Paradoxalmente, Agassiz, ao remover as roupas de seus modelos, abandonou alguns dos poucos sinais que ele poderia ter usado para assegurar a suposta identidade dos tipos raciais, pelo menos de acordo com o sistema classificatório brasileiro, baseado, principalmente, nos critérios de diferenciação social.

instruções para enfatizar os “desvios” físicos da modelo, especialmente seu penteado, marca de sua degenerescência. O desenho tratava-se de um retrato de busto de Alexandrina, cuja aparência não era muito agradável aos olhos. Sua expressão séria e olhar desconfiado, possivelmente devido ao incômodo de ser desenhada, e a presença de uma enorme cabeleira, que ocupava a metade da composição, transformavam a jovem cafuza em um espécime exótico e espantoso, totalmente contrário à percepção de beleza ocidental. Agassiz, novamente, tentou demonstrar, através de documentos visuais, os efeitos maléficos da miscigenação das raças. Portanto, Alexandrina, além de possuir um comportamento animalesco, à semelhança dos símios, teria também características que denunciavam o impedimento de seu desenvolvimento físico e mental. Para o cientista, a degenerescência intelectual frequentemente vinha acompanhada por uma deficiência na aparência e na vitalidade física, elementos que ameaçavam os objetivos da civilização.



36- JAMES, William. *Retrato de Alexandrina*. In: AGASSIZ, Louis, AGASSIZ, Elisabeth. *Journey to Brazil*. Boston, Ticknor and Fields, 1868, p. 245.

Da mesma forma com que o desenho de Alexandrina foi composto para confirmar sua “teoria da degeneração”, as fotografias, tanto as de August Stahl quanto as de Walter Hunnewell, também foram construídas como forma de dar legibilidade aos pressupostos

científicos do renomado cientista. Como foi demonstrado, Agassiz procurou associar suas fotografias antropológicas a uma narrativa ou sistema de significação racial, com o qual já estava familiarizado, e através do qual percebia o mundo visível que o circundava. Seus diagramas raciais procuravam articular a ideia da diferença, destacando, precisamente, as características consideradas como desvios da beleza, do comportamento e da fisiologia caucasiana, como forma de criar evidências da existência de numerosos “centros de criação”. Porém, Agassiz, ao procurar produzir uma imagem que corroborasse com suas teorias raciais, acabou por revelar também a artificialidade da fotografia como um dispositivo de representação, bem como a artificialidade de suas verdades raciais que a imagem supostamente deveria denotar. Possivelmente, muitas das estratégias visuais utilizadas pelo cientista foram empregadas de forma inconsciente; entretanto, não deixavam de manifestar as parcialidades e a subjetividades da produção imagética.

Assim, Agassiz construiu uma imagem dos negros e mestiços como profundamente distantes dos ideais da cultura branca ocidental, revelando uma visão etnocêntrica em relação ao *Outro*. Estas fotografias foram consideradas controversas durante a vida do cientista, e permaneceram ainda, sob o olhar do homem contemporâneo, como documentos que merecem cuidado em seu tratamento. Apesar de estarem disponíveis para pesquisas acadêmicas, as fotografias da Expedição Thayer raramente têm sido exibidas ao público devido à nudez de seus modelos e às teorias de cunho racista que deveriam apoiar. Sua estética crua, que expunha uma quase patologização do corpo, ainda causa estranhamento e espanto em seus observadores. Na verdade, mesmo com as mudanças culturais que ocorreram ao longo do tempo e a perda de parte de sua significação, essas fotografias ainda guardam mensagens codificadas, capazes de revelar lembranças de uma época mais pessimista em relação ao ser humano, perturbando, em alguns aspectos, a sensibilidade da sociedade atual.

CAPÍTULO 3 – A COMISSÃO GEOLÓGICA DO IMPÉRIO E O RETRATO DO INDÍGENA BRASILEIRO

Em todas as épocas, aqueles que governaram os povos sempre utilizaram a pintura e estátuas, para melhor inspirar as pessoas com os sentimentos que lhes desejavam dar. (The Chevalier Jacourt apud BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: São Paulo: EDUSC, 2004. p. 73)

Muitos estudos se preocuparam em demonstrar a importância da imagem como forma de doutrinação e persuasão. Em vários períodos da história, a arte teve a finalidade de servir à conservação do poder e aos interesses da classe dominante, contrabalançando elementos estéticos e discursos políticos. “O olho ensina melhor que o ouvido”, diria Carlos Cavalcanti (1969) ao abordar o “dirigismo artístico”. Com a fotografia não seria diferente. Seu entendimento de “verdade revelada” a transformaria em um instrumento de alto poder de convencimento, sendo empregada em campanhas políticas como forma de divulgar determinadas ideias e valores. Durante a segunda metade do século XIX, a imagem óptica se prestou à função de fixação da memória nacional e, também, à finalidade promocional e propagandística de conceitos como progresso, civilização e ciência. Segundo Michael Shapiro (2001: 583)⁹⁶, a pintura de paisagem e a fotografia, assim como outros gêneros culturais, foram utilizadas como veículos visuais para narrativas nacionais, visando construir um quadro temporal dentro do qual os governos inaugurariam o entendimento de Estado-nação coerente culturalmente, bem como uma entidade territorial unificada. Uma das suas características mais relevantes foi a forma como codificou a nação, numa escolha do olhar do que deveria ser lembrado e do que deveria ser esquecido.

Nesse sentido, o interesse deste capítulo difere, em alguns aspectos, dos demais. As fotografias realizadas durante a Comissão Geológica do Império, expedição patrocinada pelo governo de D. Pedro II, entre os anos de 1875 e 1877, tinham o objetivo de representar o Brasil como uma nação civilizada e, acima de tudo, apta a participar das grandes discussões científicas que aconteciam no mundo. Porém, ao mesmo tempo, seriam utilizadas como memória nacional, uma forma de promover a integração nacional, ao proporcionar a

⁹⁶ Agradeço a Marcelo Mello Valença, doutor pela Puc-Rio, que gentilmente me cedeu uma cópia desse artigo.

visualidade dos atributos regionais que revelavam as particularidades de um país com dimensões continentais. Marc Ferrez, o fotógrafo da missão, produziu grande quantidade de fotografias que versavam temáticas de paisagem de florestas e formações montanhosas, vistas de cidades, cachoeiras, “tipos humanos”, dentre outros. Suas imagens continham o rigor e a nitidez necessários para o registro científico, e a beleza única para a memória nacional. Apesar dessa diversidade iconográfica, optou-se por privilegiar, neste capítulo, a análise das fotografias de índios. Sobre o nativo brasileiro existiram diferentes concepções quanto às suas contribuições passadas e futuras. De certa forma, o indígena concentrou algumas perturbações da época: a preocupação em se construir uma imagem de uma nação civilizada, porém, composta de singularidades, como o primitivo habitante americano, que representaria um passado heroico e selvagem, mas também a fonte necessária para desvendar o grande mistério que afligia as ciências: a origem da humanidade. Os retratos antropológicos da Comissão, ao contrário das imagens produzidas por Agassiz e pelas grandes expedições imperialistas do século XIX, que conformavam o *Outro* sob uma visão negativa e pejorativa, apresentariam elementos visuais complexos, que agregariam o discurso nacional, o cientificista e, ainda, o etnocêntrico.

Apesar da grande divulgação que tiveram na época, essas imagens não receberam uma análise aprofundada de seus contemporâneos, e suas informações encontravam-se fragmentadas em publicações acadêmicas, jornais e eventos do período, como foi o caso da Exposição Antropológica Brasileira, ocorrida em 1882. Dessa forma, visou-se resgatar alguns elementos discursivos da intelectualidade e dos veículos culturais oitocentistas, juntamente com o contexto de produção, como forma de compreender as escolhas, objetivos, funcionalidades e possíveis leituras dessas fotografias no cenário nacional e científico brasileiro. Espera-se, assim, abordar alguns mecanismos discursivos dessas imagens que adentraram no imaginário oitocentista como símbolos do exótico passado do território tropical, em iminente mudança.

3.1 A Comissão Geológica do Império do Brasil: sua criação e objetivos

Patrocinada pelo Museu Nacional, a Comissão Geológica do Império, chefiada pelo geólogo canadense Charles Frederick Hartt, contava com expressivos nomes, tais como: Orville Derby e Richard Rathburn, como geólogos assistente; Francisco José de Freitas,

assistente geral e tradutor; e Marc Ferrez⁹⁷, o fotógrafo oficial. De acordo com o Relatório Ministerial de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, de 1874, o objetivo da missão era fazer um “estudo geológico do Império”, recolhendo “informações (...) que dessem ideia da estrutura de nosso território, da qualidade e riqueza de seus minerais”, proporcionando um levantamento das potencialidades naturais brasileiras. O empreendimento também abrangia a investigação em outros campos do conhecimento, como a paleontologia, a paleobotânica, a zoologia, a arqueologia e a etnologia, que também deveriam compreender uma “coleção de amostras” e fotografias, “ilustrando” as riquezas do país⁹⁸. Desejava-se fazer o (re)descobrimto de todo o território brasileiro. Outro motivo que incentivou sua criação foi a possibilidade de que essas fotografias e materiais recolhidos pela missão servissem de base para a representação da natureza brasileira no estande nacional da Exposição Universal de Filadélfia (FREITAS, 2002: 211-212. Cf. também TURAZZI, 2005: 47). O Estado Imperial estava preocupado com a maneira de se fazer representar para outros países ocidentais. Esperava-se retirar o estigma de atrasado e exótico, e reforçar a imagem de uma nação forte, detentora de todos os recursos necessários para promover os avanços científicos e industriais em um império nos trópicos.

Conforme apontou Marcus Vinícius de Freitas (2002: 209-210), a historiografia sobre a Comissão Geológica do Império tradicionalmente considerou a criação do empreendimento como sendo uma ideia da administração brasileiro, e a entrega de seu comando a Charles Hartt como sendo um “convite” ao geólogo para que viesse se juntar à iniciativa. A justificativa para a escolha de Hartt se resumia ao reconhecimento do talento do cientista canadense, naturalizado norte-americano, e professor na Cornell University, e de sua experiência expedicionária, que muito poderia servir aos interesses imperiais. Hartt havia sido estudante de ciências naturais na Harvard University, sob orientação de Louis Agassiz e, em 1865, acompanhou o mestre naturalista em sua viagem ao Brasil. Anos mais tarde, voltou ao país, como responsável pela Expedição Morgan. Seu conhecimento sobre a natureza e a geologia tropical era bastante impressionante, o que o tornou popular nos círculos científicos brasileiros. Entretanto, a pesquisadora Silvia Figueirôa (FREITAS,

⁹⁷ Marc Ferrez foi membro da Comissão Geológica apenas nos anos 1875 e 1876, apesar dos trabalhos da missão terem chegado ao fim somente em princípios de 1878, com a morte de Charles Frederick Hartt. Outras pessoas também participaram da missão, como Elias Fausto Pacheco Jordão, primeiro brasileiro graduado por Cornell, na condição de engenheiro, mas deixou o posto, em 1876, e foi substituído por Luther Wagoner, que permaneceu até 1877, data da dissolução da missão. John Caster Branner e Herbert Smith também se juntaram ao grupo logo no início do empreendimento (Cf. FREITAS, 2002).

⁹⁸ Relatório Ministerial da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. 1874, p. 222-224.

2002: 210-211), em um estudo sobre Hartt, demonstrou que a ideia da empreitada era, na verdade, do geólogo canadense, que havia convencido as autoridades brasileiras a patrocinar e a incentivar a expedição. Hartt havia percebido que a única forma de elucidar todos os problemas referentes aos materiais recolhidos em viagens anteriores seria a instituição de um serviço regular de pesquisa geológica no país e, em uma estratégia bem-sucedida, explicou os benefícios que suas pesquisas poderiam trazer ao desenvolvimento brasileiro, tanto em um sentido utilitarista quanto científico. Como apontou Marcus Vinícius de Freitas, em uma consulta ao necrológio de Hartt, escrito por seu amigo e companheiro de pesquisa, Richard Rathbun, essa idéia ficava ainda mais evidente:

Ele desejava estender suas pesquisas, e concebeu a ideia de organizar um serviço de exploração geológica em todo império brasileiro, que possui uma área pouco menor que a dos Estados Unidos. Havia apenas um modo de levar a cabo tal tarefa; ela devia ser apoiada pelo governo. Hartt aventurou-se em levar a ideia ao conhecimento de alguns de seus amigos brasileiros; e ela foi tão bem recebida que, em 1874, ele recebeu um convite não oficial do Ministro da Agricultura do Brasil para submeter a proposta de uma exploração geológica sistemática do império. Em agosto do mesmo ano ele foi para o Rio de Janeiro, com o propósito de formalmente apresentar seus planos. E lá chegando, foi recebido praticamente com o mesmo entusiasmo de Agassiz dez anos antes. (apud FREITAS, 2002: 213)

O texto de Rathbun expôs com clareza o processo de mudança de um interesse individual para uma demanda institucional. Segundo Freitas (2002), Hartt teria se beneficiado do contexto cultural brasileiro, e não apenas econômico, que teria permitido o auxílio do governo a esse tipo de projeto. D. Pedro II era famoso por ser um grande incentivador das artes e das ciências no Brasil, e funcionou como um elo entre os interesses intelectuais e os meios oficiais. O imperador e a elite política da corte preocupavam-se, nesse período, com a produção de informações sobre o país, e também com o registro de uma memória nacional, questões que as iniciativas expedicionárias poderiam ajudar a resolver. Hartt já conhecia o imperador desde 1865, quando esteve no Brasil com a Expedição Thayer. Enquanto discípulo de Agassiz, Hartt recebeu o beneplácito e a simpatia de Pedro II, que logo se convenceu da importância da expedição. O naturalista canadense, ao lançar mão de seu prestígio, de suas relações pessoais e de um apurado senso de oportunidade, soube inserir-se no sistema de patronagem característico do Império. Ele

conseguiu conciliar sua pesquisa aos interesses do governo brasileiro, concretizando o tão almejado empreendimento (FREITAS, 2002: 211).

O trabalho da Comissão teve início em junho de 1875 e percorreu, no primeiro ano, o litoral de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, e explorou as regiões do Rio São Francisco até a Cachoeira de Paulo Afonso (FREITAS, 2002: 215)⁹⁹. Segundo as instruções do Ministério da Agricultura, ao fim do estudo de cada localidade prevista, e até que fossem preparados os relatórios finais, Charles Hartt, considerado o responsável pela expedição, deveria redigir um competente “resumo dos resultados obtidos, fazendo-os acompanhar de cópias das fotografias, cartas etc. que interessem aos estudos feitos”¹⁰⁰. O relatório de 1876, apresentado por Hartt ao governo imperial, explanava que a Comissão tinha analisado “minuciosamente” as formações que compunham os recifes de Pernambuco “fotografando-as de modo que pudessem fornecer indicações exatas sobre a aparência e estrutura”. No registro da cachoeira de Paulo Afonso, segundo o relatório, houve a preocupação em manter “a idéia clara e exata dessa majestosa queda d’água”¹⁰¹. A fotografia, tão utilizada nessa expedição, “aliava a condição de instrumento de pesquisa científica às exigências crescentes de visualização dos seus resultados” (TURAZZI, 1995: 143).

Conforme indicou Maria Inez Turazzi (2000: 21), a fotografia teve a clara finalidade de servir como complemento das anotações de campo e das coleções de rochas e fósseis recolhidas pelos estudiosos da missão, competindo ao fotógrafo o registro da “estrutura superficial da paisagem”. Nessa primeira fase do empreendimento, foram realizadas inúmeras vistas panorâmicas, evidenciando, por observações diretas, a grandiosidade da escala, a peculiaridade dos acidentes físicos, a estrutura dos terrenos e a morfologia dos vegetais, e retratos dos índios brasileiros, especialmente os botocudos. O esquadrinamento do território brasileiro pela fotografia, assim como pela geologia, antropologia e botânica, além de ser assunto de interesse científico, foi igualmente uma necessidade política de consolidação do Estado Imperial: vistas, panoramas fotográficos e retratos tipológicos foram reconhecidos como enquadramentos do país que caracterizavam cenários, costumes e gentes da terra, “elegendo-os como atributos e riquezas singulares de uma identidade nacional em construção” (TURAZZI, 2000: 14).

⁹⁹ Sobre o percurso da Comissão Geológica durante a primeira fase da missão: ver também Relatório Ministerial da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. 1876, p. 345-350.

¹⁰⁰ Relatório Ministerial da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. 1874, p. 225

¹⁰¹ Relatório Ministerial da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. 1876, p. 346.

Como já foi abordado no primeiro capítulo desta dissertação, a fotografia chegou ao Brasil com o discurso de representação fiel da realidade. Os jornais e estudiosos da época não encontraram muitos problemas em admitir a capacidade objetiva e mimética da imagem fotográfica e sua grande utilidade nas pesquisas científicas. O fato de a Comissão ter requerido a presença de um fotógrafo, apesar de todas as dificuldades extras e os custos adicionais que isso acarretaria, como, por exemplo, o transporte de todo o pesado e delicado material, demonstrava o quanto era importante, para os idealizadores da missão, documentar os locais da pesquisa. A fotografia apresentava-se, assim, como uma ferramenta científica indispensável no registro objetivo das formas e fisionomias da natureza tropical. O caráter utilitário da Expedição, como a possibilidade de servir a favor de melhoramentos agrícolas e os materiais recolhidos durante a pesquisa serem exibidos em exposições nacionais e internacionais, remetia a um plano oficial cuja finalidade era representar o Brasil como um país onde o conhecimento científico avançava, onde a moderna técnica da fotografia era capaz de registrar novas descobertas do mundo natural e divulgá-las ao máximo dentro e fora do país.

A escolha por Marc Ferrez para compor a Comissão como fotógrafo oficial, provavelmente, não foi ao acaso. Sua experiência no manuseio do aparelho óptico já era conhecida antes mesmo de receber o convite para participar da expedição brasileira, e sua formação no campo da imagem parecia ser uma herança de família. Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1843, e desde novo teve contato com o universo artístico, através de seu pai, Zeferino Ferrez, membro da Missão Artística Francesa e importante gravador e empresário da época¹⁰². Após o falecimento de seus pais, no dia 22 de julho de 1851, vítimas de uma doença que sacrificou também alguns escravos e animais domésticos de sua propriedade, na fábrica de papel em Andaraí Pequeno, o jovem Marc Ferrez foi enviado à França, onde recebeu os cuidados de um escultor amigo, Alpheé Dubois, e de sua mulher. A data de seu retorno ao Brasil, segundo Gilberto Ferrez (1997), continua incerta, presumindo-se que haja acontecido por volta dos dezesseis anos de idade.

¹⁰² Seus pais, Zeferino Ferrez e Alexandrina Caroline Chevalier Ferrez, franceses, vieram para o Brasil em 1816. Zeferino nasceu em Saint-Laurent, França, em 1797, e iniciou sua formação na Escola de Belas Artes de Paris, onde estudou gravura e escultura com Philippe Roland e Pierre Nicola Beauvallent. Veio com seu irmão Marc, em 1816, incorporar-se à Missão Artística Francesa. Para Mariana Barros, o pai do fotógrafo Marc Ferrez poderia ser considerado iniciador e mestre da gravura no Brasil. Além das atividades artísticas, Zeferino foi capaz de se iniciar em outros ramos empresariais. Entre 1830 e 1841 abriu a primeira fábrica de canos e ferro fundido e a primeira fábrica a cunhar botões para fardas; e, em 1841, comprou uma chácara onde instalou uma fábrica de papel, também considerada pioneira no Brasil (Cf. FERREZ, 1997; BARROS, 2004).

Chegando ao Brasil, Ferrez trabalhou com George Leuzinger, na Casa Leuzinger, onde conviveu com expressivos nomes da fotografia e recebeu as primeiras lições do ofício com o fotógrafo Franz Keller (1835-1890), alemão, engenheiro e pintor, que viera para o Brasil em meados da década de 1850¹⁰³. Em 1867, Ferrez resolveu estabelecer-se por conta própria na Rua de S. José, número 96, sob a razão Marc Ferrez & Cia, e em 1868 foi divulgado, pela primeira vez, seus serviços no *Almanak Laemmert*, na seção de “Fotógrafos”. De acordo com Bia Corrêa do Lago (2001), Marc Ferrez convivera também com Augusto Stahl na Casa Leuzinger. Stahl teria oferecido a Ferrez uma parte de seus negativos, “a título de encorajamento”, ajudando-o em seus primeiros passos como proprietário de um estabelecimento fotográfico. O indício que confirmaria essa hipótese seria a presença de imagens originais do fotógrafo alemão em duas *cartes de visite* de paisagem comercializadas com o cartão suporte assinado por Ferrez (LAGO, 2001: 24).

Embora no início de sua atividade comercial autônoma Marc Ferrez tenha se dedicado a fazer retratos¹⁰⁴, ele acabou tornando-se conhecido por seus grandes panoramas de paisagens e por dominar a técnica de fotografar embarcações. Conforme apontaram Sergio Burgi e Frank Stephan Kohl (2005), era provável que Ferrez tivesse prestado serviços à Marinha durante a Guerra do Paraguai, documentando, no Rio de Janeiro, a fabricação das embarcações que navegariam nos rios Prata, Paraguai e Paraná após 1868. No dia 10 de julho de 1870, em comemoração ao fim da disputa, o fotógrafo registrou os festejos públicos no Templo da Vitória, erguido no campo da Aclamação. E a partir de 1872, começou, então, a se apresentar como “Marc Ferrez. Fotógrafo da Marinha Imperial e das Construções Navaes do Rio de Janeiro, tendo como especialidade vistas do Rio e arredores, em todas as dimensões e preços acessíveis” (BURGI; KOHL, 2005: 61). Ferrez, nesse momento, se tornava um dos mais conhecidos e respeitados fotógrafos da capital carioca, recebendo inúmeras encomendas para a documentação de edifícios públicos, exposições de arte e ciência e festejos públicos.

Porém, no dia 18 de novembro de 1873, o prédio onde ele possuía o seu ateliê sofreu um incêndio, que deixou o fotógrafo em uma delicada situação financeira. O incêndio na propriedade da Rua de São José significou a perda de centenas de chapas e negativos

¹⁰³ O alemão Franz Keller (1835-1890), que, além de fotógrafo, também era engenheiro e pintor, viera para o Brasil em meados da década de 1850. Keller casou-se com a filha de Leuzinger e com ele trabalhou como fotógrafo contratado da firma, tornando-se uma das principais referências na área durante o período imperial (Cf. KOSSOY, 2002, e AGUILAR, 2000).

¹⁰⁴ Através de anúncios no *Jornal do Commercio* sabe-se que, no início de sua carreira como fotógrafo profissional, Ferrez dedicou-se a fazer retratos, no ano de 1868, das 8 às 4 da tarde.

originais do fotógrafo. Segundo a historiadora Mariana Barros (2004), a notícia do incêndio, no dia seguinte ao ocorrido, foi divulgada em dois grandes órgãos da imprensa da época, o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*. O *Jornal do Commercio* teria apenas mencionado que o proprietário da casa dos fundos era o fotógrafo Marc Ferrez; já no *Diário do Rio de Janeiro* os fatos sucedidos foram mais detalhados, entretanto, o nome do homem que teve sua propriedade e seus pertences destruídos não havia sido revelado. Após o desastrosos acidente, Ferrez pediu empréstimo ao seu amigo Julio Cláudio Chaigneau, “um dos mais conhecidos comerciantes de equipamentos e produtos fotográficos do Rio de Janeiro (KOSSOY, 2002). No mesmo ano Ferrez viajou para a Europa, com o objetivo de comprar material especializado e recomeçar suas atividades profissionais.

Ao retornar ao Brasil, já abastecido com os melhores aparelhos ópticos da época e com a fama já consolidada, Marc Ferrez recebeu o convite para participar da missão científica brasileira¹⁰⁵. Sua função deveria ser registrar o Brasil de uma maneira diferente: de acordo com os critérios de cientificidade, sem, contudo, extrair a exuberância e o romantismo da natureza e do povo tropical. Suas imagens deveriam revelar informações sobre o potencial energético e científico da região e, concomitantemente, auxiliar o (re)conhecimento de um imenso Brasil que poderia se tornar cada vez menos “distante” através da exibição e circulação de suas imagens. Apresentadas nas exposições de arte e ciência no âmbito nacional e internacional, as fotografias representavam uma espécie de ligação entre as diversas regiões brasileiras, que iam se conectando no imaginário social como uma única nação, compondo uma história comum. O Brasil deixava de ser, por meio da fotografia, um amalgamado de cinco regiões totalmente diferentes e longínquas entre si, tornando-se um só povo. O repertório fotográfico era bastante diversificado, abarcando imagens de terrenos geológicos, panoramas da natureza, vistas de cidades e retratos dos índios brasileiros. Entretanto, apesar dessa diversificada produção iconográfica, privilegiar-se-á, neste estudo, a análise dos retratos dos índios brasileiros, realizados no sul da Bahia, em 1875. Marc Ferrez foi incumbido de registrar a fisionomia indígena, de acordo com os padrões de cientificidade vigentes. Parte dessas imagens foi exibida na Exposição de Obras Públicas, na Exposição Universal de Filadélfia, na Exposição Antropológica Brasileira e em vários estudos científicos e artísticos do período. O índio se apresentava como objeto

¹⁰⁵ Após a sua experiência na Comissão Geológica do Império, Marc Ferrez integrou-se a grandes projetos documentais organizados pelo governo, operando no acompanhamento fotográfico de obras de construção e expansão de ferrovias, de captação e abastecimento de água, e do cultivo do café, então principal produto de exportação do país. Ver: O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005; Turazzi (2000), Ferrez (1997).

extremamente importante nas investigações científicas oitocentistas e seus retratos tornaram-se alvo de comentários e notas na imprensa brasileira, como em um artigo do *Jornal do Commercio*:

Comissão Geológica – De volta de uma exploração da costa da parte sul da província da Bahia chegaram, anteontem de Caravellas, os ajudantes desta Comissão, os Srs. Rathbun e Ferrez, trazendo coleções muito importantes e uma rica série de fotografias entre as quais há um grande número de retratos dos botocudos (...).¹⁰⁶

O estudo sobre as raças humanas repercutiu no Brasil de forma particular, devido, principalmente, ao fortalecimento da ciência no país e à necessidade de afirmar seu progresso intelectual e civilizatório. Em seu prefácio à *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Ladislau Netto indicou que os recentes estudos “do homem primitivo do antigo continente” desenvolviam-se, a cada dia, mais profundamente, de tal forma que se tornou mister também pesquisar sobre as “raças que senhoreavam o vasto continente americano”¹⁰⁷. Nas décadas de 70 e 80 do século XIX, o Museu Nacional promoveu inúmeros trabalhos que objetivavam debater questões concernentes à genealogia do homem americano. Os estudos osteolíticos, arqueológicos e antropológicos se ampliaram naqueles anos devido ao interesse dos cientistas em desvendar as origens dos diferentes povos (Cf. GUALTIERI, 2003: 56; SCHWARCZ, 1993: 71-78). Em seus artigos *Apontamentos sobre os Tembetás (adornos labiaes de pedra) da Collecção Archeologica do Museu Nacional*, Ladislau Netto (1877: 107), ao relatar que ainda não era possível afirmar se “os povos da região cisandina tinham origem comum com os antigos povos das demais regiões do globo”, explanou sua confiança de que, através dos estudos científicos que vinham sendo realizados no Brasil, competiria ao Museu, “em não mui remoto futuro, a gloriosa missão de quebrar o sigilo que prende e oculta o fecho desses assuntos”.

A valorização confiada pelo Museu às pesquisas relativas à origem da população ameríndia também deveria ser compreendida, considerando-se as especificidades da sociedade brasileira do século XIX, como estimuladora dos debates que objetivam clarificar a unicidade ou não da origem dos diferentes povos, identificadas, principalmente, pelas concepções monogenistas e poligenistas. Esses conhecimentos eram, no período, basilares

¹⁰⁶JORNAL DO COMMERCIO, 12/08/1876. Acervo: Biblioteca Nacional

¹⁰⁷ NETTO, Ladislau. Ao leitor. In: *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882, p. III.

para delimitar a evolução social e política de uma nação composta por um povo miscigenado e caracterizado, de acordo com as teorias da época, pela inferioridade racial (GUALTIERI, 2003: 56-57). Portanto, em meio a um contexto marcado pelo enfraquecimento da escravidão e pela preocupação em se promover o país no exterior enquanto um Estado Nacional civilizado, surgiram diferentes releituras dessas teorias raciais, que se prestavam enquanto modelos viáveis na justificação do complicado jogo de interesses que se configurava. Além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à preservação de uma hierarquia social rigorosa, era necessário estabelecer critérios diferenciados de cidadania (SCHWARCZ, 1993: 18).

Nesse sentido, é interessante notar que a figura do negro não apareceu entre as imagens produzidas pela Comissão Geológica. Segundo Lilia Schwarcz (1993: 111), sobre os negros, de uma maneira geral, prevaleceu uma visão negativa e determinista no que se referia ao seu “potencial civilizatório”. Os indivíduos negros foram interpretados no período como um “grupo bárbaro”, ocupando o *status* mais baixo de desenvolvimento humano, próximos aos animais. A ideia da inferioridade dos africanos, vista até então em termos de seu “paganismo” e “barbarismo” cultural, começou a ser revestida por sofisticadas teorias raciais, impressas com o prestigioso selo das ciências. De acordo com Célia Maria de Azevedo (2004), ao invés de simplesmente constatar a inferioridade de negros e mestiços e passar em seguida a tratar a sua incorporação social, muitos intelectuais, influenciados pelas teorias raciais produzidas na Europa e nos Estados Unidos e açodados pela percepção de que o fim da escravidão se aproximava cada vez mais, passaram a tratar o tema do negro sob a perspectiva de sua substituição física pelo imigrante tanto na agricultura como nas atividades urbanas. Os discursos sobre a necessidade de renovar a população brasileira a partir da imigração branca foi bastante frequente, sobretudo a partir de meados do oitocentos, ganhando força durante a década de 1870 (AZEVEDO, 2004: 52-56). Acreditava-se que o negro, por sua barbárie, denunciada visivelmente por seu fenótipo, não poderia representar uma nova nação nos trópicos que se dizia civilizada. A marca da escravidão os evidenciava, recorrentemente, como incapazes de promover os avanços necessários ao progresso nacional. Dessa forma, sua imagem foi excluída do projeto visual da Comissão Geológica do Império, que, além de suas preocupações científicas, também se interessava em registrar todas as riquezas e potencialidades do território brasileiro capazes de se adequarem às exigências do processo civilizatório.

Porém, se imperava uma percepção fatalista quanto à integração do negro, sobre os indígenas brasileiros havia opiniões variadas, tanto que era possível identificar discursos sob

uma perspectiva romântica, evolucionista e por uma visão pessimista. O índio oscilou entre o representante de um passado idealizado e um ser repulsivo e bárbaro, que, assim como o negro, deveria ser extirpado do corpo nacional. Com efeito, as fotografias realizadas pela Comissão Geológica não deixaram de conter em suas estruturas visuais essa multiplicidade de visões sobre o nativo tropical. Entretanto, devido à natureza subjetiva das imagens, torna-se de grande importância expor algumas ideias que nortearam a construção da imagem do índio ao longo do oitocentos, antes de abordar as fotografias de Ferrez. Espera-se, assim, criar um cenário histórico de modo que facilite evidenciar alguns problemas que envolveram a discussão sobre a temática indígena durante a segunda metade do século XIX.

3.2 As diferentes visões sobre o índio brasileiro: uma construção histórica

Durante o segundo reinado, houve uma intensa preocupação do governo e da elite imperial em se construir uma memória do Brasil, uma história nacional, no qual se tentaria resgatar os heróis da nação e as particularidades da região, por meio da literatura, das artes e da ciência; e como forma de criar um imaginário nacional, na qual a figura do índio ganharia destaque.

Segundo Maria Odila da Silva Dias (1972: 160-161), em um artigo intitulado “A interiorização da metrópole”, o ano de 1822, data da Independência do Brasil, não coincidiu com a construção da nacionalidade brasileira. Para essa historiadora, o processo de consolidação da unidade nacional teria ocorrido apenas entre os anos de 1840 e 1850. O período da independência do país foi marcado por inúmeras contradições e conflitos sociais internos, não existindo condições de gerar forças autônomas capazes de criar uma consciência nacional. Como Caio Prado Junior explicou: “a sociedade colonial era incapaz de fornecer a base, os fundamentos para constituir-se em nacionalidade orgânica” (apud BARROS, 2004, p.18). O país vivia a fragmentação regional, e sua falta de unidade ressoava na falta de consciência nacional. E esta consciência nacional somente viria, como mostrou Maria Odila (1972: 168-170), por meio da ligação das diversas províncias, conseguida a duras penas na luta pela centralização do poder e da vontade de ser brasileiros “que foi talvez uma das principais forças políticas modeladoras do império; a vontade de se constituir e de sobreviver como nação civilizada europeia nos trópicos, apesar da sociedade escravocrata e mestiça da colônia”.

Coube à corte imperial abrir novas estradas, melhorar as comunicações entre as capitanias, favorecer o povoamento e doar sesmarias, incrementar o comércio, promover o desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes, e, sobretudo, criar uma história do Brasil, “não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever a nossa história” (BARBOSA apud SCHWARCZ, 1998: 127), como parte da empresa que visava à própria “fundação da nacionalidade”¹⁰⁸. Era necessário criar uma memória nacional, vinculada às especificidades do jovem país, de forma a criar um sentimento de pertencimento à nação, reduzindo, por conseguinte, as tensões e conflitos de uma realidade marcada pela diversidade cultural, social, econômica e política.

A historiografia contemporânea identificou dentre as características que delimitavam a constituição de uma nação, além de sua mesma base cultural, um imenso esforço de construção de identidade, produzida pela criação, divulgação e introjeção de determinadas características comuns, a fim de gerar um sentimento de comunhão entre a população, espalhada amiúde por uma geografia variada e dividida por interesses nem sempre convergentes. Na verdade, os discursos sobre o nacional atendiam a uma construção identitária que advinha da necessidade do estabelecimento de vínculos que tornassem orgânica a relação entre cidadão e nação. Hobsbawm, em seu livro *A Invenção das Tradições*, considerou “a nação, com seus fenômenos associados, o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas e daí por diante” como estando estritamente ligados a tradições inventadas e tendo por base “exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores” (1997: 22). As nações não seriam antigas nem naturais: ao contrário, boa parte do que compunha subjetivamente a “nação” moderna consistia nesses constructos e estaria associada a “símbolos adequados e, em geral, bastante recentes ou a um discurso elaborado convenientemente sob medida (como a ‘história

¹⁰⁸ A palavra “fundação”, utilizada no texto, estaria mais vinculada ao conceito de “mito fundador” desenvolvido por Marilena Chauí, em seu livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000). Segundo a autora, o “mito” era entendido não somente no sentido etimológico do termo (*mythos* – narração pública de feitos lendários de uma comunidade), mas também em sentido antropológico, como uma espécie de narrativa utilizada para explicar, entender, ou ainda justificar determinada realidade, solução imaginária para tensões, conflitos e contradições “que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”. Neste sentido, o mito poderia ser compreendido na ideologia, ou seja, através das ideias produzidas com intencionalidade clara de mascarar a verdadeira situação de uma dada realidade. Chauí mostrou uma série de estereótipos produzidos pelo pensamento social através da literatura, dos escritos acadêmicos e científicos, dos discursos políticos, entre outros que iam sendo formados em uma representação de Brasil para os brasileiros. Assim, os brasileiros teriam construído, sobre si mesmos, formas de mitificação das representações que teriam de si: o “índio corajoso”, “os negros estoicos” e os “bravos” e “melancólicos” portugueses cuja mestiçagem produziu, entre outras coisas, o “samba”. O mito fundador era, dessa forma, compreendido como aquele que explicava a origem ou a fundação de determinado povo, que seria eternizado pela sua constante resignificação, a cada momento da história de um povo (CHAUÍ, 2000: 9-10).

nacional')" (1997: 23)¹⁰⁹. Ou seja, a cultura nacional se estabeleceria, assim, por meio da revitalização de tradições e ainda, pelo uso de símbolos, difundidos por meio da imprensa e de manifestações literárias, artísticas e musicais, ou mesmo pela construção de uma história, de um passado comum. Desejava-se construir elementos catalisadores do sentimento de pertencimento à nação, fortalecendo a identificação dos cidadãos como membros da comunidade nacional, reforçando suas fronteiras.

Michael Shapiro (2001), seguindo a mesma tendência, defende que a produção cultural impulsionada pelo Estado foi um traço marcante no século XIX, época em que os estados buscavam constituir culturas nacionais homogêneas no intuito de legitimar e celebrar as características nacionais e mobilizar a população para o trabalho e o serviço militar. Dentro da ideologia do nacionalismo do século XIX, havia a noção de que o Estado possuía uma nação coerente, um povo que constituiria a base de sua autoridade. Assim, a manutenção simbólica do Estado-nação requereria não somente a defesa da integridade de suas fronteiras e do espaço territorial, mas também o gerenciamento de suas narrativas históricas e culturais (SHAPIRO, 2001: 583-586). No Brasil, a literatura e a arte romântica também foram construídas com o objetivo de igualmente abarcar o projeto político de construção nacional brasileira, penetrando nos lares, conquistando a sociedade e ganhando vulto sob o primado de institutos históricos e geográficos, museus e salões de arte. Visava-se construir uma história sobre a nação brasileira, de forma a dar relevo a suas especificidades naturais, o "Império nos trópicos", e colocá-la entre os estados soberanos e civilizados do mundo. E, nesse sentido, a imagem do indígena ganharia destaque.

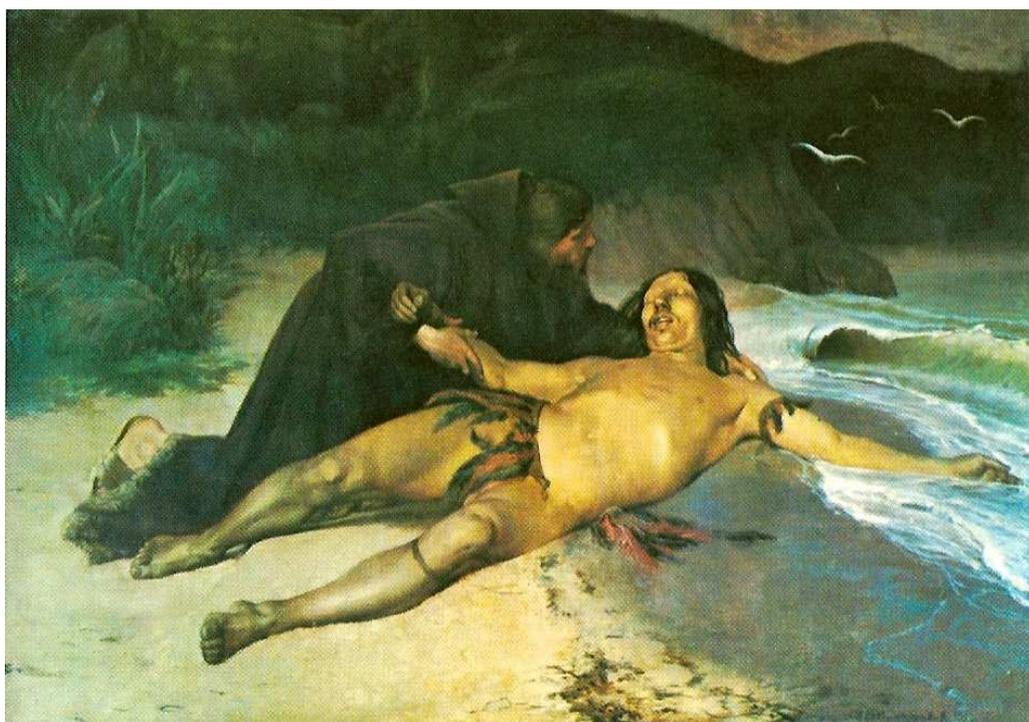
Segundo Johnni Langer (2001: 153), durante a década de 1850, sedimentou-se uma visão romântica do índio como símbolo da nação tropical¹¹⁰. A década anterior havia buscado encontrar resquícios de um passado glorioso, de antigas civilizações que fossem capazes de projetar toda a grandiosidade do novo império frente ao mundo ocidental. Tratou-se de uma empreitada arqueológica que fracassou, não consentindo uma construção apropriada da origem histórica da nação brasileira. Ao não encontrar raízes civilizatórias do império, os intelectuais visaram, então, criar heróis no obscuro passado dos trópicos. Com uma História destituída de cavaleiros medievais e edificações opulentas semelhantes ao do

¹⁰⁹ Sobre a temática nação e nacionalismo ver também Balakrishnan (2000).

¹¹⁰ Segundo Langer (2001), a eleição do indígena como tema principal do romantismo e da ciência no império já se fazia sentir desde o início do segundo império. Mas foi durante os anos 50, e mais especificamente, na segunda metade desta década, que a simbologia do selvagem foi estruturada enquanto vertente artística, científica e literária do Brasil.

Velho Mundo, os escolhidos representantes da nação foram os humildes nativos das enormes florestas americanas.

Algumas obras do indianismo romântico surgiram nesse momento, como *A Confederação dos Tamoios*, de Magalhães (1856), *O Guarani*, de José de Alencar (1857) e *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias (1857). Essas obras literárias construíram a imagem do indígena, no caso os Tupis, como heróis do passado nacional. Foram associados ao “bom selvagem” de Rousseau, transformando-se no indígena suscetível à conversão religiosa, aos bons costumes, enfim, a todos os aspectos considerados positivos pela civilização ocidental. Na obra *O Guarani*, por exemplo, Peri era o retrato de um índio domesticado: “fala português, é nobre, limpo, se veste como todo homem superior” (LANGER, 2001: 126). Cristianizado ao término do romance, tornou-se símbolo de um componente étnico dissolvido perante a nova realidade social. Ou seja, exaltava-se romanticamente um povo praticamente extinto ou assimilado.



37- AMOEDO, Rodolfo. *O Último Tamoio*, óleo sobre tela, 1883. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Ilustração 34.

A morte foi um dos temas escolhidos pela literatura e pintura indianista, dada a grande quantidade de obras artísticas representando o indígena morto em consequência da sedução amorosa ou de heroicas batalhas. O quadro *O Último Tamoio* (FIGURA 37), um óleo sobre tela realizado por Rodolfo Amoedo, em Paris em 1883 e baseado nos poemas de

Gonçalves de Magalhães, trata-se de um bom exemplo. A imagem representava a morte de um índio, sobre os braços de um jesuíta cujo cenário era uma praia deserta do Rio de Janeiro. Na concepção formal do quadro, o índio ocupava grande parte da cena, atraindo o olhar para o centro da tela. Uma linha diagonal traçada da esquerda para a direita e outra de cima para baixo reforçavam o aspecto do corpo sendo amparado pelo jesuíta. O cenário paradisíaco da praia, as gaivotas ao longe e o detalhe da tanga desfeita proporcionavam ainda ao observador um sentimento de melancolia e tristeza diante daquela obra, que era o retrato da morte de um herói (PADILHA, 2004: 06).

A pintura remetia ao episódio da Confederação dos Tamoios (1554-1563), cujo termo não correspondia à designação de um grupo étnico, mas ao conceito político que significou a resistência dos confederados tupinambás, aimorés e goitacazes à escravidão e ao jugo dos portugueses no século XVI. Conforme explicou Solange Padilha (2004), a realidade histórica por detrás da cena tinha forte conotação subversiva e, numa leitura atual, o quadro conjugava o processo de resistência histórica dos Tamoios ao teor sócio-político dos indígenas, excluídos da cidadania nacional. Entretanto, a intenção de enaltecer a resistência social ou política ultrapassaria as finalidades de um artista acadêmico como Amoedo. Sintonizando o quadro à sua época, o evento inspirou o longo poema de Gonçalves de Magalhães, autor e obra consagrados por Pedro II pela maneira idealizada de abordar o indígena. O retorno ao passado sob leitura romântica colocava o elo sentimental, que unia religioso e índio, à ideia de superioridade de uma cultura sobre outra. Romântico e defensor do *status quo*, Amoedo parecia exaltar a compaixão cristã, a dor cujo simbolismo ligava o padre ao “filho”, muito provavelmente, aludindo à morte do mundo selvagem. O índio aparecia, assim, como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Perante as perdas tão fundamentais, como o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus, nascia a representação idealizada do nativo brasileiro, cujas qualidades eram enfatizadas na construção de um grande país (PADILHA, 2004: 06). Entre a arte e realidade, a verdadeira história nacional e a ficção, os limites pareciam tênues. Neste caso, “a história estava a serviço de uma literatura mítica que, junto com ela, ‘selecionava origens’ para uma nova nação” (SCHWARCZ, 1998: 136). O índio mítico criava a representação do índio que adentraria no espaço da nação moderna, atuando de forma a encobrir conflitos e apagar as diferenças.

Em contraposição, necessitava-se criar também a imagem de um grande vilão. Na obra *O Guarani*, os inimigos de Ceci eram os Aimorés, também chamados de Tapuia e pertencentes ao grupo Botocudo, inimigos históricos recuperados pela literatura. No aspecto

comportamental, estes selvagens do romance de Alencar viviam quase sem roupas, não possuíam religião, eram antropófagos e moravam em cavernas, à maneira dos animais. Eram entendidos como índios bárbaros e primitivos e, assim como os negros, foram considerados uma ameaça aos ideais de civilização (LANGER, 2001: 126). Na verdade, fundamentou-se durante a história uma imagem pejorativa dos índios botocudos, construída por relatos marcados pelo espanto, repulsa e medo. Este povo, pertencente ao grupo linguístico Macro-Jê, era constituído de grupos nômades e de tradição guerreira, vivendo de caça e coleta em grandes áreas da Mata Atlântica. Desde o período colonial, registraram-se violentos embates entre os colonizadores brancos e os botocudos, e foi sobre o olhar e pela palavra escrita do conquistador – em que se combinavam vontade de domínio, desprezo por um índio considerado ignorante e horror de tudo o que lhe atribuía – que se formou uma ideia da ferocidade e inferioridade do botocudo frente aos anseios da civilização.

Por sua cultura guerreira e nômade, os Botocudos não se deixaram facilmente domesticar, o que tornava frequente o contato belicoso entre o grupo e a sociedade de origem cristã, e o assentamento da ideia de sua índole selvagem. Saint-Hilaire, na obra *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1975a: 247-262), os descreveu ao longo de sua narrativa como indivíduos nus, sem religião, desfigurados, cobertos de tinta, cílios arrancado, o lábio inferior tal qual uma mesa de três polegadas de diâmetros, orelhas horrendas, construindo uma imagem absolutamente demoníaca desses aborígenes. Maximilian, em seu livro *Viagem ao Brasil*, constatou que “os nomes Aimorés e Botocudos, continuam a despertar nos europeus sentimentos de horror e de repulsa, em virtude da crença de serem antropófagos” (1989: 284). A ousadia de penetrar a mata fazia-se acompanhar, constantemente, pelo horror do encontro com esses grupos guerreiros. Em todos os relatos da época, o botocudo protagonizou o pesadelo do ataque surpresa e da emboscada. Segundo Regina Horta, o medo da possibilidade desse encontro não se originava, certamente, de seus botoques ou da pintura do corpo, pois com isto, apesar do estranhamento, os brancos e os negros a seu serviço já haviam se acostumado, na convivência com os botocudos pacificados. Mas o botocudo da mata, “nômade e guerreiro”, era imaginado como “antropófago, o devorador dos homens, o chupador de ossos”, e era por isso que o seu olhar era tão temido (HORTA, 2002). No início do século XIX, D. João VI, por meio de uma carta régia endereçada ao governador e capitão geral da capitania de Minas Gerais, declarava-se aflito com as repetidas queixas de invasão desses “selvagens” nos vilarejos de colonos, e com as descrições de atrozes e horríveis cenas de canibalismo, “ora assassinando os portugueses, e os índios mansos por meio de feridas, de que sorvem depois

o sangue, ora dilacerando os corpos e comendo os seus tristes restos”¹¹¹. Devido, principalmente, ao hábito da antropofagia, discutiu-se, durante o oitocentos, a humanidade ou não daqueles índios. Os botocudos passaram, assim, a serem situados no limite entre o humano e o animal, totalmente avessos aos valores da civilização¹¹².

As pesquisas, entre as décadas de 50 e 60, sobre os índios brasileiros seriam influenciadas por esse critério de classificação. As descobertas fósseis e materiais dos indígenas serviriam, assim, para reforçar a presença, no solo brasileiro, de heróis – que a literatura e as artes plásticas teriam assinalado como aptos para o processo civilizatório – e de representantes da completa animalidade selvagem (LANGER, 2001: 153). Estudos históricos, como os de Francisco Adolfo Varnhagen, e etnográficos, como os de Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, confirmariam essa tendência. Em uma crítica aberta ao indianismo, Varnhagen, escritor oficial da História do Brasil, financiado pelo IHGB, preconizava, em seu *Memorial Orgânico* (1851), que índio bom era o índio morto, caso não estivesse trabalhando para um europeu. Este estudioso acreditava que os indígenas brasileiros eram “nômades”, “violentos”, que mantinham guerras de extermínio entre si. Não nutririam sentimentos de patriotismo, apesar de serem uma só raça e falarem o mesmo idioma (a geral ou tupi), situação que poderia tê-los levado à constituição de uma nação. Mesmo assim, optaram por permanecer fragmentados e hostis. Quanto à índole, Varnhagen asseverava que, vivendo no estado selvagem, eram homens-fera e, por isso, não desenvolviam sentimentos como amizade, gratidão e dedicação. Eram “falsos”, “infiéis”, “inconstantes”, “ingratos”, “desconfiados”, “impiedosos”, “despudorados”, “imorais”, “insensíveis” e “indecorosos” (REIS, 1999: 35-36). Como apontou Manuela Carneiro da Cunha (1998:135), Varnhagen, ao citar o senador Dantas de Barros Leite, reiterava as palavras do mesmo:

No reino animal há raças perdidas, parece que a raça índia, por meio de sua organização física, não podendo progredir no meio da civilização, está condenada a esse fatal desfecho. Há animais que só podem viver e reproduzir no meio das trevas; e se os levam a luz sucumbem. (apud CUNHA, 1998, p.135)

¹¹¹ CARTA RÉGIA apud DUARTE, Regina Horta. Olhares Estrangeiros: Viajantes no vale do rio Mucuri. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, p. 267-288, 2002. p. 270.

¹¹² Sobre os botocudos, ver: Paraíso (1998); Duarte (2002); Espindola (2005) e Wied, Maximilian (1989, em especial o capítulo I, do tomo II, intitulado *Algumas Palavras sobre os Botocudos*).

Para Varnhagen, o indígena representava um passado do Brasil que deveria ser esquecido ou que não deveria influenciar na construção do futuro da nação, caso preservado. Deveria apenas ser conservado como anti-modelo, ou seja, como exemplo daquilo que o Brasil não deveria ser (REIS, 1999: 37). Domingos José Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, contrários à posição de Varnhagen, que apoiava massacres da população indígena, tenderiam a recuperar a imagem desses grupos, considerando-os, nas palavras de Gonçalves Dias, “capazes de civilização (...) e aptos para formar um povo esclarecido” (apud SCHWARCZ, 1993: 113).

Gonçalves Dias, ademais, foi encarregado de desenvolver alguns trabalhos relacionados aos primitivos habitantes brasileiros. A primeira obra recebeu o título de *Brasil e Oceania*, desempenhando muita influência a partir de sua primeira leitura, na sessão solene de 1853. Demonstrando um grande conhecimento etnológico, Gonçalves Dias ambicionava apresentar o estado intelectual e moral dos indígenas antes de sua conquista pelos europeus. O principal grupo étnico destacado pelo autor foi o Tupi, considerada a última ou única raça conquistadora. A sua noção de civilização do indígena mostrou-se fundamentada principalmente na religião, pela qual atribuiu distintos graus de progresso intelectual, conforme a aptidão das culturas para o doutrinamento cristão. O autor resgatou numerosos fragmentos dos textos de Martius, a respeito da decadência do selvagem. Em outra passagem, contrapôs o seu texto ao poeta-viajante Chateaubriand, que caracterizou os indígenas americanos como totalmente alheios à civilização. E seu posicionamento pessoal permaneceu entre essas duas interpretações: “os antigos americanos não conheceram nenhuma grande cultura intelectual, mas possuíam uma civilização – um estado religioso satisfatório – e caminhavam em direção à completa decadência” (LANGER, 2001: 113). Contudo, em suas conclusões recomendou a catequese indígena como o maior aliado ao projeto de colonização das terras selvagens. A religião aparecia, assim, como suporte imprescindível na construção de uma identidade territorial para a nação brasileira (LANGER, 2001: 112-113).

Todavia, foi especialmente na década de 1870 que os estudos sobre os índios brasileiros ganharam maior profundidade, devido à influência massiva das novas teorias raciais formuladas na Europa e nos Estados Unidos. Os intelectuais brasileiros sentiram a necessidade de reexaminar o passado americano, de forma a contribuir para o desvendamento dos mistérios da origem da humanidade. O estudo do índio auferiu interesse utilitarista, dada a necessidade de resolver sua situação no cenário nacional brasileiro: de integração ou extermínio. No entanto, os estudos antropológicos, osteolíticos e

etnográficos da “geração de 70”, apesar de se firmarem como conhecimentos científicos e objetivos, também recorreriam às imagens contrapostas dos índios Botocudos e Tupis consagradas pelo romantismo, com o objetivo de explicar as diferenças e aptidões raciais do indígena brasileiro. Segundo Marcus Vinícius de Freitas (2002), o Museu Nacional, assim como outras instituições do período, também dialogava com demandas literárias e históricas, que estavam vinculadas ao discurso construtor da nação. Ao analisar a produção científica do Museu, principalmente contida na Revista da Exposição Antropológica (1882), este autor notou que os textos e imagens que compunham a publicação utilizavam referências e argumentos de cronistas viajantes e de trabalhos do indianismo romântico. Freitas defende que, naquele momento, não existia uma separação profunda dos campos de conhecimento, demonstrando uma forte relação entre a ciência e literatura na busca de uma imagem ideal da nação (FREITAS, 2002: 193-203). A análise dos estudos de Ladislau Netto, Charles Frederick Hartt e João Baptista de Lacerda, pertencentes ao grupo intelectual do Museu Nacional, tornou-se, assim, de grande importância, pois representavam, em certa medida, as distintas posturas do pensamento científico da época em relação ao indígena e sua função no copo nacional.

Ladislau de Souza Mello Netto, diretor do Museu Nacional (1875-1893) e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, uma das personalidades acadêmicas mais proeminentes do império, via a necessidade de abordar o indígena brasileiro de forma científica. Netto acreditava que era de “interesse intelectual do Brasil e de seu estrito dever” empreender “o estudo das gerações a quem antes de Colombo” havia habitado o vasto continente americano, e “ao Museu Nacional, o paladino das ciências naturais (...), deveria caber tal honra”¹¹³. Para tanto, acreditava na necessidade de recolher o maior número de vestígios e objetos das tribos indígenas como forma de obter subsídios para a avaliação científica dos estágios físicos e morais que se encontravam os índios brasileiros. Segundo Jens Andermann (2004: 134), inicialmente, o interesse e conhecimento arqueológico e linguístico sobre as culturas nativas foram subsidiados pelas fantasias e modulações do indianismo literário. O poeta romântico Gonçalves Dias, por exemplo, ofereceu ao Museu Nacional algumas de suas primeiras coleções etnográficas compostas por objetos adquiridos numa viagem ao interior do Pará, em 1859. Assim, sobretudo a partir da década 70, surgiu a percepção do dever da ciência em analisar objetivamente e criteriosamente estes artefatos

¹¹³ NETTO, Ladislau. Prefácio do Volume 6 da *Revista Archivos do Museu*. Rio de Janeiro, 1885.

indígenas, buscando desvendar os mistérios envoltos na realidade passada. Nas palavras de Netto:

Considerando-se atualmente do mais alto interesse científico o estudo do homem americano, não somente quanto à sua origem antropológica, senão também em relação às evoluções físicas e morais por que ha passado na adaptação dos climas e das necessidades dos países que habitou ou na fusão e contacto dos vários povos que provavelmente lhe disputaram o solo pátrio, em épocas anteriores á invasão europeia, e parecendo ser a grande nação guarano-tupi habitante da America austral andina a que maior interesse deve despertar no mundo científico por menos estudado que tem sido até o presente pelos americanistas, rogo a V. Ex. se digne, atendendo, a que somente pelo estudo dos esqueletos dos nossos aborígenes ou pelo exame de seus artefatos e de seus diferentes idiomas, é possível sobre tais homens um conhecimento eficiente de sua natureza e de seu desenvolvimento físico (...).¹¹⁴

Ladislau Netto, apesar de não utilizar os métodos craniométricos e antropológicos, abordou constantemente a arqueologia e a linguística em suas pesquisas raciais, fazendo analogias entre as simbologias inscritas nos objetos encontrados em diferentes países. Analisando as relíquias arqueológicas encontradas na montanha de Pacoval, ilha de Marajó, no Amazonas, o cientista verificou que as inscrições das cerâmicas davam-lhe elementos comparativos com outras culturas, levando-o a concluir que os povos que habitaram aquele lugar possuíam uma inteligência superior, que poderia ter decaído em função do meio (DOMINGUES; SÁ 2003: 112). Adepto das teorias monogenista e difusionista, Netto acreditava que os indígenas brasileiros descendiam de uma cultura avançada, que teria migrado da Ásia para os Estados Unidos e descido até chegar à montanha de Pacoval¹¹⁵. O cientista interpretava a espécie humana como diversificada em raças com valor adaptativo muito diferente, o que permitia hierarquizá-las. Ao ponderar o desenvolvimento da espécie humana, ressaltou que a raça “indo-germânica” havia conseguido “a mais alta expressão do aperfeiçoamento humano”, e completou suas considerações, advertindo que existia “mais diferença entre os mais cultos e mais belos desta raça comparados com os mais imperfeitos e bestiais indivíduos humanos, do que entre estes últimos e os gorilas e chimpanzés”. Entretanto, esses “bestiais indivíduos” poderiam, de acordo com sua visão, gradativamente,

¹¹⁴ NETTO, Ladislau. Ofício de 10 de setembro de 1881 dirigido ao Ministro da Agricultura Pedro Luis Pereira de Souza. Registro da correspondência oficial do Museu Nacional (1881/1885), livro 6º.

¹¹⁵ Ver também Freitas (2002: 191-209).

se aproximar dos ideais da civilização e se distanciar das práticas animais. Considerando o meio como determinante do desenvolvimento das características, no caso dos seres humanos, a socialização, a cultura e a educação poderiam realizar essas mudanças no indígena brasileiro. E recomendou: “procuremos senhor, por meio da cultura e inteligência e pelo mais amplo desenvolvimento das leis sociológicas, romper as cadeias que nos escravizam ainda ao resto da criação” (apud GUALTIERI, 2003: 83).

Netto oferecia, portanto, um posicionamento otimista quanto ao futuro do indígena, ao confiar no poder civilizador da catequese e da instrução educativa de transformar realidades culturais. Todavia, lembrava a necessidade de registrar e recolher os “despojos dos últimos representantes de muitos milhares de indivíduos que povoaram durante séculos a costa e as planícies do interior do Brasil” (apud DOMINGUES, 2003, p. 111). Para o cientista, restavam poucos descendentes dos “antigos mestres da América do Sul” que ainda pudessem fornecer informações sobre seus ancestrais e sobre seu passado. Devido aos avanços do progresso, que não poupava ninguém, um grande número de indígenas morria a cada ano e com eles a possibilidade de desvendar os mistérios da origem da população ameríndia. Em carta endereçada a Baillon, Netto advertia quanto a esse perigo:

Já desapareceram numerosas tribos e com elas sua língua, suas cerimônias bárbaras, suas tradições e muitos outros documentos que seriam hoje para nós tão preciosas bases de estudo etnográfico. É preciso portanto que nos atemos a salvar o pouco que resta, para não sermos condenados por nossos sucessores, como dizemos agora que nossos predecessores negligenciaram o passado. (apud DOMINGUES, 2003, p. 111)

Os estudiosos brasileiros partilharam de uma fé inabalável nas ciências que eram a garantia do progresso, e se dedicaram à missão científica e civilizadora que lhes cabia: recolher nos museus os testemunhos arqueológicos da cultura dos povos primitivos e, antes que desaparecessem, coletar o maior número possível de esqueletos e crânios para os estudos comparativos que pudessem esclarecer as questões fundamentais da origem e do futuro da espécie humana, que todos esperavam encontrar na América. Nesse sentido, os trabalhos de Charles Frederick Hartt têm demasiada importância no período, uma vez que ele seria o dirigente e idealizador da Comissão Geológica do Império.

Charles Frederick Hartt veio pela primeira vez ao Brasil, em 1865-1866, como membro da Expedição Thayer, liderado por Agassiz. Responsável pelas observações geológicas, o naturalista canadense percorreu todo o território do litoral do Rio de Janeiro à

Bahia e ajudou o cientista suíço a recolher evidências sobre a ação glaciária no Brasil. Retornou ao país sul-americano quatro anos depois, porém, dessa vez, como chefe da Expedição Morgan. Nessa segunda experiência nas terras tropicais, os estudos de Hartt foram caracterizados pela refutação da teoria catastrofista de Agassiz¹¹⁶ e, sobretudo, pelas pesquisas no campo da etnografia brasileira. Hartt objetivava expandir seus conhecimentos sobre as culturas indígenas, especialmente no tocante à sua língua, ao seu modo de vida, seus mitos e artefatos. O cuidado dado à etnografia constituía uma etapa complementar para a sua compreensão da natureza americana, uma vez que as nações indígenas eram igualmente apreciadas como “espécimes” a serem estudadas, na mesma condição das plantas e dos animais. Durante a viagem, que devido aos sucessos alcançados foi estendida também para o ano de 1871, Hartt conseguiu uma grande coleção de vasos, urnas funerárias, ferramentas e outros artefatos, assim como material linguístico e mitológico e abundantes anotações que versavam sobre cemitérios, inscrições rupestres, técnicas de manufaturas e rituais do cotidiano. Como resultado da análise desse rico material, o cientista publicou diversos artigos, como “The ancient indian pottery of Marajó”, em 1871, e “Os mitos amazônicos da tartaruga”, em 1875. De forma geral, em seus estudos da cultura indígena, Hartt se posicionou como um difusionista etnográfico (FREITAS, 2002: 162-169).

O difusionismo tratava-se uma reação às ideias evolucionistas de unilateralidade, isto é, ao evolucionismo universal de acordo as leis determinadas. Os estudos desta escola se concentraram nas semelhanças de objetos pertencentes a diferentes culturas, bem como especulações sobre a difusão destes objetos entre culturas. Ao contrário do evolucionismo, que postulava um desenvolvimento paralelo entre civilizações, o difusionismo enfatizou o contato cultural e o intercâmbio, de tal maneira que o progresso cultural era compreendido como uma consequência do intercâmbio. Desta forma, ao se produzir o contato entre duas culturas, se estabelecia uma troca de traços associados que foram tomados na qualidade de “empréstimo”, mas que passaram a formar parte da cultura. Para os difusionistas, o empréstimo cultural seria um mecanismo fundamental de evolução cultural, acreditando-se que as diferenças e semelhanças culturais fossem consequência da tendência humana para imitar e a absorver traços culturais, como se a humanidade possuísse uma “unidade

¹¹⁶ Segundo Marcus Vinícius de Freitas (2002), Hartt não estava alienado aos novos avanços alcançados pela teoria darwinista. Durante a década de 1860, as concepções de Agassiz eram cada vez mais questionadas no cenário internacional. Dessa forma, rever seus posicionamentos sobre a geologia brasileira era essencial para a sua integridade intelectual e para sua sobrevivência acadêmica. Após a descoberta de novos dados no Brasil, Hartt chegou à conclusão de não existirem quaisquer traços de ação glacial, os chamados *difts*, tais como supostos por Agassiz, e demonstrou como certas áreas, julgadas pelo naturalista suíço como sendo do período glaciário eram muito mais velhas do que se pensava, compreendendo o Paleozoico.

psíquica” (MELLO, 2008: 222-224). Ao analisar o mito do jabuti, por exemplo, o cientista canadense comparou a lenda amazonense com outras histórias advindas de outras regiões do globo, criando, por conseguinte, um processo de mitologia comparada, com a qual buscava encontrar analogias e significações comuns entre diferentes tradições. No raciocínio de Hartt, as histórias gregas, indianas, africanas e polinésias apresentavam semelhanças com os mitos brasileiros da tartaruga. Entretanto, cabe ressaltar que o cientista consagrava intenso cuidado ao peculiar sentido que cada mito representava na população tupi, não se limitando exclusivamente ao estudo da forma. Hartt buscava sempre uma análise das sociedades a partir de suas crenças e utensílios de uso diário, o que configurava um cuidadoso procedimento etnográfico (FREITAS, 2002: 165-172)¹¹⁷.

Conforme indicou Marcus Vinícius de Freitas (2002), a exposição dessa antiguidade recolhida por Hartt, ao mesmo tempo em que poderia nutrir o mito romântico do nativo brasileiro, também evidenciava com suspeitas a idealização da nação, já que as culturas descendentes daqueles ancestrais permaneciam ainda nos recônditos da selva amazônica, abandonadas a própria sorte. Ou seja, “a figura do índio era positiva para a nação brasileira, desde que permanecesse estilizada e restrita a um passado idealizado” (FREITAS, 2002: 176). Os índios reais, imêmorens no profundo sertão, tais como aqueles que Hartt apresentava em suas pesquisas, problematizavam a imagem da nação cordial, uma vez que sua compleição carregava consigo a imagem das culturas assoladas pelo processo colonial. Esta ideia ficaria mais explícita quando Hartt apontou, com lástima, que as inscrições rupestres encontradas na Serra do Ereré haviam sido vítimas de “mutilações históricas”. O cientista denunciou a existência da inscrição IHS, ao lado da data 1764, o que seria, para Hartt, obra de jesuítas que teriam inspecionado o local. Para Freitas, a observação sobre a “rasura cristã” poderia ser entendida como crítica, mesmo que inconscientemente, do cientista à imagem monolítica da nação, apontando a situação precária do indígena e de abandono do interior do Brasil, e à própria atitude governamental, complacente com essa condição (FREITAS, 2002: 176).

Por sua vez, João Baptista Lacerda, contrariamente a Ladislau Netto e a Charles Hartt, apresentaria uma imagem extremamente negativa do indígena brasileiro, desvincilhada totalmente das representações oferecidas pelos cânones artísticos e literários indianistas. O médico fisiologista, membro do Museu Nacional, acreditava que a

¹¹⁷ Sobre os mitos indígenas abordados por Frederick Hartt, ver também: Sampaio e Teschauer (1955), páginas 231 a 244.

Antropologia travava-se da conquista de uma perspectiva imparcial e “objetiva” sobre o “Outro interno”, fato que permitiria empreender um estudo confiável dos fenômenos físicos de uma realidade concreta. O evento, determinado pela análise, pela observação, racionalmente identificado e documentado se opunha à estética romântica, não permitindo espaço às fantasias da imaginação humana.

Lacerda, juntamente com o estudioso Rodrigues Peixoto, dispunha, para as suas pesquisas, de um novo laboratório fisiológico oferecido pelo Museu Nacional (o primeiro centro experimental para ciências naturais na América Latina), mantendo-se em contato com os mais famosos osteologistas europeus, tais como Paul Broca, Serres ou Quatrefages, a quem havia oferecido crânios extraídos de cemitérios indígenas para o estudo comparativo de anatomia humana. O cientista brasileiro utilizava como principal quadro disciplinário de suas pesquisas a craniologia, uma ciência iniciada no final do século XVIII pelo cientista alemão Blumenbach, dedicada à mensuração de crânios humanos com o objetivo de elucidar as potencialidades morais e intelectuais de indivíduos e raças (ANDERMANN, 2004: 137). Em um artigo intitulado “Contribuições para o estudo antropológico das raças indígenas do Brasil”, datado de 1876, Lacerda lançou mão dessa nova disciplina, apresentando um texto saturado de imagens cranianas seguidas por longas tabelas de mensuração antropométrica. Após a análise dos indivíduos “pré-históricos” e de crânios coletados de índios mortos numa campanha militar punitiva em Minas Gerais, os dois fisiologistas concluíram que os indígenas brasileiros, assim como os esquimós e dos habitantes da Patagônia, encontravam-se na posição mais baixa na escala de desenvolvimento humano das Américas, num estado biológico de selvageria que havia permanecido constante por mais de três mil anos. Lacerda encontrou, principalmente, nos botocudos o exemplo da inferioridade humana — o que, de alguma forma, não deixava de colocá-los mais próximos a uma esperada origem. Em sua diferença abismal em comparação ao homem civilizado, apoiava a hipótese poligenista¹¹⁸ de várias origens humanas diferentes:

Pela sua pequena capacidade craniana os Botocudos devem ser colocados a par dos Neo-Caledonios e dos Australianos, isto é, entre as raças mais notáveis pelo

¹¹⁸ Lacerda acreditava na teoria poligenista, na existência de vários centros de criação humana. Todavia, defendia também a hipótese de que a evolução era única e em direção à civilização (Cf. LANGER, 2001).

seu grau de inferioridade intelectual. As suas aptidões são, com efeito, muito limitadas e difícil é fazê-los entrar no caminho da civilização.¹¹⁹

O artigo de Lacerda e Rodrigues Peixoto defendia uma ruptura radical com a crença indianista, que o “coleccionismo” arqueológico e etnográfico de Ladislau Netto e Charles Hartt ainda aceitava como referência, mesmo que imbuídos em algum rigor científico. O conteúdo utilitarista da nova antropologia física de Lacerda, posta em evidência na sua patologização de aspectos culturais não subsumíveis ao regime de produção do capitalismo imperial, provavelmente, respondia à crescente demanda por matéria-prima que gerou, conseqüentemente, a expansão territorial da zona de produção e a manutenção da mão-de-obra de baixo custo (uma questão de extrema urgência no Brasil, em que o trabalho escravo vinha sofrendo um drástico declínio, mesmo antes de 1888). A avaliação científica das capacidades exibidas por determinados grupos em “entrar no percurso da civilização”, neste contexto, tornou-se um fator importante, que demandava a escolha de uma opção entre coagir a população nativa à atividade laboral ou excluí-la do programa nacional (ANDERMANN, 2004: 138).

Diante desse contexto, o artigo “A força muscular e a delicadeza dos sentidos de nosso índios”, de Lacerda, pode ser mais bem compreendido. Com o objetivo de reconstituir um experimento prático, Lacerda, através de um aparelho denominado diâmetro de Mathieu, mediu a força de cinco indígenas e comparou-a com a de alguns indivíduos brancos, de altura mediana. O resultado obtido pelo estudioso foi que os selvagens, apesar de apresentarem grande quantidade de músculos em sua constituição biológica, possuíam força física menor que os outros indivíduos analisados, devido, principalmente, a sua inferioridade racial. Lacerda acentuava a imagem negativa do indígena e previa para no máximo cinquenta anos a sua extinção completa (LANGER, 2001: 144). Com a iminente substituição do trabalho escravo, a função do indígena nesse novo cenário aspirante do progresso e civilização tornou-se o foco principal desses debates. Para o cientista, em oposição à imagem idealizada do romantismo, que via nos Tupis o modelo rousseauiano vivo, o indígena brasileiro, em especial o Botocudo, passava a representar o atraso, a base de uma pirâmide humana concebida em moldes evolucionistas.

Segundo Manuela Carneiro da Cunha (1998), a vinda da corte portuguesa e o fim da ordem colonial no Brasil aprofundaram ainda mais a fragilidade e a precariedade da situação

¹¹⁹ LACERDA, João Baptista e PEIXOTO, Rodrigues. *Contribuições para o estudo antropológico das raças indígenas do Brasil*. Archives do Museu. 1876, p. 71-2.

vivenciada pelas comunidades indígenas. A “questão indígena” deixou de ser, durante o século XIX, a da coerção do trabalho (em forma de pagamento de tributos ou escravização permanente), passando a ser a da expansão e assentamento de latifúndios no interior do país. Após a expulsão dos jesuítas em 1759 e a instalação de uma nova ordem político-administrativa portuguesa a partir de 1808, verificou-se a criação de medidas que defendiam os interesses dos latifundiários e plantadores locais, como, por exemplo, o restabelecimento de conceitos e práticas medievais, tal como a declaração da “guerra justa”, que ratificava o genocídio, visto o episódio da guerra de Guarapuava, ocorrida durante a regência joanina, em 1809. A possibilidade de negociação dada aos povos ameríndios havia desaparecido com o ímpeto modernizador do Império. Existia o discurso de uma “conquista pacífica”, porém a ausência de uma política nacional claramente definida em relação ao território e à população indígena permitiu às províncias brasileiras continuar com os avanços militares e a subsequente construção de postos fortificados, os chamados presídios, que se encarregavam do policiamento das áreas conquistadas, compelindo os indígenas ao sedentarismo.

Conforme demonstrou Cunha, a instauração de uma cultura de subsistência não foi uma finalidade em si, mas apenas uma maneira de agilizar o processo de transformação das terras comunitárias reconhecidas pela lei colonial em propriedades permutáveis. Esta mudança, promovida pela denominada política de aldeamento, tinha como objetivo a concentração das comunidades indígenas em “povoados”, cujas vizinhanças eram habitadas por colonos brancos e mestiços que visavam alcançar um nível de total interpenetração nos assentamentos indígenas, o que possibilitaria a usurpação de seus direitos comunais. Portanto, tornar-se “civilizado” significava, sobretudo, perder seus direitos estatutários (existentes em todo caso quase exclusivamente no nível retórico). Por conseguinte, a resistência passiva à sedentarização e a deserção das aldeias eram costumes frequentes no decorrer do século XIX, fornecendo ainda maiores evidências ao discurso dos “modernizadores” e “progressistas” que pregavam a indolência e inaptidão do índio como maior empecilho contra seu desenvolvimento civilizatório. Sem dúvida, as teorias raciais de cientistas como Lacerda, que relatavam a incapacidade indígena de se incluir no projeto brasileiro de nação, reforçavam as posições que defendiam a necessidade do avanço da civilização sobre seu exterior “selvagem”, concebido enquanto território e corpo indígena (CUNHA, 1998: 138-146).

Diante da contraposição das diferentes visões científicas de Ladislau Netto, Charles Frederick Hartt e João Baptista Lacerda, percebe-se que o objeto indígena parecia deslocar-se incomodamente entre os estatutos de antiguidade e de espécime, oscilando entre as

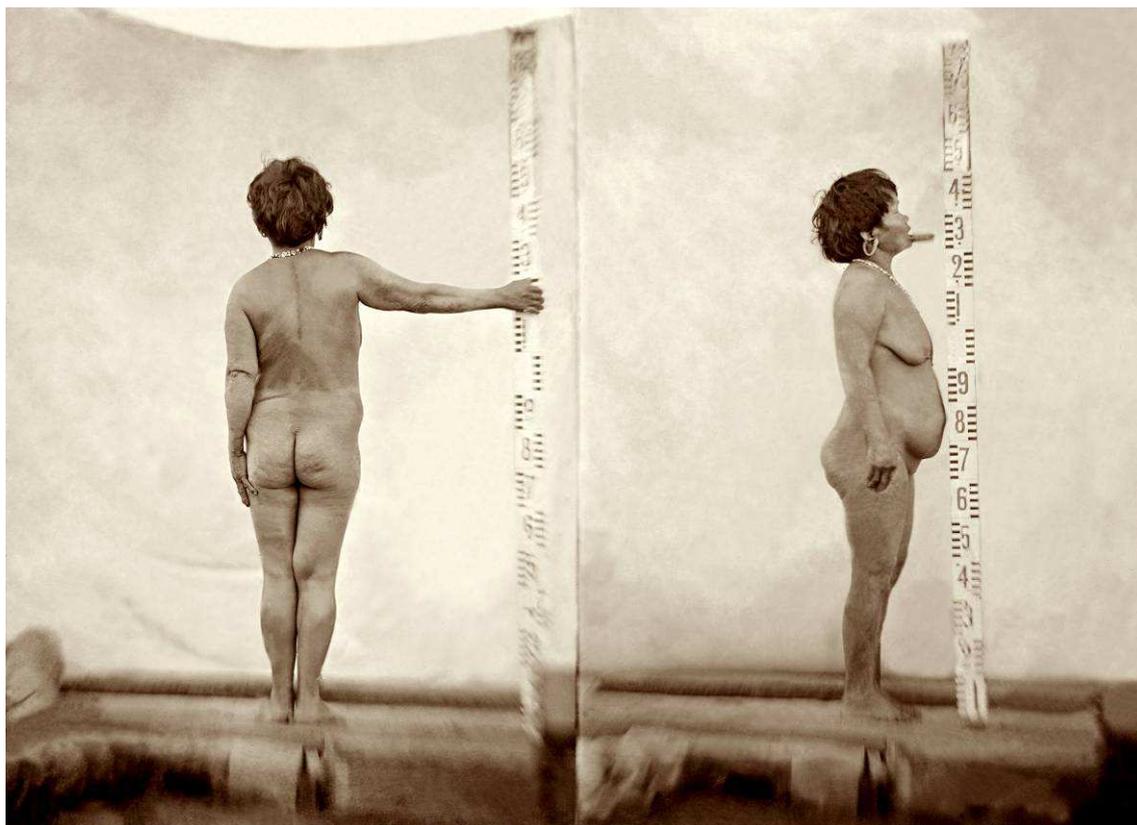
classificações expositivas da história nacional e da história natural. Como apontou Monteiro (apud ANDERMANN, 2004), o espetáculo da ciência que dizia suprimir os mitos literários ou artísticos sobre o indígena, não obstante, retomava as dicotomias tradicionais entre bons e maus selvagens, tupis e tapuias, passado e presente. Assunto de presença constante no pensamento brasileiro do século XIX, “o contraste entre o índio histórico, matriz da nacionalidade, tupi por excelência, extinto de preferência, e o índio contemporâneo, integrante das ‘hordas selvagens’ que erravam pelos sertões incultos” (MONTEIRO, apud ANDERMANN, 2004: 131) auferia, pouco a pouco, estatuto de ciência.

3.3 O índio brasileiro sob as lentes da Comissão Geológica do Império

Foi nesse cenário que surgiu o empreendimento da Comissão Geológica do Império do Brasil, que, além de documentar e inventariar as riquezas e sítios geológicos do território, tinha também como objetivo recolher materiais que possibilitassem adentrar de maneira concisa na discussão sobre a origem da vida na América. Os retratos de índios, especialmente os de Botocudos, tiveram grande importância e divulgação no período. Ao contrário das ilustrações científicas ou das pinturas românticas, a fotografia era entendida como capaz de fornecer provas de uma realidade que se pretendia mostrar. Entretanto, cabe ressaltar que, como qualquer outra imagem, essas fotografias foram marcadas por informações codificadas e subjetividades. A abordagem do contexto histórico, das discussões científicas e artísticas, exposta anteriormente, foi uma forma de contextualizar essas imagens, de clarificar a situação em que foram produzidas, de torná-las, dentro do possível, mais legíveis, para, assim, compreender alguns de seus objetivos e suas escolhas visuais.

Acredita-se que, apesar do anseio por uma perspectiva imparcial, as fotografias tipológicas da Comissão manifestavam também as oposições presentes nos discursos raciais dos cientistas brasileiros. A incongruência em incluir o índio no passado nacional e excluí-lo de um futuro civilizado também ficou latente nas fotografias antropológicas de Marc Ferrez. Os retratos manifestavam uma perspectiva do indígena tanto como um componente exótico e peculiar do território brasileiro, quanto como um elemento a ser dominado e sobrepujado pelas ciências e pelo progresso. Pode-se vislumbrar nessas imagens uma preocupação em documentar as proporções morfológicas exatas dos indígenas brasileiros,

segundo a metodologia da Antropologia Física. Ferrez parecia acompanhar as exigências científicas da época, como mostram as FIGURAS 38 e 39, que retratavam uma indígena na posição “de corpo inteiro” e na “de busto”, semelhantes às fotografias de Ellen (FIGURAS 15, 16, 17, 18), produzidas no ano de 1870, em conformidade com os pressupostos teóricos de Thomas Henry Huxley.



38- FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles.

Na FIGURA 38, a nativa brasileira também se encontrava de pé, com os tornozelos juntos, e a presença de uma “vara de medir, dividida em pés e polegadas, que servira de escala” (HUXLEY, 2006: 48). O instrumento de medição cumpria a clara função de informar, de maneira objetiva e segura, sobre a altura e a proporção dos membros do indivíduo. O pano de fundo branco isolava o sujeito e realçava a sua silhueta, consentindo a centralização do olhar apenas sobre o objeto de estudo. A imagem de perfil (FIGURA 39) comportava a visualização do contorno e simetria do crânio e permitia identificar características próprias da tribo, como o botoque labial e as orelhas disformes devido ao alargamento dos lóbulos. A modelo paralisada na imagem bidimensional seria então

dissecada sob o olhar dos atentos cientistas. Essa situação representava a intenção de poder e controle que uma sociedade civilizada deveria ter sobre seu “Outro interno”.



39- FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles.

A FIGUA 40, semelhante à de cima, retratava, por sua vez, um nativo do sexo masculino, sentado, com o rosto de perfil, ladeado por uma grande régua. Esta fotografia parecia comportar os mesmos objetivos antropométricos, o que evidenciava uma preocupação em manter o rigor e a homogeneidade das poses. Na verdade, os indígenas retratados deveriam ser estudados em todas as variantes, de forma a oferecer informações sobre sua contribuição passada e, sobretudo, sua potencial utilidade futura. No caso dessas imagens, os índios fotografados não apresentavam, em suas feições, sentimentos de raiva ou indignação, mas obedeciam aos comandos do fotógrafo, permanecendo na pose indicada. O Botocudo, símbolo da bestialidade, da selvageria e da indolência seria, assim, dominado pela razão e pela ciência, não sendo encarado mais como empecilho ao progresso brasileiro. Como diria Susan Sontag (1986: 14): “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento e, portanto, ao poder”.



40- FERREZ, Marc. *Índio Botocudo no sul da Bahia*, 1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio.

Acervo: Instituto Moreira Salles.

Na FIGURA 41, Ferrez optou por retratar dois índios botocudos que não possuísem os botoques labiais e auriculares, em uma tentativa de revelar uma feição mais “humana” do indígena. Para a percepção da população da corte, o botoque atribuía um caráter animalesco e monstruoso ao indivíduo, contribuindo para a assimilação do adorno à prática da antropofagia. Essa ideia ficava clara em uma caricatura (FIGURA 42), feita por Angelo Agostini, em 1882, que representava um nativo, com seus lábios exageradamente estendidos, e uma pequena pessoa, sentada sobre o botoque, prestes a ser devorado pelo “selvagem”. A legenda, que vinha abaixo, ainda explicava a relação do dispositivo na hora do “banquete canibalista”: “Mas também quando a gente se lembra que eles [botocudos] assentam um pobre cristão naquele prato que beijo e engolem como se fosse feijoada!... Que horror!” (REVISTA ILLUSTRADA, apud SCHWARCZ, 1993: 77). Ferrez parecia seguir a mesma tendência, inaugurada por Maximillian, de demonstrar o caráter humano dos índios brasileiros e desconstruir sua animalidade. Maximillian levou Guarck, seu guia de viagem, carregador e informante, à Europa e retirou seus “grotescos adornos”, vestindo-o e educando-o de acordo com os padrões ocidentais. Guarck passou a representar a prova concreta da humanidade do indígena brasileiro e sua capacidade em evoluir culturalmente.

Ferrez, ao extrair o botoque, parecia revelar o lado humano do botocudo, escondido por trás de seus assustadores adereços. Talvez estas imagens pudessem servir de documentos para pesquisas, como as de Ladislau Netto, que acreditavam na capacidade do índio em se adequar aos padrões civilizados, quando educados de maneira correta e distanciados de práticas primitivas.



41- FERREZ, Marc. Índios Botocudo, c.1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio.
Acervo: Instituto Moreira Salles.

Não obstante o exemplo acima, concomitantemente à exposição do controle exercido sobre o índio, entendido como objeto de pesquisa e espécime racial, percebe-se que a maioria das fotografias de Marc Ferrez, ao contrário dos retratos encomendados por Agassiz, não deixava de retratar algum componente cultural das tribos estudadas, fossem botoques, colares ou outros adornos indígenas. Como já foi dito anteriormente, a Antropologia Física privilegiava uma abordagem das proporções corporais e craniométricas em detrimento das inscrições etnográficas. As fotografias tipológicas de Agassiz, por exemplo, não apresentavam, com raras exceções, os adereços típicos tanto das populações negras quanto das indígenas. A preocupação era apenas em manter o registro das dimensões somáticas de seus modelos. Já a série fotográfica de Marc Ferrez apresentava o cuidado em conservar algum elemento étnico como forma de criar figuras que remetesse a um

ambiente exótico e curioso, questão que ficaria mais evidente nas próximas imagens a serem analisadas.



42- Caricatura de índio Botocudo, *Revista Illustrada*, 1882. In: REZENDE, Livia Lazzaro. Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-RIO, 2003. p.139.

Na FIGURA 43, a modelo era uma índia botocudo, que carregava em suas costas o seu pequeno filho. Entrelaçado por uma espécie de corda, preso à cabeça da indígena, a criança era acoplada junto ao dorso materno, que o transportava à maneira dos símios. Apesar das diferentes opiniões monogenistas e poligenistas existentes sobre a origem do ameríndio e sobre o seu futuro na nação (conversão ou extermínio), o impacto da teoria darwinista no país proporcionou uma percepção genericamente aceita do índio enquanto espécime primitivo e incivilizado. Os pesquisadores brasileiros, seguindo a tendência mundial, tentaram identificar elementos físicos e materiais que demonstrassem o nível evolucionário dos nativos tropicais. Por conseguinte, o retrato da índia botocudo com seu filho ajudaria a reforçar essa ideia, alimentando o imaginário sobre o estado de selvageria dos índios brasileiros. Entretanto, apesar de vislumbrar-se a reafirmação de valores e hierarquias comumente aceitas pela elite oitocentista, observou-se também a manifestação de aspectos visuais que relativizavam a imagem pejorativa da raça indígena construída no

período. Não obstante a marcante presença do instrumento de medição, indicando o domínio exercido sobre a natureza selvagem do Botocudo, e a pose rígida da mulher, a figura da criança ganhou tamanha expressão na composição. Esquivando-se dos objetivos austeros da fotografia tipológica, a criança encontrava-se confortavelmente adormecida no dorso da mãe. Seus braços colocados de maneira desprestenciosa sob os ombros da mulher e seu profundo sono revelavam sentimentos maternos, facilmente reconhecíveis nas sociedades modernas.



43- FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, 1875. Bahia. Processo: Albúmen. Acervo: Instituto Moreira Salles.

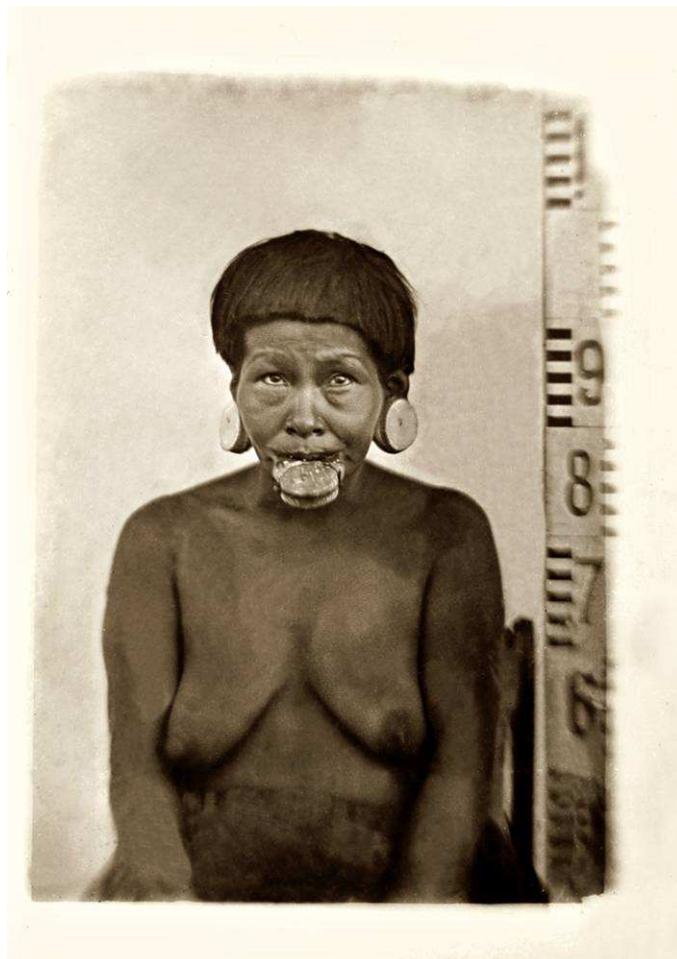
A partir do século XIII, sobretudo durante o período da Contra-Reforma, houve uma valorização do tema mariano e da recuperação da relação materna através da pintura. Os

sentimentos de afinidade e o carinho entre mãe e filho foram muito retratados por pintores, como, por exemplo, Leonardo da Vinci, Raffaello Aanzio e Tiziano. Apesar de ainda existir nesse período uma visão pejorativa da mulher, dada a sua grande associação às práticas demoníacas de bruxaria e ao pecado original, houve, concomitantemente, um resgate da figura de Maria com o menino Jesus, de Santa Ana e da Sagrada Família. Promoveu-se uma sacralização dos laços afetivos maternos, desencadeando uma série de obras artísticas que reforçavam essa concepção, em que Maria aparecia carregando, cuidadosamente, junto ao peito, próximo ao coração, o menino Jesus. Era uma forma de divulgar os “verdadeiros valores cristãos”, como a maternidade, definido o adequado comportamento feminino¹²⁰. No caso do retrato da Índia Botocudo com seu filho, ao expor essa relação de afetividade, mesmo que de forma diferenciada (reforçando a noção de primitivismo), Ferrez resgatou certa humanidade na indígena, ao registrar o sentimento de segurança e conforto do menino no dorso da mãe. Ferrez acrescentou emoção ao retrato, transformando uma fotografia de cunho científico em uma imagem bela, capaz de exprimir um universo interiorizado de sentimentos como o amor, a placidez e o afeto. O apelo figurativo aos detalhes e gestos captados conferia subjetividade à cena, evocando referências simbólicas que caracterizavam intenções, contrastes e semelhanças entre povos.

Algumas das fotografias de Ferrez chegavam a criar uma atmosfera satírica, como é o caso do retrato de uma outra índia botocudo (FIGURA 44). Nessa imagem, a mulher encontrava-se sentada, em um fundo neutro, com o rosto direcionado ao espectador. Sua boca tratava-se do ponto central da foto, ressaltando ainda mais ao olhar o botoque que adornava seu lábio inferior. A feição tranquila da modelo, a cabeça ligeiramente inclinada para baixo e a posição do botoque na imagem sugeriam, a um olhar distraído, que a indígena estaria mostrando a língua, que era na verdade o botoque, seu adereço mais exótico. Ferrez, argutamente, enquadrava em um espaço estético gestos construídos – ou captados – que promoviam elementos de comunicabilidade entre indivíduos: a modelo e o espectador. Os gestos fixados na imagem, por atitudes corporais e olhares subtendidos, transformavam-se em linguagens visuais capazes de comunicar-se de forma direta com aqueles que observavam a fotografia. Portanto, apesar de a imagem da índia botocudo seguir as vigentes recomendações do retrato antropológico, a composição criada por Ferrez oferecia um

¹²⁰ Embora o tema mariano tenha ganhado novo fôlego a partir do século XIII, a representação de Maria junto ao menino Jesus remontava a outros períodos da história, existindo pinturas e esculturas da época clássica romana, na cultura bizantina e medieval (Cf. DALARAN, 1990; FRUGONI, 1990; KESSEL, 1991; MOURA; ARAÚJO, 2004; ABUD, 2009).

ambiente lúdico e irreverente, principalmente quando exposta aos curiosos observadores presente nos salões de ciência da época¹²¹.



44- FERREZ, Marc. *Índia Botocudo*, c.1875. Bahia Processo: Negativo original em vidro. Colódio.
Acervo: Instituto Moreira Salles.

Os retratos produzidos por Ferrez, analisados anteriormente, traziam algumas semelhanças com os setes daguerreótipos de botocudos feitos na França, em 1844, pelo fotógrafo E. Thiesson, o primeiro a registrar fotograficamente os índios brasileiros. As FIGURAS 45 e 46 representavam um jovem rapaz sentado sobre uma cadeira. O local era o equivalente a um estúdio fotográfico, onde a pessoa retratada era enquadrada em determinada composição visual, de acordo com os critérios de cientificidade oitocentista. Não havia cenários exóticos de palmeiras ou vegetação tropical, como era comum em representações artísticas sobre o Brasil e sua gente, mas um fundo neutro, cuja intenção era

¹²¹ Lembre-se de que essa imagem foi possivelmente exibida na Exposição de Obras Públicas, através da conferência ministrada por Charles Hartt, em 1875, e na Exposição Universal de Filadélfia, em 1876.

o olhar científico, rigoroso, exato e implacável. Essas imagens, assim como as de Ferrez, também visavam registrar o corpo indígena e seu botoque auricular, adorno que singularizava esse grupo indígena e atraía a curiosidade de cientistas e observadores do período. Apesar de algumas similitudes composicionais, os retratos de Thiesson eram, por sua vez, marcados por uma forte carga de tristeza.



45- e 46- THIESSON, E. Índio Botocudo, 1844. Daguerreótipo. In: MOREL, Marco. Cinco Imagens Múltiplos Olhares: “descobertas” sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. III (suplemento), 1039-58, 2001. p. 1049.

Para Marco Morel (2001), o que impressionava nessas fotografias era a melancolia e o abatimento físico dos modelos. Ao analisar mais atentamente a imagem, notou-se que o rapaz encontrava-se debilitado: as manchas na pele da face, nos braços e no tórax indicavam que estava doente; sua magreza, com os ossos do peito, da clavícula e das costelas acentuadamente à mostra, sugeria uma possível subnutrição. “Para o olhar de alguém do século XXI, é inevitável a comparação com prisioneiros dos campos de concentração”, concluiu Morel (2001: 1046) ao abordar o estado frágil e delicado da saúde dos botocudos. Nessas imagens, o “lado predatório” da fotografia, nos dizeres de Susan Sontag (1986: 22), ficava evidente. Os botocudos foram inferiorizados, rebaixados e animalizados e suas imagens não deixavam de exprimir essa carga de violência. O cientista Étienne-Reynaud

Serres, durante uma apresentação no plenário da Academia de Ciência, baseado em informações antropométricas, em relatos etnocentristas e na observação dos próprios indígenas, concluiu que os botocudos não eram humanos e que deveriam ser tratados dentro do campo zoológico. Possivelmente, essa postura teria sido traduzida nas fotografias. Em uma tentativa contrária, os índios das fotografias de Ferrez não pareciam adoentados nem vítimas de maus tratos. A intenção do fotógrafo era outra. Ferrez desejava desconstruir a ferocidade botocuda, sem com isso apresentá-los como uma raça fraca e desanimada, pois a passividade e fragilidade poderiam ser também interpretadas como características de um povo biologicamente incapaz de adequar-se às exigências do progresso, tornando-se ainda um entrave à formação do Brasil enquanto nação civilizada.

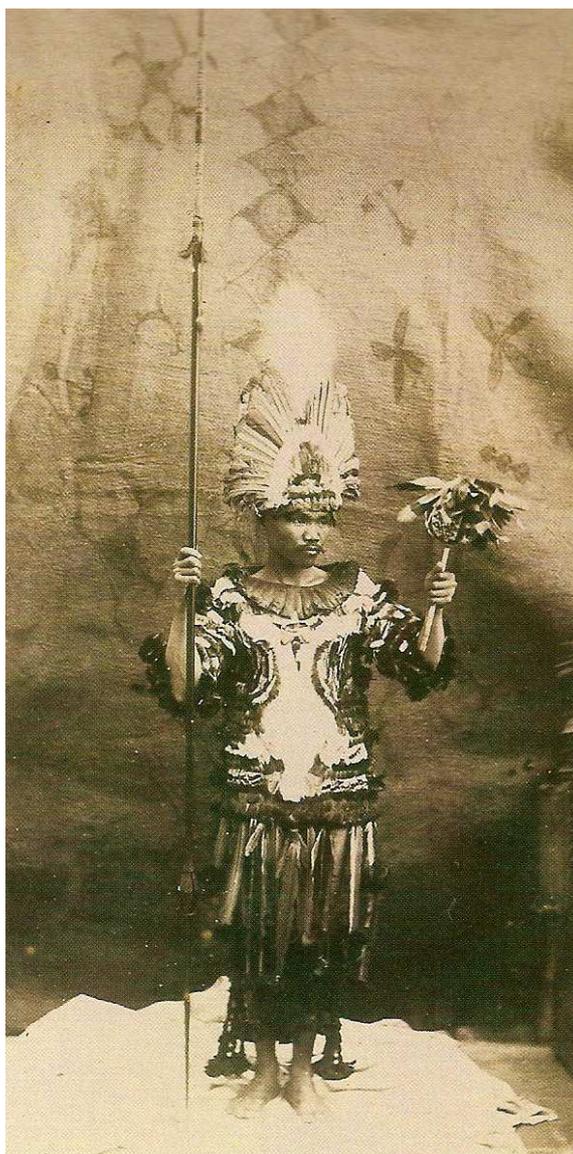
Na fotografia *Índios no Sul da Bahia* (FIGURA 47), a construção da imagem do indígena explorou outros elementos visuais. Ao contrário das fotografias analisadas anteriormente, que visavam desconstruir a imagem dos perigosos e canibais índios Botocudos, neste retrato Ferrez propiciou uma visão romanceada dos nativos brasileiros, lembrando o “bom selvagem” de Rousseau. Os dois indígenas, de estatura mediana e aspecto saudável, encontravam-se ao ar livre, em meio à vegetação do cerrado nordestino, e não em um estúdio fechado com um instrumento de medição antropológico. São apresentados no primeiro plano da imagem, e praticamente encontravam-se desnudos, apenas cobertos por adereços feitos de corda, ossos e penas. Seguravam em suas mãos armas indígenas como arcos e flechas, entretanto, não as apresentavam de forma ameaçadora e sim como se fosse um material comum de seu dia a dia. O fotógrafo ofereceu uma representação do que seria o primitivo nativo brasileiro, em harmonia com seu meio, que através da caça conseguia sua subsistência. Essa imagem parecia, em parte, suprir os desejos de Ladislau Netto em registrar, antes que desaparecessem, os “antigos mestres da América do Sul”. A fotografia tornou visível a representação do índio presente no imaginário brasileiro: sua forma física, seu estilo de vida, seus adereços etnográficos. Ferrez, novamente, atribuiu elementos exóticos aos personagens que, a cada dia, desapareciam do cenário civilizatório brasileiro, fosse através de sua assimilação ou mesmo de sua extinção.



47- FERREZ, Marc. Índios no sul da Bahia, 1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles.

Apesar de a imagem evocar alguns elementos iconográficos dos antigos Tupis, descritos pela literatura e pintura indianista, acredita-se que os dois índios retratados fossem da tribo Pataxó, devido à semelhança dos adornos etnográficos. Todavia, os Pataxós pertenciam ao tronco Macro-Jê, assim como os Botocudos e, até o início do século XX, eram resumidos à denominação de tapuia, inimigos, violentos índios selvagens e antropófagos. Possivelmente, Ferrez não desejava identificar esses indígenas com tribos consideradas, historicamente, como violentas e bárbaras. A própria legenda da imagem extinguiu qualquer referência a essa interpretação, apenas se limitando ao termo genérico, *Índios no Sul da Bahia*. Segundo Susana de Matos Viegas (s/d: 08), o aldeamento Pataxó,

no sul da Bahia, foi fundado, em 1861, pelo Estado brasileiro com o objetivo de “criar uma reserva de mão de obra e domesticar a natureza bravia e hostil que marcava a índole desta raça”. Até que ponto, portanto, esses índios haviam sido assimilados e não mais representavam um perigo à nação? Possivelmente, tratava-se de nativos já domesticados e assentados.



48- FERREZ, Marc. Indumentária Indígena, 1875. In: FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial – 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001. p. 244.



49- FERREZ, Marc. Indumentária do chefe Cayapó, 1875. Processo: Negativo original em vidro. Colódio.
Acervo: Instituto Moreira Salles.

A perspectiva do índio romanceado também ficava evidente nas FIGURAS 48 e 49, nas quais foram apresentados dois indivíduos vestidos à maneira indígena. A ênfase da imagem recaía sobre a indumentária indígena, marcada por uma exuberante disposição de penas de aves. Na FIGURA 48, o modelo utilizava uma camisa com penas Apiaká, um objeto não identificado e um maracá. Já na FIGURA 49, uma espécie de “colar elisabetano” de penas brancas com detalhes pretos contrastava com o fundo escuro, ressaltando ao olhar a beleza do adorno. Em suas mãos, carregava uma imensa lança, feita de madeira, osso e penas. Sua pose sugeria que o indivíduo tratava-se de um grande guerreiro ou caçador. A produção do cenário também contribuía para acentuar o efeito do exótico, uma vez que se podia observar, ao fundo, um painel decorado com desenhos ou grafismos, simulando o que

seria a “arte primitiva” brasileira. Segundo Fátima Regina do Nascimento (2009: 233), essas imagens teriam sido elaboradas por Marc Ferrez no Rio de Janeiro. Embora as vestimentas fossem originais, pertencentes ao acervo do Museu Nacional, a mistura de adornos, provavelmente pertencente a outras tribos, visava ampliar o exotismo e a singularidade da cena. Ferrez possivelmente utilizava adereços e insígnias indígenas visando promover uma ideia sobre o índio já consolidada no imaginário romântico da época.

Essas fotografias levantavam indagações semelhantes às de Juan Naranjo em seu livro *Fotografía, Antropología y Colonialismo* (1845-2006). Este historiador questionou em sua obra até que ponto a fotografia oitocentista conseguiu representar fidedignamente os costumes e as formas de vida indígena, sem relacionar-se com as encenações teatrais. Naranjo narrou o episódio em que o marquês de Bergel realizou uma série de fotografias, uma das quais representava um personagem com uma indumentária que se poderia associar ao que na época era entendido como um “selvagem”. O pano de fundo sobre o qual era enquadrado o indivíduo parecia remeter a uma região longínqua e exótica, confirmando o seu primeiro pressuposto. Entretanto, alertou o estudioso, ao consultar as publicações de 1887, descobriu-se que as fotografias realizadas pelo marquês foram utilizadas para ilustrar um texto sobre a Exposição de Filipinas, e, por conseguinte, foram produzidas em Madri, e não em um país distante, como se imaginava. À medida que continuou a leitura, Naranjo ainda evidenciou novas informações. O marquês, em uma tentativa de dignificar o personagem retratado, esclareceu: “O tinguian Purganan, de nossa gravura, embora participe de danças e utilize hábitos de seu país, é uma pessoa instruída, de caráter bondoso e boa educação. É professor de escola e exerce influência extraordinária sobre os seus pares” MARQUÊS DE BERGEL apud NARANJO, 2006: 16)¹²². Nada poderia estar mais fora da realidade do personagem do que a fotografia que o representava. Naranjo, de forma crítica, concluiu, assim, que o retratado agia “como um selvagem amador ou de fim de semana para a comunidade científica e para os observadores ocidentais”.

Possivelmente, as FIGURAS 48 e 49, de Ferrez, também se utilizaram deste artifício para produzir uma imagem aproximada do índio romântico, trajado com uma exótica indumentária coberta de plumas, ideia difundida em romances literários indianistas e em obras artísticas do período. Todavia, as evidências faciais do retratado, como a presença de um bigode, tão comum nos homens da corte, revelava o fato de o sujeito não ser um índio,

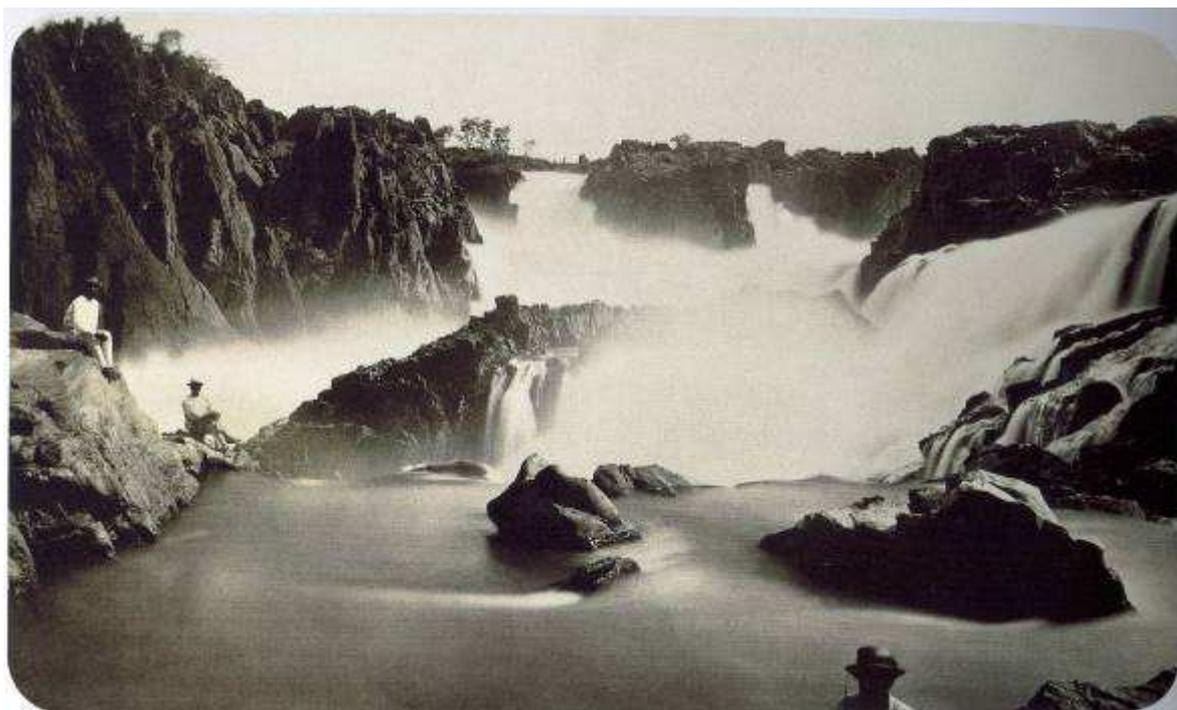
¹²² Tradução livre de: “El tinguian Purganan, el de nuestro grabado, aunque toma parte en las danzas y usa hábitos de su país, en persona ilustrada, de carácter bondadoso y esmerada educación. Es maestro de escuela y ejerce una influencia extraordinaria sobre sus compañeros”.

ou que estava tão assimilado à civilização, que já participava dos modismos do império. A ambivalência da fotografia, devido a sua capacidade de documentar, evidenciar e mentir, levou, assim, nas últimas décadas, uma série de historiadores e críticos a repensar o papel da fotografia e de outros produtos culturais na construção de identidades estereotipadas durante a dominação colonial ou formação nacional. Seguindo essa postura crítica, deve-se, portanto, questionar a objetividade da fotografia com o discurso científico, pois a imagem sempre comportou visões, valores e interesses de seu contexto histórico.

A arte de fotografar serviu, portanto, como discurso de legitimidade científica para divulgar novos mundos, criar taxonomias antropológicas e etnográficas e fundamentar uma concepção de verdade e realidade. Todavia, captar a imagem dependia da instrumentalização existente e do saber de óptica e de química do fotógrafo, transformado em agente cultural e científico, que assumia a categoria de praticante de procedimentos técnicos e científicos para levar a bom termo a sua expedição, o seu trabalho. Sem dúvida, as fotografias realizadas por Marc Ferrez durante a Comissão Geológica se diferenciavam dos outros registros científicos do período. Além de sua preocupação em manter fidedignidade com a realidade e com os critérios de cientificidade, Ferrez atribuiu valores estetizantes às suas imagens. Através de um extremo domínio do processo de colódio úmido, o fotógrafo explorou os efeitos da luz, empregando os melhores equipamentos, dominando a correta exposição das chapas, manipulando os processos de revelação e fixação da imagem, procedendo à impressão de cópias com valores cromáticos únicos. Utilizou também novos recursos plásticos, como a adição de corantes azulados e rosáceos às provas albuminadas, aproximando a fotografia da pintura. Ferrez possuía maior liberdade criativa, quando comparado com a experiência de August Stahl e Walter Hunnewell, e, portanto, a cada imagem, buscava soluções técnicas mais arrojadas no intuito de promover surpreendentes efeitos visuais, que levariam a sua marca.

No registro da Cachoeira de Paulo Affonso (FIGURA 50), por exemplo, Ferrez realizou reproduções em papel albuminado com dupla exposição, para incluir a presença de uma carregada neblina que enfatizava ainda mais a força das águas contra as rochas do primeiro plano (Burgi, 2001: 224). O fotógrafo ainda explorou o forte contraste entre os tons que iam de um preto bem marcado ao branco, com o objetivo de destacar a exuberância da paisagem e o encantamento que ela podia causar naqueles que a observassem. Os três homens retratados na paisagem, ao mesmo tempo em que proporcionavam uma noção de escala para a constatação da magnificência da cachoeira, demonstravam também a atitude do indivíduo diante de toda esta exuberância: uma atitude de deleite e contemplação.

Sentados sobre as pedras próximas a uma das quedas, os três sujeitos colocaram-se a admirar o espetáculo das águas, representando a harmonia entre homem e natureza tropical. As fotografias de Ferrez exploravam, de maneira geral, a exuberância, o pitoresco, a grandiosidade, a singularidade, o romantismo literário e artístico da natureza brasileira, aliando-se também aos interesses científicos.



50- FERREZ, Marc. Cachoeira de Paulo Afonso, 1875. Bahia. In: BARROS, Mariana. *Entre o Exotismo e o Progresso: A Construção do Brasil pela Fotografia de Marc Ferrez*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004. p. 77.

Poder-se-ia indagar se essas imagens não foram construídas através de um olhar estrangeiro. Muitos integrantes da missão eram de origem europeia ou norte-americana. O próprio Marc Ferrez, apesar de ter nascido em terras brasileiras, teve grande parte de sua formação em Paris. Suas visões, sem dúvida, foram moldadas por uma perspectiva do exótico, do primitivo em relação ao indígena, interpretações tão comuns nos “países civilizados do ocidente”. Por mais que alguns desses cientistas, como Charles Hartt, tivessem um entendimento mais otimista em relação ao *Outro*, sua concepção ainda era marcada pela ideia de primitivismo e atraso cultural do índio em relação à sociedade europeia. Entretanto, cabe ressaltar que esta visão sobre o nativo das terras tropicais não era restrita ao civilizado forasteiro caucasiano. Provavelmente, os índios brasileiros eram vistos por um habitante da corte da segunda metade do oitocentos sob o mesmo prisma de

exotismo do olhar estrangeiro. Um exemplo disso foi a Exposição Antropológica Brasileira ocorrida no ano de 1882, sob a organização do Museu Nacional. A exposição reuniu diversos elementos culturais e representativos da cultura indígena, como armas e utensílios domésticos, sendo aplaudida, segundo Ladislau Netto, como uma verdadeira festa científica. Seu objetivo era colocar o Brasil na discussão referente ao campo antropológico e etnológico, demonstrando seus conhecimentos e domínios sobre o nativo tropical.

O maior atrativo do evento foi a presença e exibição de índios botocudos vivos. No dia 29 de junho de 1882, foi noticiado o envio de sete botocudos, acompanhados de um intérprete, o Sr. Dr. Inglês de Souza¹²³, pelo presidente da província do Espírito Santo. Remetidos em conjuntos, com artefatos e ossadas, esses índios seriam estudados por cientistas do período, além de contribuir para o divertimento da exposição com suas danças e cantigas ao som de maracás. De acordo com uma nota publicada na *Gazeta de Notícias*, no dia dois de julho de 1882, havia sido solicitada a presença de vinte índios botocudos, no entanto, apenas sete foram convencidos a embarcar para a capital do império: “Foi preciso iludi-los para obrigá-los a vir à Corte. Felizmente espera o Sr. Diretor do Museu recompensá-los por meio de presentes e trazendo-os em contato com os artefatos de seus irmãos!”¹²⁴. Tratava-se de três homens, três mulheres e um menino de oito anos, sendo que alguns utilizavam o tão “excêntrico” botoque.

A curiosidade em torno desses indivíduos foi tamanha, que a permanência deles no Museu tornou-se impossível, fazendo com que fossem se refugiar em um pavilhão do Paço de São Cristóvão. Por meio de uma crônica de Domingo, poder-se-ia destacar um trecho que demonstrava as dificuldades pelos quais os botocudos passaram: “Eu já não quisera que lhes falasse para angariar simpatias, nem de plena liberdade de culto, nem de grande naturalização, desejava apenas que lhes deixassem transitar em paz. O que penso não seria muito” (apud NASCIMENTO, 1991: 59). No dia seguinte à inauguração da Exposição, eles continuaram a ser procurados pela ávida, e cada vez mais ansiosa, população carioca. Conforme narrou uma crônica publicada na *Revista Illustrada*, as pessoas apresentavam “reclamações e protestos... procuram, caçam, varejam toda a casa. Os pobres índios coitados, corridos de selvageria fluminense, há muito, já se tinham ido refugiar em São Cristóvão junto ao grande cacique”. Uma charge (FIGURA 51), publicada em agosto de 1882, no mesmo periódico, também demonstrava o extremo assédio de que foram alvo os

¹²³ Herculano Marcos Inglês de Souza foi um advogado oitocentista, autor de textos sobre o índio no Direito, e escritor de romances realistas como *O Coronel Sangrado* e *O Missionário* (Cf. NASCIMENTO, 1991: 57).

¹²⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS. 02/06/1882, p. 1. Acervo: Biblioteca Nacional.

botocudos. A imagem retratava, de forma satírica, um senhor, o próprio Ladislau Netto, segurando com as duas mãos o botoque de um índio que tentava fugir. No pano de fundo da cena, registrava-se uma curiosa plateia, espremida, que tentava, a todo custo, ver a figura tão exótica. A legenda da imagem ainda completava: “Mas quem diria! Esses antropófagos é que ficaram com medo de serem devorados pela curiosidade pública. Só com muito custo o Diretor do Museu impediu que eles fugissem”¹²⁵.



51- Caricatura de índio Botocudo, *Revista Illustrada*, 1882. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

p. 77

Cogitou-se expor os Botocudos em uma mostra no quartel do Corpo de Bombeiros, onde, segundo as ironias de alguns, se poderiam lançar jatos d'água no público afoito. No entanto, no dia seis de agosto, foi publicada uma nota que explicava que, por motivos de falta de espaço e para não prejudicar o trabalho do Corpo de Bombeiros, os Botocudos seriam expostos, naquele mesmo dia, na Quinta de São Cristóvão, nas imediações do Largo, das 11 horas às 3 horas da tarde do domingo. Acompanhando-o, vinha o aviso de que, caso não houvesse alguma imprudência, estes continuariam a ser vistos em outros dias

¹²⁵ REVISTA ILLUSTRADA (apud SCHWARCZ, 1993: 77).

determinados até a ocasião do regresso, pelo qual estes ansiavam (NASCIMENTO, 1991: 59-60). A população da corte não estava acostumada a conviver cotidianamente com os índios. A maioria destes ou encontravam-se assimilados à “civilização” ou ainda vivendo em regiões distantes da grande capital. Os botocudos se apresentavam ao olhar dos brasileiros como seres exóticos e estrangeiros, de uma cultura completamente diferente da praticada no Rio de Janeiro, fato que explicava o estranhamento e a curiosidade em torno desses “seres misteriosos da mata brasileira”. Dessa forma, a postura de distanciamento dos índios brasileiros, visto que as fotografias de Ferrez não negavam o primitivismo e o exotismo dos índios Botocudos, não se restringiam apenas ao olhar forasteiro. Os brasileiros, por mais que buscassem no nativo tropical seu símbolo fundador, não deixavam de percebê-los como representantes do *Outro*, de uma cultura estranha a sua.

De acordo com Boris Kossoy (2002: 83), nos grandes espetáculos científicos internacionais, o europeu esperava encontrar, quando se tratava de fotografia no Brasil, imagens da vegetação exuberante dos trópicos e séries etnográficas de grupos considerados racialmente inferiores, como os “tipos indígenas”, que faziam parte de seu imaginário imperialista eurocêntrico. A fotografia, apesar de sua pretensa objetividade, tornaria reais essas fantasias ao acionar imagens pré-concebidas e elementos estereotipados como forma de identificação do exótico, do *Outro*. Para Kossoy, a incorporação das ideologias civilizatórias e das teorias raciais levou os cientistas brasileiros a uma relação eurocêntrica com o meio e a abordagem etnocêntrica das culturas populares. Eles internalizaram a ambivalência do discurso europeu perante o mundo selvagem e as realidades exóticas, idealizando os padrões metropolitanos de civilização. Produziu-se, assim, a partir dessa idealização, um autoexotismo em que o intelectual brasileiro percebia a realidade que o circundava como “exótica”.

Em certa medida a postura de Kossoy tem fundamento. Após as análises das imagens realizadas por Ferrez, percebeu-se que, mesmo com o discurso da produção de retratos tipológicos objetivos e científicos, fidedignos à realidade, o fotógrafo da Comissão Geográfica lançou mão de valores estetizantes e estratégias visuais que recuperavam o exotismo e o primitivismo do indígena e da natureza tropical, presentes no imaginário oitocentista. Todavia, mais que simplesmente suprir uma demanda externa ou interna por imagens exuberantes, as fotografias de Ferrez, ao exporem objetivamente o “exótico”, denunciavam tudo aquilo que podia “vir a ser civilizado”. Por mais que os integrantes da Comissão Geológica fossem de origem estrangeira, eles estavam intimamente ligados a um empreendimento científico de caráter nacional e não podiam deixar de representar o Brasil

como uma potencial nação civilizada. As riquezas naturais, visíveis nas grandes quedas d'águas e na diversidade mineral e vegetal, eram percebidas como recursos necessários ao progresso e à civilização. O indígena, domado pela racionalidade científica, não mais representava um entrave ao desenvolvimento nacional, transformando-se, acima de tudo, em fonte de estudo, que permitiria a entrada dos intelectuais brasileiros na grande discussão sobre a origem da humanidade e a diversidade das raças. Apesar de ainda existirem dúvidas sobre o papel do índio na nação, os cientistas do período possuíam o cuidado de representar os nativos não de forma tão violenta e depreciativa como as fotografias de Agassiz, mas através de elementos que evocassem também o belo, o exótico, os mistérios que envolviam a cultura indígena brasileira, pois, afinal, ele fazia parte do passado nacional. O Brasil desejava se apresentar como um império nos trópicos, cercado por uma natureza exuberante e um passado singular, mas também como uma nação civilizada, atenta às transformações da modernidade.

Não por acaso, nos grandes salões de ciência, tentou-se conjugar a beleza e magnificência da natureza brasileira e o progresso da técnica, como forma de dar visibilidade ao potencial de desenvolvimento e aos estágios de civilização progressivamente alcançados pela jovem nação. As exposições universais tratavam-se de espaços privilegiados de exibição da ciência, do progresso e das particularidades de cada região no globo. Para Sandra Pesavento (1997:14), esses eventos se constituíam em um “encontro universal em nome do progresso e da concórdia entre os povos, instrução, divertimento, trocas comerciais, exibição de novidades”. No caso brasileiro, a participação do país nessas exposições estava vinculada a um desígnio ou aspiração latino-americano: “ser moderno, participar da rota do progresso, tornar-se uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical, do atraso e da inércia” (PESAVENTO, 1997: 7), fato que explicava a preocupação de Ferrez com componentes estéticos e com a forma de representar elementos considerados, até então, empecilhos aos avanços do país. As fotografias de Ferrez, ao mesmo tempo em que ajudavam a forjar uma “identidade nacional”, auxiliando o processo de integração do território e construção de um passado comum, sob controle do Estado, fomentavam, externamente, uma imagem de nação rica em recursos naturais, mas não como puro “exotismo”, e sim como meio de levá-la, através da indústria e da ciência, em direção ao progresso e civilização.

Infelizmente, apesar da relevância de suas investigações, a Comissão Geológica do Império foi desmembrada em janeiro de 1877 e, no ano seguinte, Charles Hartt, seu idealizador, faleceu no Rio de Janeiro, vítima de febre amarela. De acordo com Marcus

Vinícius de Freitas (2002), os problemas que levaram ao fim da Comissão estavam ligados a questões tanto econômicas quanto políticas. Por um lado, criticava-se a falta de retorno financeiro e a aplicabilidade imediata dos resultados no progresso agrícola; mas, por outro, a perda de expressão política ou a ausência prolongada, por motivos de viagens, do Imperador D. Pedro II, considerado pelo autor como patrono da ciência do país e dos trabalhos de Hartt, teria contribuído decisivamente para o encerramento das atividades da Comissão. Hartt, que já conhecia o imperador desde 1865, quando participou da Expedição Thayer, enquanto discípulo de Louis Agassiz, havia recebido de D. Pedro II incentivos e ajuda financeira para a organização e realização da Comissão Científica; ou seja, o funcionamento da expedição estava estritamente atrelado à figura do imperador do Brasil. Quando D. Pedro II começou a perder força, devido às mudanças de gabinetes e pressões políticas, os projetos que recebiam o seu apoio começaram a se diluir, como foi o caso da Comissão Geológica (FREITAS, 2002: 211-212). Entretanto, mesmo com o fim das pesquisas promovidas por Hartt, as fotografias realizadas ao longo da missão continuaram a serem estudadas e divulgadas durante os anos que se seguiram.

Ao contrário dos retratos tipológicos realizados por Louis Agassiz, as fotografias dos botocudos produzidas por Ferrez tiveram repercussão na época na mídia e em exposições, e sua circulação foi ainda mais ampla, tendo sido reproduzidas ao longo de muitos anos e vendidas a brasileiros e estrangeiros como *souvenir* do Brasil. Na FIGURA 52 notou-se a existência de uma moldura, que acompanhava a legenda em francês *Indiens Botocudos de Province Brésil Bahia*, na qual eram encaixadas duas fotografias de botocudos realizadas por Marc Ferrez durante a Comissão. Essas imagens, como foram mostradas anteriormente, dispunham de um instrumento medidor e tinham a clara função de oferecer informações antropométricas. Entretanto, o fotógrafo, ao modificar o enquadramento, excluindo a régua da composição, as transformou em retratos comerciáveis, alvo da curiosidade de observadores brasileiros e estrangeiros, interessados em guardar uma recordação do que teria sido o passado primitivo da região tropical. Havia uma preocupação em registrar os botoques labiais e auriculares, presentes no centro da imagem. A intenção em conservar um registro dos exóticos índios brasileiros confirmava a tendência de seu rápido desaparecimento, pressuposto defendido por Ladislau Netto. Os avanços da civilização, além de domar o feroz e bárbaro botocudo, acabavam também por sobrepujá-lo em sua marcha em direção ao progresso. Talvez este fato explicasse o sucesso na comercialização de retratos de índios como *souvenir*, consumidos tanto por brasileiros quanto por estrangeiros.



52- FERREZ, Marc. Índios Botocudo, c.1875. Bahia. Processo: Colódio. Acervo: Instituto Moreira Salles.

Conforme Joaquim Marçal de Andrade demonstrou em seu livro *História da Fotorreportagem no Brasil* (2004), sete fotografias realizadas por Marc Ferrez, durante a Comissão Geológica, foram ainda reproduzidas, através da xilogravura, em exemplares da *Revista Illustrada*, ao longo dos anos de 1876 e 1878. A reportagem intitulada “Revista Científica – A Comissão Geológica do Brasil”, que discorria sobre os “importantes trabalhos (...), cuja frente se acha o inteligente e laborioso Sr. Professor Hartt, (...) acompanhado pelo fotógrafo Marc Ferrez”, foi ilustrada por uma belíssima xilogravura de página inteira, baseada na imagem 49, com a respectiva legenda: “Parte da queda superior da Cachoeira de Paulo Afonso, de uma fotografia tirada pela Comissão Geológica (vide o texto)” (apud ANDRADE, 2004: 180-182). Henrique Fleiüss, editor da revista, voltaria a reproduzir esta fotografia, desta vez em uma litografia de sua autoria e de baixa qualidade, no periódico *Arquivos da Família*, em fevereiro de 1882. De acordo com Mariana Barros (2004), quatro das sete fotografias publicadas nesse período compuseram a capa da revista. Na maioria das imagens o editor forneceu o crédito das fotos ao fotógrafo Marc Ferrez, fato curioso, já que na época os direitos autorais recebiam pouca ou nenhuma atenção. Era prática usual a publicação ou reprodução de textos e imagens sem o fornecimento de créditos ou autorização dos autores (BARROS, 2004: 82-83). Para Joaquim Marçal, a

presença constante de fotografias de Ferrez na revista de Fleiüss poderia indicar uma relação entre o fotógrafo e o editor, relação esta que ainda mereceria uma profunda investigação por parte de historiadores (ANDRADE, 2004: 182).

O destaque adquirido pelas fotografias de Ferrez sugeria que elas obtiveram um alto grau de visibilidade durante os anos subsequentes, fazendo parte do circuito visual do século XIX. O fato de essas imagens terem sido divulgadas em exposições de arte e ciência, em palestras científicas e nas capas de periódicos, além de sua venda em casas tipográficas, fizeram com que seu alcance não se reduzisse apenas a um público restrito ou a uma pequena parcela alfabetizada. Pedro Paulo Soares (2003), ao estudar a iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense, percebeu que as informações expostas nas capas das revistas tornavam-se muito mais acessível à população da corte. Soares procurou analisar os mecanismos de difusão e recepção das imagens publicadas pelos artistas de charges e caricaturas, buscando elementos que confirmassem a extensão de sua recepção. Para o autor, o artigo publicado na revista *Vida Fluminense*, por exemplo, revelava a existência de um “ampliado circuito icônico” no período. Em suas palavras:

Nesse circuito observamos que as litografias publicadas nos jornais ilustrados se descolavam do meio impresso, eram reproduzidas em diferentes mídias e alcançavam uma audiência bem maior do que aquela limitada ao universo restrito dos assinantes. (SOARES, 2003, p. 77)

É possível que esse mesmo fenômeno ocorresse com as litografias e xilogravuras publicadas por Fleiüss com a temática da Comissão Geológica. Além de figurarem nas capas e no interior dos periódicos, elas podiam ser reproduzidas e expostas para outros meios, adquirindo maior popularidade. Ana Maria Mauad (1997) chamou a atenção para a importância da fotografia numa sociedade em que a maioria da população era analfabeta. Tal experiência teria possibilitado um novo tipo de conhecimento, mais imediato e generalizado (MAUAD, 1997: 189). A divulgação das imagens de Ferrez foi inquestionavelmente grande e, possivelmente, ajudou a fundar a ideia de um país exuberante e engajado com o progresso e a civilização. Considerando-se que a imagem do Brasil no exterior e a representação que este fazia de si mesmo, para uso interno e externo, eram parte do processo de construção de sua história e de seu futuro, como realidade tangível, mas, especialmente, como ideal simbólico da nação, as fotografias de Marc Ferrez podiam ser avaliadas como parte das estratégias discursivas que auxiliaram a promover a noção de uma

“brasilidade” durante o oitocentos, atingindo, em alguns aspectos, o objetivo de identidade nacional.

Assim, a partir o que foi analisado nesse capítulo, a fotografia, durante a segunda metade do século XIX, vista como parte integrante de um contexto cultural mais amplo sublinhado pela lógica linear e evolucionista das teorias do progresso, afirmou-se na pluralidade e na complexidade de discursos através dos quais a sociedade brasileira tencionavam construir uma peculiar visibilidade de sua ciência e de sua própria história. As fotografias de Marc Ferrez ajudaram, sem dúvida, a moldar uma imagem do Brasil e das singularidades que o individualizava como nação, transformando-se ao longo do tempo na principal referência fotográfica do século XIX e, por conseguinte, no repertório simbólico de uma “memória histórica” passível de ser recuperada através da imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das divergências conceituais e teóricas analisadas durante o período, presentes nos estudos da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império, notou-se que a ciência não era um conhecimento pronto e rotulado, do qual o cientista lançava mão, em uma ou outra variante, por conta de uma escolha unívoca. Assim como Ludwik Fleck (1979; Cf. PARREIRAS, 2006; CONDÉ, 2005), acredita-se, contrariamente, que os indivíduos, nesse caso os cientistas oitocentistas, criavam, desenvolviam e incorporavam conceitos e teorias em um contexto particular. Eles não eram “puros sujeitos do conhecimento”, mas eram também resultados de conjunturas, de um ambiente cultural, de itinerários formativos, ou seja, das relações que estabeleciam com a sociedade, partilhando com ela suas atividades. Da mesma forma, as imagens mantinham esse vínculo estreito com a produção cultural do período e traduziam, em certa medida, as múltiplas formas de consciência e visões de mundo de seus realizadores.

Como foi analisado ao longo desta dissertação, durante a segunda metade do século XIX, existia a crença na capacidade mimética e imparcial da fotografia, transformada em mecanismo de apreensão do real. As ciências, ansiosas por um método objetivo, elegeram o aparelho fotográfico como ferramenta indispensável nas expedições naturalistas e expansionistas. Vários estudiosos, como Thomas Huxley e John Lamprey, prestaram-se ao desafio de criar critérios visuais de cientificidade, no anseio de colocar a imagem fotográfica a serviço das pesquisas antropológicas e dos Museus de História Natural. A fotografia seduzia seus observadores pelo poder informativo, ao narrar cenários, personagens e acontecimentos de uma determinada cultura material, e ainda era dotada de uma imensa variabilidade plástica, materializada por seus diferentes formatos e múltiplos enquadramentos. Entretanto, tratava-se igualmente de um fragmento congelado e datado, que, como os desenhos e pinturas, pressupunha um jogo de inclusão e exclusão, de escolhas do autor. Portanto, a fotografia não apenas constituía uma representação do real, como também integrava um sistema pautado por códigos oriundos da cultura que os produzia. Não obstante o discurso fotográfico de fidelidade e neutralidade, as imagens fotográficas acabavam por manifestar os objetivos, valores e determinadas compreensões de ciência e de mundo.

Nos retratos antropológicos da Expedição Thayer e da Comissão Geológica, apesar dos negros, indígenas e mestiços terem sido identificados sob o critério da alteridade, do distanciamento e da diferenciação cultural, e suas representações terem sido construídas

dentro dos pressupostos visuais da Antropologia Física, as imagens apresentavam composições estéticas distintas. Louis Agassiz, em uma reação contrária ao darwinismo, desejava enquadrar os “tipos humanos” tropicais em seu esquema racial, para comprovar a existência de inúmeros “centros de criação” e dos diferentes níveis intelectuais e morais de cada “raça”. Agassiz, por sua formação científica e pelo ambiente cultural em que vivia, defendia uma visão hierárquica do mundo, em que os indivíduos que não apresentassem características e valores próximos aos ideais da cultura ocidental caucasiana eram estendidos como inferiores. Suas imagens foram criadas visando registrar as diferenças fisionômicas e somáticas de cada espécie, elementos entendidos como provas da diversidade das raças humanas. A escolha dos modelos, do tipo de enquadramento, das poses, e a rigidez da imagem, demonstravam que o cientista não desejava captar a população brasileira próxima aos costumes europeus, mas sim como representantes do *Outro*, de grupos “bárbaros” e “atrasados”. Seu relato de viagem e suas observações científicas reforçavam ainda mais esta atitude, ao explorarem analogias entre negros e símios, que as fotografias visavam comprovar. August Stahl e Walter Hunnewell não possuíam muita liberdade criativa e sua função restringia-se em traduzir em termos visuais os desníveis de cada grupo humano. Embora o naturalista suíço tenha se manifestado contrário à escravidão, seus estudos comportavam concepções depreciativas sobre tudo que fugisse à lógica de sua cultura e de seus ideais, revelando, nas fotografias, uma visão etnocêntrica em relação aos habitantes sul-americanos.

No caso brasileiro, o indígena, durante a segunda metade do século XIX, era entendido, principalmente, sob a ótica do Darwinismo social e do evolucionismo, marcado por uma percepção nem sempre benevolente. As “raças” em estágio de desenvolvimento inferior poderiam representar um obstáculo ao progresso nacional, questão que preocupava os círculos políticos e acadêmicos do segundo reinado. Por outro lado, havia a percepção romântica, pautada na idealização do nativo, que como salientou Lilia Schwarcz (1998), era representado como uma “realeza tropicalizada” do passado, atendendo às aspirações da elite que se indagava sobre sua identidade e rejeitava o negro e o português como modelos de representação. Nesse sentido, o indígena lido como sujeito rousseauiano, do “bom selvagem”, suscetível à cristianização e à civilização, agradava os dirigentes imperiais, e encobria os conflitos que a política indigenista causava. Contudo, a necessidade de se reexaminar o passado com critérios científicos, sobretudo a partir da década de 1870, denunciou a inexatidão das imagens românticas, criadas, ao entender das ciências da época, na completa imaginação dos artistas, e sem nenhum respaldo empírico.

A Comissão Geológica do Império se apresentou como uma missão apta a fornecer uma visualidade do nativo sob um ângulo diferente, capaz de amenizar a tensão entre posturas tão divergentes e fundamentar uma percepção “verdadeiramente científica” do assunto. O Botocudo, cada vez mais distante dos centros urbanos imperiais, foi apresentado como objeto de curiosidade e, ao mesmo tempo, como tema importante para o desenvolvimento das ciências no país. O Brasil, entendido como uma grande nação nos trópicos, ainda possuía em sua biodiversidade alguns exemplos dos “seres primitivos da América”, alvos da atenção de antropólogos e outros intelectuais interessados no desvendamento do mistério da origem humana. Por conseguinte, Marc Ferrez, ao representar o índio brasileiro, não de forma violenta, mas contrabalançando elementos idílicos e científicos, conseguiu desconstruir a relação de atraso, fundamentando-o em um passado remoto. Ferrez não se desfez da imagem romântica dos grandes guerreiros, ou da noção de primitivismo, mas apresentou-os igualmente como indivíduos dominados pela racionalidade científica, não mais representando um empecilho ao desenvolvimento da nação. Os dados fisionômicos e somáticos do indígena eram interpretados como informações valiosas sobre a natureza e o passado americano, principalmente em um período de reavaliação das teorias científicas. Esta imagem do indígena foi divulgada nos meios de comunicação, em exposição de arte e de ciência e comercializada nos principais estabelecimentos fotográficos da época. De acordo com Maria Inez Turazzi (2000), as fotografias de Marc Ferrez ajudaram a conformar, durante os anos subsequentes a sua produção, a ideia de um país rico, de uma natureza tropical singular – na qual se inseria o elemento indígena –, capaz de fornecer saberes e recursos para a construção de uma grande nação nos trópicos.

Diante da contraposição de imagens produzidas durante a Expedição Thayer e a Comissão Geológica, notou-se que a imagem visual não se tratava do espelho ou duplicação do real, como desejavam as ciências oitocentistas, mas apresentava-se como uma linguagem nova, nem verdadeira, nem falsa. Seus discursos sinalizavam lógicas diferenciadas de organização e pensamento, de ordenação de espaços sociais e de mediação dos tempos culturais, tornando-se uma representação do mundo que variava de acordo com os códigos culturais e científicos de quem a produzia. Tentou-se demonstrar ao longo desta pesquisa como as fotografias, vinculadas às ciências oitocentistas, se adequaram aos objetivos e estratégias de cada missão. Elas participaram ativamente da construção de sentidos ao criar representações visuais das fantasias e anseios das sociedades as quais pertenciam, justificando seus pontos de vista. Espera-se, assim, contribuir para um novo entendimento

de História da Ciência, que, seguindo a tendência inaugurada pela revisão epistemológica da Historiografia Cultural, ampliou suas fontes, de forma a oferecer um novo olhar sobre a prática e significados científicos ao longo do século XIX.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Instituições Consultadas:

Arquivo do Museu Nacional / UFRJ – RJ.

Arquivo Nacional – RJ.

Biblioteca da Faculdade de Belas Artes (UFMG) – MG.

Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (UFMG) – MG

Biblioteca do Museu Nacional / UFRJ – RJ.

Biblioteca Nacional – RJ.

Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais. – MG.

Instituto Moreira Salles – RJ.

Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Harvard University) – Boston.

Setor de Antropologia Biológica do Departamento de Antropologia do Museu Nacional – RJ.

Periódicos:

Almanak Laemmert (1855-1882). Acervo: Disponível em: <http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>.

Jornal do Commercio (1839-1882). Acervo: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Archivos do Museu Nacional (1876-1884). Acervo: Biblioteca do Museu Nacional – Rio de Janeiro.

Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Rio de Janeiro: Tipografia Pinheiro, 1882. Acervo: Biblioteca do Museu Nacional – Rio de Janeiro.

Diários de Viagem

AGASSIZ, Louis e AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. Belo Horizonte – São Paulo: Itatiaia – Edusp, 1975

_____. *Journey to Brazil*. Boston, Ticknor and Fields, 1868.

BATES, Henry Walter. *The Naturalist on the river Amazons: a record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and Indian life, and aspects of nature under the Equator, during eleven years of travel*. London, 1892.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Coleção reconquista do Brasil. 3. Série; v. 8, 1998.

SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo: 1975a.

_____. *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*. São Paulo: Edusp-Itatiaia, 1975b.

WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2. Vol.

WIED, Maximilian, Prinz von. *Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

Outras fontes textuais

AGASSIZ, Louis. The Diversity of Origin of the Human Races. In: *Christian Examiner and Religious Miscellany (1844-1857)*: Jul. 1850, p. 110-145.

GUIA DA EXPOSIÇÃO ANTHROPOLOGICA BRAZILEIRA, realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia de Lenzinger & Filhos, 1882. Acervo: Arquivo do Museu Nacional

OFÍCIOS DO MUSEU NACIONAL, 1875-1882. Acervo: Arquivo do Museu Nacional

RELATÓRIOS MINISTERIAIS DA AGRICULTURA, COMMERCIO E OBRAS PÚBLICAS. (1875-1882). Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial>

Fotografias

Albert Frish (1865-66) – Acervo: Instituto Moreira Salles.

August Stahl (1865-66) – Acervo: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

Marc Ferrez. (1876-1882) – Acervo: Instituto Moreira Salles; Biblioteca Nacional.

Walter Hunnewell (1865-66) – Acervo: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

Bibliografia

ABUD, Cristiane de C. Ramos Abud. Imagens de Maria e Madalena: corpos em busca de purificação e absolvição no presente. In: *Em Tempo de Histórias: Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*. Vol. 15, nº 15 – Brasília, jul./dez. 2009.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Louis Agassiz: His Life and Correspondence*. Vol. II. Boston: Houghton and Mifflin, 1885.

AGUAYO, Fernando y ROCA, Lourde (coord). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005.

AGUILAR, Nelson. *O olhar distante = The distant view*. [Mostra do Redescobrimento](#). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ANDERMANN, Jens. Espetáculo da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. In: *Revista Topoi*, número 09. Julho- dezembro de 2004, p. 128-170. Disponível em: http://revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a6.pdf. Acesso em: 15/08/2009.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. Novas Fontes para o Estudo do Século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de preservação e conservação PROFOTO. In: *Revista Acervo*, v. 6, nº 1-2, p.133-144, 1993.

ANDRADE, Rosana Maria. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ARAÚJO, Viviane da Silva. Marc Ferrez e as imagens da nação: uma investigação acerca da construção da identidade nacional brasileira. In: *História, imagens e narrativa*. Nº 5, ano 3, setembro de 2007. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/20-ferrez-viviane.pdf>. Acesso em: 25/08/2009.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.

AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: Ex Libris, 1987.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi – Antropos-Homem*. Lisboa: Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BANTA, Melissa, and HINSLEY, Curtis M. *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Cambridge: Peabody Museum Press, 1986.

BARGER, M. Susan and WHITE, William B. *The daguerreotype: nineteenth-century technology and modern science*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

BARROS, Mariana. *Entre o Exotismo e o Progresso: A Construção do Brasil pela Fotografia de Marc Ferrez*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004.

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros / Fundação Odebrecht, 2000.

BLANCKAERT, Claude. *Lógicas da Antropotecnia: mensuração do homem e bio-sociologia (1860-1920)*. In: *Revista Brasileira de História*. 2001, vol.21, n.41, p. 145-156. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200008. Acesso em: 29/02/2008.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Rio de Janeiro: Bertrand. 1987.

BORGES, Maria Eliza Linhares. A Escravidão no Brasil Oitocentista. In: FURTADO, Júnia Ferreira. (org). *Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidade Atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FAPEMIG: Pós Graduação História, UFMG, 2008, p. 321-341.

_____. *História & Fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BURGI, Sérgio. Marc Ferrez, fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil. In: FREITAS, Marcus Vinícius de. *HARTT: Expedições pelo Brasil Imperial – 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001.

BURGI, Sérgio; KOHL, Frank Stephan. O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências. In: O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 56-71.

BURGIN, Victor. Mirar fotografia. In: PICAZO, Gloria, y RIBALTA, Jorge. *Indiferencia y singularidad: la fotografía em el pensamiento artístico contemporaneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, p. 23-35.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Editora Edusc, 2004.

CAMPOS, João Carlos Baptista. *Cianotipia em Grande Formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara. Uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas: 2007.

CAMPOS, Luana Carla Martins. “*Instantes como este serão seus para sempre*”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2008.

CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. In: Estudos Ibero-Americanos / Pós-Graduação em História, PUCRS. V. XXXI, n.2, 2005, p.23-39.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org). *Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 131-172.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, Género y Ornamento em los retratos fotográficos, 1870-1920. In: AGUAYO, Fernando y ROCA, Lourde (coord). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005, p. 271-291.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 199-231.

CAVALCANTI, Carlos. O Predomínio do Academismo Neoclássico. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CHANCHAM, Vera. Natureza e cultura na cidade tropical: uma leitura de Brasil Pitoresco, de Charles Riberyrolles. In: *Varia História*, Belo Horizonte, n° 24, Jan/01, p.107-125.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: BERTRAND, 1990.

_____. Imagem. In: BURGUIÈRE, André (org.). *Dicionário das Ciências Históricas*. Série Diversos. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p.405-408.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIEFFI, Pedro Paulo, WALDMAN, Eliseu Alves. Aspectos particulares do comportamento epidemiológico da esquistossomose mansônica no Estado de São Paulo, Brasil. In: *Cadernos de Saúde Pública*, vol.4, n.3, 1988, p. 257-275. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-311X1988000300002&script=sci_arttext. Acesso em: 16/01/2010.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. Paradigma versus Estilo de Pensamento na História da Ciência. In: CONDÉ, Mauro e FIGUEIREDO, Betânia. *Ciência, História e Teoria*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005, p. 123-146.

CORBEY, Raymond. Alterity: The Colonial Nude: Photographic Essay. In: *Critique of Anthropology*, 8/3 (Winter 1988), p. 75-92.

COSTA, Ângela Marques da e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Olhar escravo, Ser Olhado. In: AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: Ex Libris, 1987, p. xxiii-xxx.

DALARAN, Olhares de Clérigos. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Vol. 2. Portugal: Afrontamento, 1990, p.29-63.

DANTES, Maria Amélia M. A implantação das ciências no Brasil – um debate historiográfico. In: ALVES, José Jerônimo de Alencar (org). *Múltiplas faces da História das Ciências na Amazônia*. Belém: Editora UFPA, 2005, p. 31-48.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DIAS, Maria Odila. A Interiorização da Metrópole. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822: Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.160-184.

DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

DIPPIE, Brian W. Representing the Other: The North American Indian. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 132- 136.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol; SÀ, Magali Romero. Controvérsias Evolucionistas no Brasil do Século XIX. In: DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol (org.). *A Recepção do Darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003, p. 97-123.

DUARTE, Regina Horta. Olhares Estrangeiros: Viajantes no vale do rio Mucuri. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, 2002, p. 267-288.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 8.ed. São Paulo: Papyrus, 1999.

EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992.

ERDOGDU, Ayshe. Picturing Alterity: representational strategies in Victorian type photographs of Ottoman men. In: HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place (Documenting and Image)*. New York: Routledge, 2004, p. 107-125.

ESPINDOLA, Haruf Salmen. *Sertão do Rio Doce*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 157-178.

_____. (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FARRINGTON, Lisa E. Reinventing Herself: The Black Female Nude. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 24, No. 2 (Winter, 2004), p. 15-23 Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1358782>. Acesso em: 20/04/2010

FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias (1858-1900)*. Salvador: Banco da Bahia Investimentos; Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.

_____. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 26, 1997.

_____. *O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; São Paulo: Ex-Libris, 1983.

_____. O Rio antigo do fotografo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. 2. ed. São Paulo: 1985.

_____. *Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890: catalogo analítico*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Betânia & CONDÉ, Mauro. *Ciência, História e Teoria*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

FLECK, Ludwik. *Genesis and Development of a Scientific Fact*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

FOURNIE, Pierre, LAGO; Pedro Corrêa do (org.). *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001

FREITAS, Marcus Vinícius de. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial – 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001.

FRETWELL, Katie. Fox Talbot's Botanic Garden: W.H. Fox Talbot's early experiments with photography at Lacock Abbey were in part prompted by his passion for botany, as Katie Fretwell explains. In: *Apollo Magazine Ltd*, April, 2004. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_506_159/ai_n6152636/?tag=content:coll. Acesso em: 26/11/2009.

FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Vol. 2. Portugal: Afrontamento, 1990. p. 461-51.

GILMAN, Sander L. Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth- Century Art, Medicine, and Literature. In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, "Race," Writing, and Difference (Autumn, 1985), p. 204-242. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343468>. Acesso em 20/02/2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GORENDER, Jacob. A Face Escrava da Corte Imperial Brasileira. In: AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: Ex Libris, 1987, p. xxxi-xxxvi.

GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Sorriso do Flamingo: reflexões sobre História Natural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004;

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 2000.

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. O evolucionismo na produção científica do Museu Nacional do Rio de Janeiro (1876-1915). In: DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol (org.). *A Recepção do Darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003, p. 45-96.

GUGLIOTA, Alexandre Carlos. *Entre trabalhadores imigrantes e nacionais: Tavares Bastos e seus projetos para a nação*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2007.

GUIMARÃES, Luis Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 5-27.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-Fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place (Documenting and Image)*. New York: Routledge, 2004.

HOBBSAWM, Erick, RANGER, Terence (org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: LUZ, Nícia Vilela. *A Amazônia para os Negros Americanos: as origens de uma controvérsia internacional*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1968, p. 9-16.

HUXLEY, Thomas Henry. Carta a lord Granville (1869). In: NARANJO, Juan. *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006, p.47-49.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006.

ISAAC, Gwyniera. Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations. In: *History of Photography*, 21 (1), 1997. p. 3-11.

JAMES, William. Diário do Brasil. In: MACHADO, Maria Helena P. T (org.). *Brazil through the eyes of William James: letters, diaries and drawings, 1865-1866 / O Brasil no Olhar de William James: cartas, diários e desenhos, 1865-1866*. Edição Bilíngüe. Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 205-212.

KESSEL, Elísja S. Virgens e mães entre o céu e a terra. As cristãs no início da Idade Moderna. In: PERROT, Michelle. (org.). *História das mulheres no Ocidente*. Do renascimento a Idade Média. Vol.3. Portugal: Afrontamento, 1991.p.181-223

KLARY, C. *Manual de Photographia*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert & Cia., 1896.

KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006, p. 185-203.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

_____. *Hercule Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980a.

_____. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980b.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

KURY, Lorelai . *A sereia amazônica de Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, nº41, 2001, p. 157-172.

_____. As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX. In; ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (orgs.). *Ciência, História e Historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: Mast, 2008. P.321-333.

_____. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>. Acesso em: 17/11/2006.

LACERDA, João Baptista de. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: s.n., 1905.

LACERDA, João Baptista; PEIXOTO, Rodrigues. *Contribuições para o estudo antropológico das raças indígenas do Brasil*. Archives do Museu. 1876.

LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Editora Capivara, 2001.

LAMPREY, J. H. Acerca de um método de medición de La forma humana para uso de los estudiantes de Etnología. In: NARANJO, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006, p. 50-51.

LANGER, Johnni. *Ruínas e Mitos: a arqueologia no Brasil Imperial*. Tese de Doutorado. UFPR, Curitiba. 2001.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITÃO, Marcia Maria; DUARTE, Neide; TEIXEIRA, José Flávio. *Um fotógrafo diferente chamado Debret*. São Paulo: Ed. Do Brasil, 1997.

LEITE, ILKA Boaventura. *Antropologia da Viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Naturalistas Viajantes*. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, I (2): 7-19, nov. 1994 – fev.1995.

_____. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LIMA, Pablo Luiz de Oliveira. *Ferrovia, Sociedade e Cultura, 1850-1930*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

LIMA, Solange Ferraz de. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso – II. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 59-82.

LISSOVSKY, Mauricio. O Dedo e a Orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais. In: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v.6, n° 1-2, 1993, p.55-74.

LOEWENBERG, Bert James. The Reaction of American Scientists to Darwinism. In: *The American Historical Review*, Vol. 38, No. 4, (Jul., 1933), pp. 687-701. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1839530> Acesso em: 05/08/2008.

LOPES, Maria Margaret. *A mesma fé e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museus brasileiros e argentinos do século XIX*. In: *Revista Brasileira de História*. 2001, vol. 21, n.41, p. 55-76. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200004 Acesso em: 06/07/2009.

_____. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

LOSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. *Viagem ao Brasil do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2001.

LÖWY, Ilana. *Ludwik Fleck and the history of science today*. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, I (1): jul-oct, 1994, p. 55-74 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v1n1/a03v01n1.pdf>. Acesso em: 10/12/2007.

LUZ, Nícia Vilela. *A Amazônia para os Negros Americanos: as origens de uma controvérsia internacional*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1968.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo (org.). *Brazil through the eyes of William James: letters, diaries and drawings, 1865-1866 / O Brasil no Olhar de William James: cartas, diários e desenhos, 1865-1866*. Edição Bilingüe. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

_____. A ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo “degeneracionista”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.75, setembro/novembro 2007, p. 68-75.

_____. Travels and Science in Brazil. In: *ReVista, the Harvard Review of Latin America*. Volume VIII, Number 3. p. 34. Spring, 2009.

MANTHORNE, Katherine Emma. *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1989.

MARCOU, Jules. *Life, letters, and works of Louis Agassiz*. Vol. I. New York: Macmillan, 1896a.

_____. *Life, letters, and works of Louis Agassiz*. Vol. II. New York: Macmillan, 1896b.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Rugendas e a viagem pitoresca e histórica através do Brasil*. Rio de Janeiro: 1968.

MAUAD, Ana Maria. “O Olho da História”: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o Conflito de Canudos. In: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v.6, n° 1-2, 1993, p. 25-45.

_____. *Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces*. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.1, n° 2, 1996, p.73-98.

_____. Imagem e Auto Imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAXWELL, Anne. *Colonial Photography and Exhibitions: representations of the ‘native’ and the making of European identities*. London and New York: Leicester University Press, 2000.

MEDEIROS, Margarida. Imagem, Self e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX. In: *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2006. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf>. Acesso em: 26/11/2009.

MELLO FILHO, Luiz Emygdio; MEYER, Claus. *Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1998.

MELLO, Luiz Gonzaga. *Antropologia Cultural: Iniciação, Teoria e Temas*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de; PIRES-ALVES, Fernando. Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913). In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.16, supl.1, jul. 2009, p.139-179. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v16s1/08.pdf>. Acesso em: 12/08/2009.

MENAND, Louis. Morton, Agassiz, and the Origins of Scientific Racism in the United States. In: *The Journal of Blacks in Higher Education*, n° 34. (Winter, 2001-2002), p. 110-113. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3134139>. Acesso em: 05/08/2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n.45, v.23, 2003, p.11-36.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A Fotografia como Documento: uma investigação à leitura. In: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v.6, n° 1-2, 1993, p.121-132.

MONTEIRO, John M. *Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de História Indígena e Indigenismo*. Tese de Livre Docência. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas: 2001.

MOREL, Marco. Cinco Imagens Múltiplos Olhares: “descobertas” sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. III (suplemento), 2001, p. 1039-58. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a13v08s0.pdf>. Acesso em: 15/07/2007.

MOURA, Solange Maria Sobottka Rolim de; ARAÚJO, Maria de Fátima. A maternidade na história e a história dos cuidados maternos. In: *Psicologia, Ciência e profissão*, mar. 2004, vol.24, n° .1, p.44-55.

NARANJO, Juan. *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A Formação da Coleção de Indústria Humana no Museu Nacional, Século XIX*. Tese de Doutorado. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro: 2009.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 1991.

NETTO, Ladislau. Ao leitor. In: *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882.

_____. Apontamentos sobre os Tembetás (adornos labéaes de pedra) da Collecção Archeologica do Museu Nacional. In: *Archivos do Museu do Museu Nacional*. V. 2. Rio de Janeiro 1877, p. 105-169.

_____. Prefácio. *Revista Archivos do Museu*. Vol. 6. Rio de Janeiro, 1885

NOTT & GLIDDON. *Types of Mankind or Ethnological Researches: based upon the ancient monuments, paintings, sculptures, and crania of races, and upon their natural, geographical, philological, and biblical history*. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1868. Disponível em: <http://ia310824.us.archive.org/2/items/typesofmankindor00nott/typesofmankindor00nott.pdf>. Acesso em: 27/03/2007.

NUNES, Maria de Fátima. Arqueologia de uma prática científica em Portugal – uma história da fotografia. In: *Revista da Faculdade de Letras. História*. Porto, III Série, vol. 6. 2005, pag. 169-183.

_____. Memória da (Boa) Natureza. Ensaio para um trajecto de ideias. In: NUNES, Maria Fátima; CUNHA, Noberto. *Imagens da Ciência em Portugal (séculos XVIII-XX)*. Coimbra: Caleidoscópio, 2005, p. 41-57.

O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

PADILHA, Solange. *O Imaginário da Nação nas Alegorias e Indianismo Romântico no Brasil do Século XIX*. In: *Anais do IV Congresso Virtual de Antropologia y Arqueologia*, 2004. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/congreso2004/index.htm>. Acesso em: 19/12/2004.

PARREIRAS, Márcia Maria Martins. *Ludwik Fleck e a Historiografia da Ciência: diagnóstico de um estilo de pensamento segundo as Ciências da Vida*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculo de modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PFUETZENREITER, Márcia Regina. Epistemologia de Ludwik Fleck como Referencial para a Pesquisa nas Ciências Aplicadas. In: *Episteme*, Porto Alegre, n. 16, jan./jun. 2003, p. 111-135. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/porta/pdf/numero16/episteme16_artigo_pfuetzenreiter.pdf. Acesso em: 28/07/2010.

POLIAKOV, Leon. *O mito ariano, ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

PONCE, Daniel. La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX. In: *Ojos Cruels – Temas de La fotografía y sociedad*. Año 1, n.01, oct /2004 – mar / 2005, p. 17-39.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: BIANCO-FELDMAN, Bela e LEITE, Miriam Moreira (org). *Sons, formas e movimentos na modernidade atlântica – Europa, América e África*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 319-342.

RANKEL, Luiz Fernando. *A construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paranaense na Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. Dissertação de Mestrado. Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2007.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

RUIZ, Ruan Carlos. Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y El mundo como representación. In: *Relaciones*, invierno, Vol. 24, número 93. El Colegio de Michoacán. Zamora, México, p. 17-50.

RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of British Empire*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

SÁ, Dominichi Miranda de. *A Ciência com profissão: médicos, bacharéis e cientistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SÁ, Guilherme José da Silva e; SANTOS, Ricardo Ventura; RODRIGUES-CARVALHO, Cláudia; SILVA, Elizabeth Christina da. Crânios, corpos e medidas: a constituição do acervo de instrumentos antropométricos do Museu Nacional na passagem do século XIX para o XX. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, p.197-208, jan.-mar. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702008000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20/08/2008.

SAID, Edward S. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal La Lumière (1851-1860). In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAMPAIO, Theodoro e TESCHAUER, Carlos. *Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX e a etnografia indígena*. Salvador: Progresso, 1955.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo da Miscigenação. In: DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol (org.). *A Recepção do Darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003, p.175-180.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRES, E. R. A. Fotografia antropológica (1852). In: NARANJO, Juan. *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006, p. 31-32.

_____. Observaciones sobre La aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas (1845). In: NARANJO, Juan. *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006, p. 26-30.

SHAPIRO, Michael. Sounds of Nationhood. In: *Millennium: journal of international studies*, v.30, n. 3, 2001, p 583-601.

SICARD, Monique. *A Fábrica do Olhar: Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século de Visão)*. Lisboa: Edições 70, 2006.

SILVA, James Roberto. *Doenças, Fotografia e Representação: Revistas Médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SOARES, Pedro Paulo. *A guerra da imagem: iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação de Mestrado. IFCS, UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. *Agassiz e Gobineau: as ciências contra o Brasil mestiço*. Dissertação de Mestrado. Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro: 2008.

SPENCER, Frank. Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half on the Nineteenth Century. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992, p. 99-107.

STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

TISSANDIER, Gaston. *A History and Handbook of Photography*. London, 1876. Disponível em: <http://ia331413.us.archive.org/0/items/historyhandbooko00tissuoft/historyhandbooko00tissuoft.pdf>. Acesso em: 10/09/2009.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TURAZZI, Maria Inez. A Vontade Panorâmica. In: O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.16-55.

_____. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

_____. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Revert Henrique Klumb: um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Editora Capivara, 2001.

VERGARA, Moema de Resende. Ciência e Modernidade no Brasil: a constituição de duas vertentes historiográficas da ciência no século XX. In: *Revista da SBHC*. Rio de Janeiro, v.2, n I, 2004, p.33-31.

VIEGAS, Susana. Trilhas: território e identidade entre os índios do sul da Bahia/Brasil. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/ethnografeast/Susana%20de%20Matos%20Viegas/Viegas%202001,%20Trilhas.pdf>. Acesso em 04/09/2009.

WAGNER, Robert; BANDEIRA, Julio. *Viagem ao Brasil: nas aquarelas de Thomas Ender 1817-1818*. Petrópolis: Kapa, 2000.

WALLIS, Brian. Black Bodies, White Science: Louiz Agassiz's Slave Daguerreotypes. In: *American Art*, vol.9, n°2 (Summer, 1995). p. 39-61. Disponível em: www.jstor.org/stable/3109184 Acesso em: 05/08/2008.

WAN, Marilyn. *Naturalized Seeing / Colonial Vision: interrogating the display of race in late nineteenth century France*. Thesis (Master), Department of Fine Arts, University of British Columbia, Vancouver. 1992.

WARD, Rowland. *The Sportsman's Handbook to Practical Collecting, Preserving and Artistic Setting-up of Trophies and Specimens*. London, 1880. P. 11-12. Disponível em: <http://ia311518.us.archive.org/1/items/sportsmanshandbo00wardiala/sportsmanshandbo00wardiala.pdf>. Acesso em 10/09/2009.

Site consultado:

Enciclopédia de Artes Visuais. Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br