

ENTRE IMAGENS: O OLHAR ESTRANGEIRO E A ICONOGRAFIA INDÍGENA NA FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX.

Agla Mendes de Melo Lessa¹

O registro da imagem era e ainda é um dos principais meios de disseminar o conceito de existência do ser, por confirmar a consciência de si e das mudanças sociais, como afirma Gisèle Freund (1995:20), “A imagem responde à necessidade cada vez mais urgente, por parte do homem, de dar uma expressão à sua individualidade”. É através dele, do registro, que construímos a ideia de identidade do outro, principalmente quando não se há um contato direto com o objeto da análise, como por exemplo, o registro de outros povos.

É neste processo, a busca em se registrar a imagem, que surge a fotografia com sua capacidade de persistência quanto à memória. É nesta memória que o presente trabalho surge, da busca em compreender como foi criada a imagem dos povos indígenas através do processo fotográfico no final do século XIX e início do XX, em um período em que os estudos etnográficos, antropológicos estavam em alta. Para o estudo em questão, o fotógrafo alemão George Huebner e algumas de suas imagens serão base das análises.

A pintura por muitos séculos serviu como uma forma de registrar imagens. Artistas viajantes (principalmente holandeses no século XVII, expedições científicas, artistas franceses e brasileiros no XIX) contribuíram, ao longo do tempo, para a formação do imaginário do Brasil.

Padrões iconográficos, determinados pelas academias de artes, serviam como base para pinturas de cidades, plantas e grupos nativos.

A Academia inaugurou no país o ensino artístico em moldes formais, em oposição ao aprendizado empírico dos séculos anteriores. Estruturada dentro do sistema acadêmico, vai fornecer um ensino apoiado de modo geral nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal. (PEREIRA, 2008: 15)

Ao se pensar no uso de imagens como fonte de estudo e análise de um grupo em determinado período, inegavelmente alguns aspectos precisam ser levados em consideração. Estes aspectos são identificados como análises Iconográficas e Iconológicas.

¹ Mestranda do Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB- Centro Artes, Humanidades e Letras / CAHL. Cachoeira-Bahia .15 de Junho de 2015.



Partindo deste princípio e pensando no grupo de artistas que apresentaram os povos indígenas através de suas pinturas, a análise iconográfica quantitativa entra como referência necessária, neste caso, o conjunto das produções será responsável pela construção de um pensamento. A Iconografia parte da análise técnica da obra dentro de seu estilo, período artístico. Uma análise mais aprofundada para este período é a que chamamos de análise Iconológica. Aprofundada por Erwin Panofsky (1892-1968), este tipo de análise busca avaliar qual o objetivo específico quanto a produção de uma imagem.

“Partindo da crítica do formalismo, do psicologismo e do empirismo antiteorizante, a iconologia de Panofsky tem a pretensão de ultrapassar a superfície fenomênica da obra para atingir as estruturas ocultas do sentido, percebendo, assim, as ligações profundas da arte com a cultura e com a ideologia social.”(CARDOSO, p.15, 1990)

Neste caso, compreende-se que a análise iconológica surge da ideia de compreender o meio social em que a obra está inserida, ou seja, não cabe analisar as obras dos artistas de um artista, desassociado do que seriam seu contexto social e o estilo artístico no qual estava inserido, levando em consideração os cânones adotados por tal estilo, bem como quais os objetivos do artista ao elaborar tal representação.

O imaginário europeu, alimentado pelo relato de navegadores que aportavam pela primeira vez nas “terras além mar”, criou, por séculos, a ideia de um índio repleto de comportamentos que muitas vezes geravam temor, principalmente através de hábitos como a antropofagia, rituais místicos propagados pela insistente comparação com a cultura europeia e o preconceito existente. Mas se este aparente comportamento feria o conceito do belo, as estruturas clássicas da arte vinham responder e suprir a esta “falha” temática, como nos apresenta Ana Belluzzo (in GRUPIONI, 1998) em seu texto *“A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo”*. Era a busca de transformar povos “bárbaros” em um grupo civilizado, sem deixar de levar em conta interesses políticos. Depois de 1808, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, este se torna a primeira monarquia na América do Sul. A fama de terra selvagem precisava ser substituída pela imagem da nação em desenvolvimento. Não só no sentido comercial, mas civilizatório, através da construção de uma identidade nacional em um período repleto de teorias sobre mestiçagem, raça, classes entre outros pontos que geravam separação entre grupos.

Porém, desde a criação da fotografia e com ela a possibilidade de se registrar um momento em um determinado tempo e espaço, o homem vem mudando sua forma de ver o mundo ao seu redor bem como a forma como é visto. O tempo muda e a fotografia trouxe com a velocidade



do registro da imagem a análise do tempo dentro do próprio tempo, ou seja, inda que houvesse a interferência na construção do meio, ela não poderia existir, por exemplo, na construção anatômica do personagem, o que Cândido Grangeiro a preocupação dos fotógrafos quanto à fidelidade ao personagem fotografado: “Então, quando se vendia um retrato, a primeira coisa a fazer era garantir a perfeição na reprodução dos traços da pessoa [...]” (2000:49). Os traços físicos instituídos pelas academias de Arte, suas medidas com regras matemáticas para o corpo humano na pintura clássica, já não encontravam espaço na fotografia.

Graças à fotografia, a Humanidade adquiriu o poder de aperceber-se com outros olhos, do seu ambiente e da sua existência. Ao verdadeiro fotógrafo cabe uma grande responsabilidade social. Deve trabalhar com os meios técnicos que se encontram à sua disposição, e esse trabalho é a reprodução exacta dos factos de todos os dias, sem distorções nem adulterações. (FREUND, 1995:188)

Com esta afirmação, não significa que a fotografia seja de fato fiel ao modelo ou a situação, mas que há uma fidelidade quanto ao personagem, suas feições, seu corpo, seu tempo. Como afirma Boris Kossoy:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas pela competente decifração. (KOSSOY, 22: 2002)

O diferencial da fotografia, o que a tornou tão requisitada era, especialmente, a brevidade do tempo em que viabilizava a imagem e, principalmente, os conceitos de modernidade e ciência que, com seus materiais químicos e processos de revelação, trazia em sua manipulação.

No tempo em que a fotografia é introduzida ao contexto brasileiro, o país passava por um processo de transições: Governo de D. Pedro II para princesa Isabel, uma série de insurreições em todo o território nacional, abolição da escravidão, Brasil império para o início de uma República. Neste contexto, uma série de expedições científicas, não mais com a ideia de eliminar a alteridade, mas de acrescentar, de entender quem seria o brasileiro, sua origem, e, dentre eles, quem seriam os índios passam a ser incentivadas, tanto pelo governo local, como por uma série de outros países que buscavam no Brasil o exotismo tão divulgado por viajantes.



A fotografia vai servir como documento, registro do processo de desenvolvimento do Brasil e de seus grupos nativos. A questão é que, dentro de suas possibilidades, percebe-se a manipulação da imagem em relação ao modelo: como enquadrar povos indígenas dentro do chamado “processo civilizatório” e apresentar a ideia de que esta mudança está ocorrendo? Artistas que participavam de expedições científicas, que possuíam preconceito e, por vezes, admiração pelo exótico foram responsáveis por parte da construção de quem eram estes povos indígenas. O interessante é que no final do século XIX ocorre um diferencial, os povos indígenas passam a ser vistos como identidades particulares, não é recorrente a generalização, tão comum em outros momentos, como indica Alegre, falando sobre registros etnográficos no final do XIX e sobre o que se repete nestas imagens, “permite perceber indícios que apontam para a noção de pessoa, através da corporalidade, que constitui um elemento central da construção da identidade nas sociedades indígenas brasileiras” (in GRUPIONI, 1998:70). Ou seja, neste processo, não se vê mais o índio generalizado, mas as etnias com suas particularidades e aquilo que as distingue do universo ao redor.

A invenção de Louis Jacques Daguerre, em paralelo com as descobertas de Hércules Florence, pioneiro na invenção fotográfica segundo Vasquez (2003:18) [...] desanimado ao constatar que a primazia da invenção da fotografia lhe havia sido tirada por Daguerre, ele preferiu se concentrar em outras invenções e experiências [...], chega ao Brasil pouco tempo depois de sua apresentação oficial em Paris (1839). D. Pedro II foi o primeiro a adquirir o daguerreotipo, onde as imagens ainda eram fixadas em placas de prata. Até os anos de 1860, novas técnicas foram criadas, barateando a invenção. Os grandes centros urbanos no Brasil, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, viraram os maiores precursores dos estúdios fotográficos. Para Grangeiro, a facilidade da técnica revolucionou a sociedade pela quebra dos padrões de classes e como esta se via:

A partir da segunda metade do século XIX, a fotografia apoderou-se deste desejo, ou sonho, e transformou o outrora signo aristocrático em objeto ao alcance de muitos – de objeto raro, passou a ser mundano, possuído e distribuído por todos e para todos. A facilidade de ter ‘em dúzias’ um retrato por meio da técnica fotográfica fez com que a imagem humana pudesse circular de mão em mão, de casa em casa, multiplicando a existência do corpo ao mesmo tempo em que superava a sua finitude e ofertava ao indivíduo a perenidade tão desejada – uma eternidade baseada em poses empostadas e construídas com signos de distinção e honra (GRANGEIRO, 16:2000)

É em meio a esta efervescência fotográfica que George Hubner (Dresden, 1862 – Manaus, 1935) chegou ao Brasil, abrindo em Manaus seu ponto comercial mais forte e



duradouro, o estúdio “Photographia Allemã”. Entre os anos 80, Huebner mergulhou no universo naturalista, antropológico e etnográfico através de uma série de viagens à América do Sul, incluindo neste roteiro a Amazônia brasileira (local onde se estabeleceu comercialmente através da fotografia e viveu seus últimos anos). Daniel Schoepf, um dos maiores estudiosos sobre a vida e trabalho de Huebner, afirma

As fotos mostravam a Amazônia dos confins e dos altos fluentes, aquela das comunidades indígenas, um interior com raros focos de colonização e frequentado por seringueiros. O valor do testemunho sociológico saltava aos olhos, e a qualidade da ilustração ultrapassava os dotes de um fotógrafo profissional que soube resguardar-se da facilidade do exotismo e cuja sensibilidade conseguia transcender os limites próprios ao gênero etnográfico. (SCHOEPF, 2005:16)

As fotografias de Huebner, apesar do encantamento com a exuberância da floresta Amazônica, bem como o espírito aventureiro em suas incursões pela mata, não se restringiram apenas as fotografias ambientadas. É possível localizar um pequeno, porém importante acervo de fotografias de povos indígenas realizadas com uso de cenários em estúdios elaborados. Qual o objetivo deste tipo de fotografia manipulada, quando havia nele a preocupação etnográfica? A preocupação etnográfica de Huebner foi dividida com seu amigo e também fotógrafo e etnógrafo profissional, Theodor Koch-Grünberg (alemão), com quem trocou inúmeras cartas, nas quais comentam sobre as técnicas fotográficas, povos indígenas, estudos linguísticos de etnias indígenas, bem como aspectos políticos sobre o Brasil e os sinais da Primeira Guerra Mundial. Estas cartas podem ser encontradas em seus acervos e algumas foram publicadas por Daniel Schoepf. Como a carta enviada a Koch em 2 de fevereiro de 1906:

[...] Como já lhe havia informado, uma expedição punitiva de cinquenta soldados foi enviada para o Rio Yaupéry. Já retornaram a Manaus a um mês, com dezenove prisioneiros índios, entre eles uma mulher. Desde a chegada dessas pessoas, que foram vestidas com o uniforme dos soldados daqui, encontrei-me com elas no Rio Cachoeira Grande e as fotografei em grupo. Tive de fazer isto duas vezes porque, na primeira, não havia ninguém que pudesse comunicar-se com eles em seu idioma e, além do mais, tive um trabalhão para retirar-lhes a roupa, pois estavam agasalhadas com ceroulas, meias e até botas! [...] (in SCHOEPF 2005:169)

Huebner e Koch trocaram uma série de fotografias de povos indígenas, que foram utilizadas em artigos na Alemanha, livros publicados no Brasil e transformadas em cartões postais.

George Huebner ficou por muito tempo esquecido entre os nomes estrangeiros que compuseram o Brasil em imagens. Hoje seu estudo faz parte das pesquisas de Daniel Schoepf



e Andreas Valentin. Suas fotografias estão em acervos no Brasil e Europa (especialmente na Alemanha e Suíça), coleções particulares e centros de estudos etnográficos. Analisar suas fotografias é sem dúvida um mergulho na história em vários aspectos, comercial (período áureo e de quebra do ciclo da borracha), político (os rumores da Primeira Guerra Mundial), e antropológico (com a vinda de alemães ao Brasil e a expansão colonial em uma área de até então de difícil acesso, a região Norte do Brasil). Como citou Vasquez:

Fotografar é sempre fazer história, seja a de nossas pequeninas vidas, ou a das nações e dos grandes homens. Mas, em algum momento o fotógrafo tem mais nítida e precisa certeza de estar “fazendo história” com seu trabalho, usando seu engenho e arte para documentar as mais formidáveis realizações de seus contemporâneos ou as avassaladoras tragédias que se abatem sobre eles. (VASQUEZ, 2002:32)

Foi o que Huebner fez com suas fotografias: Registrou um período histórico da nação brasileira, seus povos e costumes através da lente fotográfica no final do XIX e início do XX. Suas fotografias no Norte do Brasil perpassam por temas tais como a economia seringueira, personagens públicos, estrutura urbanística de Manaus, a floresta Amazônica e povos indígenas. Este último grupo será o ponto principal desta pesquisa. Quanto a estes, Huebner os fotografou em dois ambientes: estúdio e fora do estúdio (imagens ambientadas).

Levando em consideração fatores culturais e interesses socioeconômicos que faziam parte do processo de um país independente, sem deixar de lado a ideia da fotografia como técnica inovadora e pertencente à nova elite: Porque utilizar tal processo no registro de povos indígenas? Porque realizar incursões pela mata ou leva-los à estúdio? Seria apenas uma curiosidade etnográfica?

Estas fotografias são datadas da última década do XIX e primeira do XX. O ponto principal é analisar como ele apresentava o conceito etnográfico, tão escrito por Huebner em suas cartas ao amigo Koch, ou seja, buscar compreender se há uma relação entre as ideias apresentadas nas cartas com os registros fotográficos de povos indígenas por ele realizados.

Carta de 2 de março de 1906, de Huebner para Koch:

[...] Hoje, consigo enfim, cumprir minha promessa de lhe enviar, por intermédio do próprio senhor Dusendschön, tanto as fotografias quanto o léxico yauapéry. A quantidade de palavras, infelizmente, não é muito grande, porque grande parte dos índios não entende o português. Por sorte, um jovem tenente, que participou da



GEORGE HUEBNER
 Índios uapixanas de Rio Branco, 1900-1905
 (in SCHOEPP, Daniel. George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus. São Paulo: Metalivros, 2005)



GEORGE HUEBNER
 Meninas Marqueritare, 1895 (in Valentim, 2012:253)
 Coleção Etnográfica da Universidade Philipps de Marburg, Alemanha

Este é um trecho de uma das várias cartas em que Huebner apresenta sua preocupação em registrar as falas de grupos indígenas, em outras ele condena a dizimação de povos por conquista de território ou conflito com seringueiros. Nestas cartas ele escreveu sobre os índios macuxis, uapixanas, marqueritares, guaharibos e uiototos. Tendo fotografado canelas, índios com trajes carajás entre outros.

Quando se compreende aspectos iconológicos e iconográficos da elaboração de uma imagem, a conceituação é mais abrangente. O conceito da análise da imagem está diretamente ligado ao estudo da história, por ser uma de registro, documento que permite identificar um período com base no olhar de outro, seja este outro, no caso, um fotógrafo.

Segundo Borges (2003), as mudanças estéticas na representação anatômica dos corpos, do comportamento de grupos indígenas ocorridas em meados do século XIX vão interferir diretamente na representação destes (como citado anteriormente com base nas análises de Belluzzo). A representação selvagem passa a ser substituída pela iconografia clássica, fruto do Neoclassicismo francês que chega ao Brasil pelas mãos da Missão Francesa em 1816. A busca



pelo realismo temático em que a pintura nada mais era que a antecipação à fotografia, daí a preocupação com o detalhe, com o minucioso, dentro do conceito do “realismo criativo” demonstrado na visão da autora Alegre (in GRUPIONI, 1998). O conceito do bom selvagem espalha-se tanto na pintura, quanto na literatura. Para a autora, é neste processo que a fotografia, pelo imediatismo, entra como ferramenta na representação do índio vencido, integrado a sociedade e no processo civilizatório, ou seja, acessível às mudanças sociais, passível de um contato rápido e de certa forma, preso ao passado através do processo fotográfico.

A fotografia em estúdio de George Huebner por si, já é uma representação deste indígena integrado, assim como em algumas de suas fotografias ambientadas, mesmo que seja a revelia de sua vontade. A ideia apresentada por teóricos da fotografia como Gisèle Freund, Susan Sontag e por Boris Kossoy resvalam no mesmo aspecto: a fotografia é um instrumento dominante, pertencente em seu surgimento a um grupo que transmite um fato com base em seu olhar. Este olhar pode ou não ser um recorte da realidade.

Também, mais do que qualquer outro meio, a fotografia é capaz de exprimir os desejos necessidades das camadas sociais dominantes, e de interpretar à maneira delas os acontecimentos da vida social. Pois a fotografia, embora estritamente ligada à natureza, tem apenas uma objectividade factícia. A objectiva, este olho pretensamente imparcial, permite todas as deformações possíveis da realidade, já que o caráter da imagem é determinado, a cada vez, pelo modo de ver do operador e pelas exigências dos seus mandantes. A importância da fotografia não reside portanto apenas no facto de ela ser uma criação, mas sobretudo no facto de ela ser um dos meios mais eficazes de conformar as nossas ideias e de influenciar o nosso comportamento. (FREUND, 20: 1995)

É a interpretação, análise da imagem que dará a ela esta a credibilidade até mesmo histórica. Buscar registros de temas que provassem um desenvolvimento industrial e urbano era a chave para a construção da imagem nacional. Estes registros eram uma busca incessante de mostrar ao continente europeu que o Brasil não estava isolado. Trajes em estilo europeu nas fotografias, cenários que nada lembravam a flora brasileira foram explorados constantemente em fotografias de estúdio. Lembrando também que foi neste período, meado do século XIX, a grande fase das estradas de ferro, símbolo este de desenvolvimento econômico e industrial. Há ainda hoje uma série destas fotografias preservadas.

Tratam-se de imagens encomendadas que, se por um lado, se prestaram para a fixação da memória, por outro, tinham, em geral, uma finalidade promocional, propagandística, financiadas por instituições oficiais ou empresas privadas interessadas em divulgar um certo tipo de progresso. Imagens que mostram o



material, mas que, em geral, omitem o social. Imagens construídas que visam propagar uma idéia simbólica de identidade nacional conforme a ideologia predominante num dado momento histórico. (KOSSOY, 2002:82)

Ao abordar o “material” em detrimento do “social”, o autor Boris Kossoy faz uma crítica direta à formação brasileira dentro do conceito de hierarquia entre os tipos étnicos. Os tipos étnicos farão parte da construção da identidade nacional, não no sentido do igual, mas do outro vencido e assimilado, que está, porém não pertence à formação moral e cultural europeia. Exóticos eram o negro e o indígena, vistos constantemente como inferiores dentro dos estudos científicos de construção de raças. Como afirma Schwarcz (1993:38): “Era a partir da ciência que se reconhecia diferenças e se determinavam inferioridades”. Neste contexto, a fotografia, ainda no frescor de sua invenção, não possuía as virtudes do universo artístico. Era vista como ciência por suas técnicas e apetrechos científicos. De forma clara, ela irá servir aos estudos do darwinismo social como fonte de comprovação dos textos e ideias difundidas. A fotografia era a prova material do “exotismo” dos povos que habitavam o território brasileiro aos europeus que buscavam conhecer este tão diferente.

Neste contexto, o Brasil passa a ser ponto de estudo e observação de uma série de viajantes europeus ávidos por um registro fotográfico, que logo em seguida seria divulgado em alguma revista, jornal ou álbum na Europa e Brasil.

Na passagem do século verifica-se o progresso das técnicas de reprodução fotomecânica: a imagem fotográfica começa a ser impressa e multiplicada nas primeiras revistas ilustradas. A partir de então as imagens dos cenários e personagens do passado, bem como os dados informativos que as cercam, tornam-se registros duradouros; passam a ser, de certa forma, perpetuados por meio da publicação. Tem início, nesse momento, uma nova era na história da comunicação. Seu desenvolvimento, entretanto, ultrapassa no tempo a abrangência desta proposta. (KOSSOY, 2002:16)

Estes homens quase sempre eram estudiosos das teorias positivistas de Augusto Comte (1798 – 1857) em que o método científico era o meio confiável de comprovação. A fotografia nasce em meio a uma sociedade industrial, modernizada, que vai confiar a ela o papel de divulgação. É o papel que André Rouillé (2009), lhe dá de “fotografia-documento”. O interessante é pensar que este documento, visto como verídico em sua época, século XIX-XX, hoje é repensando, ao se elevar em conta, que mesmo como documento, a fotografia, assim como um texto, parte de um olhar particular, de um ponto de vista sobre algo e recebe as interferências de quem os produz. Como afirma Rouillé:

O valor documental da imagem fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico, mas não é garantido por ele, pois varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito. O registro, o mecanismo, o dispositivo contribuem para resistir à crença, para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, mas nunca vão garanti-lo totalmente. (ROUILLÉ, 2009:28)

O que se compreende é que por técnica, a fotografia respondia a um conceito de fidelidade. Por expressão e ideia, nem sempre isto seria possível. O aspecto humano não serve à técnica, mas a domina e manipula.



ALBERT FRISCH
Família de Índios Ticuna no interior da maloca, c.1865
Região do Rio Caldeirão, AM
Acervo Instituto Moreira Salles

É neste processo que fotografias representando as matas brasileiras e povos nativos passam a ser divulgadas na Europa, para tal, um numero grande de fotógrafos partem em expedições no território brasileiro e participam posteriormente de exposições e elaborações de catálogos. Como exemplo, temos o suíço George Leuzinger, o primeiro a expor fora do Brasil, em 1867, imagens do Amazonas, estas fotografias foram encomendadas ao fotógrafo alemão Albert Frisch. Sobre estas imagens, Vasquez fala:

Essa combinação de fotografias de índios, de animais e da flora da mata virgem com a cosmopolita sede da corte certamente contribuiu para a criação do mito do Brasil como um império de feições europeias valentemente erguido em plena selva tropical. (VASQUEZ, 2002:19)

É neste pensamento que a região Norte do Brasil, em especial Manaus, será um novo centro de registro e divulgação desta nação em construção.

Ao pensar em negros e povos indígenas, as regiões do Rio de Janeiro e Bahia, em especial, por serem áreas de forte comércio, eram os principais pontos para fotografias. Mas, ainda que os estudos indicassem povos indígenas em todo o território brasileiro, sem dúvidas era a região Norte do país que mais atraia os viajantes. Belém e Manaus recebiam constantemente fotógrafos, etnólogos e botânicos que adentravam as matas brasileiras em busca do novo. Mas não é só o exotismo que iria atrair viajantes. Uma nova economia trouxe a região Norte do país um desenvolvimento rápido e crescente que terminou por gerar a explosão de centros

urbanos. Esta economia estava diretamente ligada à extração do látex das seringueiras (árvore muito comum no Norte do Brasil) trazendo um novo burguês, que exige o mesmo desenvolvimento visto no Nordeste e Sudeste. Era para satisfazer esta clientela que fotógrafos e estúdios fotográficos surgiram em Manaus.

A partir dos anos 60, os clientes dos estúdios fotográficos já não faziam parte apenas da elite econômica, uma série de possibilidades abriram espaço para um novo grupo emergente usufruir da modernidade. Novas técnicas, como o uso do papel albuminado, a utilização de lentes múltiplas na câmera que permitia a obtenção de quatro à oito negativos (quase sempre distribuídos após a reprodução, aos amigos e familiares). Estas fotos eram chamadas de *carte-de-visite*. Este processo reduzia consideravelmente o tempo e os custos. Eis a fotografia mais acessível.

Em 1852, um decreto imperial concedia ao Barão de Mauá, através de sua Companhia de Navegação e Comércio do Amazonas, estabelecendo a primeira linha regular da região. O navio a vapor – tecnologia que já vinha rasgando as distâncias oceânicas entre os continentes – agora, ao subir o rio Amazonas e penetrar nos seus afluentes, paranás e igarapés, começa, também a posicionar o interior amazônico no contexto mundial, permitindo a circulação mais rápida de pessoas, mercadorias e informação. Em 1866, os rios da Amazônia foram abertos, também à navegação internacional, e no ano seguinte, foi criada a alfândega de Manaus. Essas medidas impulsionaram a cidade a se tornar o mais importante polo econômico da região. Foram estabelecidas diversas companhias estrangeiras, principalmente inglesas, implantando-se nas décadas seguintes as linhas regulares para a Europa e os Estados Unidos. (VALENTIN, 2012:57)

Nestas embarcações, europeus dispostos a aventurar-se pelo território brasileiro e adquirir bens através de prestações de serviço, chegaram ao porto de Manaus, entre estes, uma série de fotógrafos sabedores do gosto local pela invenção.

Segundo Kossoy, em seu *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (2002), o número de fotógrafos estrangeiros que chegou ao Brasil, da década de 40 a 80, aumentou consideravelmente, a exemplo, temos a cidade de São Paulo onde, de seus fotógrafos, uma média de quase 90% eram estrangeiros. Pensando no estado do Amazonas, um dos primeiros fotógrafos a chegar na região foi o francês E. Thiesson, que participou de uma expedição no início da década de 40 que possibilitou os primeiros registros fotográficos de indígenas no Brasil (Indígenas do grupo dos botocudos. As fotografias hoje pertencem ao acervo do Musée de l'Homme, em Paris).



E. THIESSON
Botocudo, 1844, Daguerreótipo
 Acervo Photothèque du Musée de l'Homme, França

E. THIESSON
Botocudo, 1844, Daguerreótipo
 Acervo Photothèque du Musée de l'Homme, França

O interessante é que estas imagens não foram realizadas em território brasileiro, e sim, na França. Estes indígenas foram levados do Amazonas para processos de experimentação e medição; verdadeiros estudos sobre este ser tão “diferente”. Foi a primeira forte divulgação do “exotismo” brasileiro em terras europeias através da fotografia.

Na década de 1850 começou a ser organizada no Muséum d'Histoire Naturelle de Paris uma galeria especial, dedicada a colecionar reproduções de imagens ‘naturais’, como esqueletos, bustos moldados sobre corpos, reprodução em plástico de pés, mãos e órgãos, enfim, tudo que pudesse servir a um estudo comparativo entre as ‘raças’ humanas (Conduché, 1858). Era a chamada antropologia física incorporando as tecnologias mais atualizadas da época, a fim de obter as reproduções as mais ‘realistas’ possíveis. Dentro desta galeria, havia também ‘desenhos naturais’. As primeiras fotografias que se incorporaram ao acervo do museu foram as dos esquimós e estas dos Botocudo. Os daguerreótipos provavelmente foram feitos em Paris. Não se sabe exatamente onde nem em que condições foram tirados, sendo desconhecidas as informações sobre a data exata de sua aquisição pelo museu. (MOREL, 2001:1045)

Sem sombra de dúvidas, fotografias como estas, de povos indígenas encontrados na Amazônia eram suficiente para aguçar a curiosidade e o interesse de antropólogos, etnólogos e cientistas preocupados em comprovar e provar o conceito de raças. Outro ponto importante era a temida extinção destes mesmos povos.

Segundo Valentin (2012), pondo à parte os aspectos científicos e de pesquisa, um outro fator, fortemente econômico também atraia os fotógrafos: o forte comércio de cartões postais. Ainda sobre este tema, o autor afirma que (2012:153) “1904 foi o ano que circularam, somente na Alemanha, mais de um bilhão de postais, seis vezes mais do que, por exemplo, em 1892”. Este vasto campo iria além da preocupação com a técnica fotográfica ou mesmo com os personagens que eram fotografados, mas sim, o que estas fotografias adaptadas a cartões poderiam oferecer financeiramente.

Manaus e o exotismo de seus nativos eram sem dúvida uma fonte inesgotável de possibilidades fotográficas para entretenimento dos colecionadores de cartões.

Os grupos indígenas fotografados por George Huebner, por exemplo, em Manaus, passavam por dois interesses: os estudos etnográficos e o lucro financeiro. Se eram

interesses conflitantes? Não se sabe ao certo. O certo é que seus registros contribuem para o conhecimento deste passado.



GEORGE HUEBNER

Índios Uapichanas, c.1900-1904 - Cartão postal colorizado
(in Valentin, 2012:191) Coleção Elysio Belchior, Rio de Janeiro

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. SP: Companhia das Letras. 2006. Coleção: História Social da Arte

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2ed. BH: Autêntica, 2005. Coleção: História &...Reflexões, 4.

BORGES, Paulo Humberto Porto. **Fotografia, história e indigenismo: a representação do real no SPI**. Tese de Doutorado. SP: Unicamp. 2003

CUNHA, Manuela Carneiro. **História dos índios no Brasil**. SP: Companhia das Letras – Secretaria Municipal de Cultura – FAPESP. 2ed.1992

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Ed. Círculo do Livro. Volume III. São Paulo. Tradução: Sérgio Milliet



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

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Trad. Pedro Miguel Frad. Lisboa: Vega. 2ed. 1995. Coleção: Comunicação e Linguagem

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862 – 1886**. Campinas, SP: Mercado de Letras; SP: Fapesp, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem.

GRUPIONI, Luiz Donisete Benzi (Org). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto. 1994

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001

_____. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002

LEVASSEUR, Émile. **O Brasil por E. Levasseur 1889; com a colaboração de: Barão do Rio Branco...** | et al | ; tradução: Luiz Cavalcanti de M. Guerra, José Augusto de Carvalho. 1 ed. Rio de Janeiro: Bom texto. 2000

MOREL, Marco. **“Cinco imagens e múltiplos olhares: “descobertas” sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”**. História, ciência, saúde – Vol. 8, p. 1039-1058. Rio de Janeiro, 2001.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Retratos quase inocentes**. [co-autores] Aracy A. Amaral, Carlos A. C. Lemos, Jean-Claude Bernardet. SP: Nobel. 1983

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ed. SP: Companhia das Letras. 1998.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas- Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. SP: Companhia das Letras, 2008,

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. SP: Companhia das Letras. 2004.

SCHOEPPF, Daniel. **George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus**. 2ed. São Paulo: Metalivros, 2005.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003

_____. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

- TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”. História, ciências, saúde – Manguinhos – Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro., 2011. Em <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702011000100012&lng=pt&nrm=iso >



XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS

27 A 31 DE JULHO DE 2015

FLORIANÓPOLIS - SC