

O indígena pela ótica fotográfica: a construção de uma imagética sob a égide do discurso nacionalista oitocentista

The indigenous through the photographic lens: the construction of imagery under the aegis of nineteenth-century nationalist discourse

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13677

CAROLINA SOARES

Doutora pelo programa História, Teoria e Crítica da Arte da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (ECA/USP)

 0000-0003-0746-1400

Resumo

Se, no século XIX, o retrato era a principal aplicação da fotografia, sua realização não estava isenta de uma vontade de contribuir com a ideia de uma nação brasileira civilizada se valendo de uma construção a partir de elementos simbólicos. Assim, não é possível deixar de observar que, ao pressuposto de testemunho fiel, soma-se uma série de ambiguidades. O realismo ganharia tom ficcional pelo modo como os estúdios fotográficos atuavam tentando aliar a ideia de um país que se pretendia civilizado a uma tradição europeia. O que então estava em voga não era a representação do nacional *stricto sensu*, mas sim o empenho em fazer desse nacional um elemento alegórico.

Palavras-chave: Imagem fotográfica. Nacionalismo. Século XIX. Representação do indígena. Cultura visual.

Abstract

The main application of photography in the nineteenth century was portraiture. This photographic practice was not immune, however, to the desire to symbolically construct an idea of a civilized Brazilian nation. Several ambiguities are thus implicated in the assumption that photography is a faithful witness. Realism would assume a fictional tone in photographic studios attempting to develop the image of a country that is civilized according to European standards. Thus, the fashionable practice at the time was not representing the nation *stricto sensu* but using the representation to make the nation an allegorical element.

Keywords: Photographic image. Nationalism. Nineteenth century. Representation of the Indigenous. Visual culture.

Numa perspectiva histórica, três elementos tornaram-se imprescindíveis para a compreensão do retrato fotográfico no sentido de conformar as determinações de um campo próprio no âmbito da representação humana. São eles: a pose, o enquadramento artificial e a primazia do rosto em relação ao restante do corpo. Apostando na ilusão mimética e na objetividade que a fotografia atribui a si mesma, o retrato engendra ainda uma noção de identidade padronizada, de uniformidade que desafia o conceito de individualidade, tornando-se o veículo privilegiado de tipologias sociais¹.

Aliás, no século XIX, emulam-se discursos positivistas entre as mais diferentes áreas da ciência em favor do meio técnico como um verdadeiro atestado de presença². De acordo com a análise do antropólogo Étienne Samain, a fotografia, na época, não é somente a “representação fiel” da realidade. Seguindo uma mística da transparência e da objetividade que a cerca, a fotografia é, no sentido pleno da palavra, uma “revelação” de modo que não “mostra” apenas as coisas do mundo; ela as “revela” e torna passíveis de serem “descobertas”³.

Mesmo que a crença nessa concepção seja hoje amplamente questionada, não se pode minimizar o impacto provocado pela fotografia no âmbito de uma sociedade, tão positivista quanto esclarecida, que por meio dela descobria outra maneira de ver e de pensar o mundo. A revolução fotográfica instaura uma nova ordem de visão e uma nova filosofia do olhar. Ela delinea novos campos da observação humana e, sobretudo, faz nascer um novo observador.

Em seu estudo sobre a revista francesa oitocentista *La Lumière*, Étienne Samain investiga como se dá - nesse contexto marcado por uma racionalidade da ordem e do progresso – a relação entre antropólogos-naturalistas franceses e a fotografia (leia-se daguerreótipo), instrumento este que ganha importância na tentativa de um mapeamento da “espécie humana”, das raças e dos tipos humanos a partir de uma perspectiva com propósitos evolucionistas⁴.

¹ FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

² A fotografia, em meados do século XIX, está presente em todas as partes, seja nas ciências naturais ou humanas, quer seja nas ciências exatas. Segundo Samain, a análise do jornal *La Lumière* permite essa constatação. Nele, pode-se perseguir, nas diversas crônicas semanais, as mais variadas aplicações da fotografia no campo da astronomia, da botânica, da biologia, da geologia, da zoologia, da história, da arqueologia, da geografia, da topografia, mas também no da cirurgia, da medicina, da psiquiatria, etc. SAMAIN, Etienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**, v. 44 n. 2, São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 fev. 2020.

³ Ibidem. Aspas originais do autor.

⁴ *La Lumière* foi a primeira publicação francesa dedicada à fotografia. Sua edição inaugural é de 9 de fevereiro de 1851. Seu término acontece em 1867. Em 1995, foi reimpresso o jornal, com 300 exemplares. Seus números foram organizados em dois volumes encadernados no formato 25x35cm totalizando mais de duas mil páginas, reunindo os números publicados entre os anos de 1851 a 1860, período considerado áurea do periódico. Ibidem.

É válido pontuar que tal mapeamento é pautado em estudos antropológicos ainda associados ao vocabulário da anatomia e da zoologia.⁵ Não deixa de ser importante salientar que a cátedra que a designa no *Muséum d'Histoire Naturelle* de Paris e da qual, em 1838, o médico Pierre Flourens torna-se titular, chama-se “Anatomia e História Natural do Homem”. Uma denominação que, de acordo com Samain, reflete e traduz um projeto de apreensão e de entendimento sobre a “espécie humana”, cujo debate perpassa todo o século XVIII. Influenciada por reflexões de filósofos e de naturalistas franceses como Voltaire, Jean-Jacques Rousseau e ainda pelas ideias do sueco Carl von Linné, a antropologia passa a reivindicar duas questões relevantes para seu propósito classificatório das espécies⁶:

A primeira é significativa em termos teóricos: há de se buscar, antes de mais nada, as *características físicas* que definem a *espécie humana*, cujas *raças* (europeia, negra, chinesa e americana [Buffon]) representam apenas as “variedades” ou “variações” de *uma espécie humana*, distinta, todavia, da espécie animal. A segunda é fundamental em termos metodológicos: a nascente antropologia define a questão da observação: é preciso saber ver, aprender a olhar, precisar e definir de que lugar e sob que ângulo enfocamos o nosso olhar, munir-se de instrumentos tecnológicos capazes de oferecer o registro o mais objetivo e preciso possível dos *tipos* de todas as *raças* humanas e dos *caracteres fisionômicos distintivos* de cada uma delas⁷.

Quanto mais objetiva fosse a imagem mais prováveis seriam as chances de associá-la a conceitos definidos *a priori*. E para tanto, a ideia de representação fiel dos tipos humanos mantém-se na base desses estudos. Por meio do daguerreótipo, de um lado, e da moldagem dos bustos com gesso, do outro, os pesquisadores investem nas funcionalidades heurísticas do meio técnico⁸. A atuação dos antropólogos oitocentistas é exemplificada por Samain a partir de relatos sobre o caso da *Vênus hotentote* publicados na revista *La Lumière*. Como resultado de expedições científicas que iam ao encontro do “outro exótico” com

⁵ A passagem do século XVII para o XVIII é marcada pela consolidação simbólica que coloca em campos distintos os homens e os animais. Com essa oposição, perde-se qualquer paralelismo entre os dois universos, impedindo que seja encontrada nos animais uma interseção entre o Homem e sua origem. Nesse sentido, segundo analisa John Berger, os animais e a natureza deixam de ser o outro do homem para transformarem-se em algo a ser dominado e controlado. O Homem é definido, portanto, como categoria hierarquicamente superior. O padrão eleito como referência é o do homem branco, europeu ou norte-americano, caucasiano e adulto. Todo o restante torna-se outro, alteridade com suas qualidades definidoras menosprezadas a partir de um padrão de normalidade fundado nas necessidades de trabalho impostas pela Revolução Industrial. Ibid.

⁶ Mas que, no caso da antropologia francesa, parece claramente se originar a partir das ideias desenvolvidas por Georges-Louis Buffon, autor (com os seus colaboradores) dos 36 volumes da História Natural do Homem, o primeiro tratado sistemático de antropologia (publicado a partir de 1749). Buffon, empirista e homem de gabinete, sempre bem informado, procura, na sua época, empreender o inventário da condição humana em diferentes climas e em diversos estágios de evolução das sociedades. Ibid.

⁷ Ibid. Grifos originais do autor.

⁸ Essa técnica secular da moldagem consistia em tomar, a partir de um original (objeto ou pessoa) existente, um molde ou concavidade e tirar deste molde (por escoamento ou estampagem) uma prova, um positivo. Ibid.

o intuito de promover a aproximação entre o “selvagem” e o “civilizado”, surge essa figura que se torna uma espécie de objeto espetacular etnocêntrico.

Na procura por uma mulher africana “típica”, é “encontrada” Saartje Baartman [Figura 1], originária da África austral, que teria cedido aos apelos de um inglês que lhe prometera fortuna caso aceitasse se oferecer à curiosidade dos europeus. Contrariando as expectativas, ela não enriqueceu e faleceu vítima de alcoolismo e de varíola. Baartman torna-se conhecida em dois diferentes círculos sociais: entre o público em geral, como espetáculo, e entre os naturalistas e etnólogos, como objeto de estudo.

O espetáculo é de tal dimensão que se produz, em 1815, um primeiro molde em gesso da “espécie”. Em sua autópsia, em 1816, o médico legista Cuvier conclui que “se as ‘hotentotes’ faziam parte da espécie humana eram dotadas de particularidades raciais tais como um amontoado gorduroso nas coxas e o ‘avental’, isto é, uma hipertrofiada parte da vulva interpretada como testemunho de hipersexualidade”⁹.

Nota-se o modo estereotipado com que Saartje Baartman se relaciona a um “protótipo do diferente”. Suas características físicas são representadas como uma forma patológica do “diferente” (otherness). Portanto, de modo simbólico, Baartman não se encaixa nas mesmas normas etnocêntricas aplicadas à definição da mulher europeia, conforme análise de Hall sobre esse mesmo caso:

Further, she became ‘known’, represented and observed through a series of polarized, binary oppositions. ‘Primitive’, ‘not civilized’, she was assimilated to the Natural order – and therefore compared with wild beasts, like the ape or orangutan – rather than to the Human Culture. This naturalization of difference was signified, above all, by her sexuality. She was reduced to her body and her body was reduced to her sexual organs¹⁰.

Nos anos posteriores, persiste a ideia de realizar uma prova testemunhal definitiva dessa suposta anomalia. Para tanto, é produzida, em 1855, a fotografia de Stinée [Figura 2], conterrânea de Saartje Baartman. Posando, para o fotógrafo Louis Rousseau, nua e apenas de costas, a imagem revela a questão da esteatopigia das nádegas. A ausência de vestimentas, certamente, confere um sentido de virtude natural da mulher hotentote.

⁹ Em 1824, surge outro desenho realizado pelo anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e pelo próprio Cuvier publicado no livro *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*, sob a autoridade da administração do Muséum d’Histoire Naturelle. Nele, Saartje Baartman aparecia classificada como uma das 120 espécies de mamíferos. Ibid.

¹⁰ HALL, Stuart (org.). **Representation**: Cultural representations and signifying practices. London: Sage, 2009, p. 266. “Além disso, ela ficou ‘conhecida’, representada e observada por meio de uma série de polarizações, oposições binárias. ‘Primitivo’, ‘não civilizado’, ela foi assimilada como parte de uma categoria natural – e, portanto, comparada aos animais selvagens como os macacos ou orangotangos – ao invés de ser assimilada como parte da cultura humana. Essa naturalização da diferença era representada, sobretudo, por sua sexualidade. Ela foi reduzida ao seu corpo e seu corpo foi reduzido a seus órgãos sexuais” (tradução livre).

*

Ao longo do século XIX, muitos são os métodos investigativos que buscam esquematizar e estereotipar a ideia de “tipologização” da espécie humana.¹¹ Dentre eles está, por exemplo, o de Alphonse Bertillon cujo procedimento levava às últimas consequências a codificação do retrato policial. Nele, prevalecia a norma instituída pelo poder voltada para a anulação de qualquer elemento expressivo, aproximando a imagem de um quase grau zero figurativo¹².

No campo das ciências sociais, a crença na definição precisa do tipo leva a outros estudos como o de Cesare Lombroso¹³ que, na década de 1880, atua na área da antropologia criminal para determinar, por meio da “morfologia do rosto”, a periculosidade, a origem étnica e social e a animalidade do “homem criminoso”¹⁴.

A identificação de traços criminosos associada à ideia de “tipo” não fica, portanto, restrita ao imaginário oitocentista, pois, no século XIX, surgem de fato tanto a referência lombrosiana como muitas outras como partes inequívocas das mais diversas pesquisas que aproximam a exatidão documental da fotografia à formulação de tipologias humanas.

Ainda na esfera do retrato antropológico/etnográfico, a Academia das Ciências da França recomenda, em 1852, o uso do daguerreótipo como “o único meio capaz de fornecer uma “certeza” inigualável para as pesquisas etnográfica”.¹⁵ Para tanto, Eugène Trutat, por exemplo, estabelece regras rigorosas em *A fotografia aplicada à história natural*, de 1884, em que propõe a exatidão na pose do modelo, na iluminação, no formato do retrato dentre outras normas.

Mais uma vez, essas propostas normativas encontram solo firme na credibilidade do realismo instrumental da nova imagem. O arraigamento da fotografia na sociedade oitocentista se deve

¹¹ Entre as investigações estão: as fotografias antropométricas (Thomas Henry Huxley, John Lamprey); fotografias “compósitas” (Francis Galton, Arthur Batut); tipologia das doenças mentais e nervosas (Hugh W. Diamond, John Conolly, Jean-Marie Charcot e Albert Londe). Ver SAMAIN, op. cit.

¹² O método investigativo de Alphonse Bertillon é elaborado a partir da criação do Ateliê Fotográfico da Polícia de Paris, em 1888, para ser aplicado à fotografia policial. Consistiu em um sistema global de identificação formado por um duplo retrato fotográfico, um registro das medidas antropométricas e uma descrição rigorosa do indivíduo. Para isso, o suspeito/ infrator é fotografado de frente e de perfil: a primeira corresponde ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo e a segunda remete a uma representação morfológica precisa, posto que o contorno da cabeça não sofre modificações com o passar dos anos. FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

¹³ Um indício da popularidade que o método lombrosiano adquire está presente no modo como é citado pela própria literatura brasileira. O escritor Jorge Amado, em 1937, publica *Capitães da Areia*, uma história sobre um grupo de meninos de rua que para sobreviverem cometem pequenos delitos. Numa das passagens que narra a prisão de Pedro Bala, líder dos Capitães, o diretor do Reformatório comenta: “É o chefe dos tais Capitães da Areia. Veja... O tipo do criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com essa idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer. Vamos lhe dar honras especiais...” AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 70ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 173.

¹⁴ FABRIS, op. cit, 2004, p.25.

¹⁵ Ibidem, p. 26.

exatamente ao seu reconhecimento como testemunha incontestável. No entanto, é preciso ter em mente que a identidade proposta pelo retrato é uma identidade construída, conforme argumenta a estudiosa Annateresa Fabris. Ela não dá conta do indivíduo, mas da conformidade a um tipo médio, definido a partir de normas técnicas, que incluem o dispositivo fotográfico, as instruções dadas ao operador, o lugar e a pose que cabem ao modelo e a imagem que resultará do processo:

A norma que se inscreve na superfície do retrato é gerada por aquela vontade de representação objetiva emanada de um determinado tipo de sociedade e de uma classe, em particular. É delas que se origina uma padronização visual e comportamental, que não chega a ser colocada em xeque por algumas particularidades locais, que dizem respeito, por exemplo, às dimensões das fotografias de identidade. O que importa num produto como o retrato é o código objetivo preexistente, que torna igual o diferente e que nega toda ideia de diferença e, logo, de individualidade¹⁶.

*

A discussão sobre o controle exercido na produção de imagens conformadas a uma determinada noção de país ganha margem também nos filmes realizados pelo major Luís Thomaz Reis. Além de se deterem na captação da imagem do indígena, seus filmes investem esforços na construção de uma imagem “oficial” do indígena brasileiro e ganham caráter emblemático precisamente pelo modo com que o ele é representado, com foco, sobretudo na ideia de negação das diferenças, das individualidades a fim de opor a noção de “selvagem” à de “aculturado”.

Major Reis, como fica conhecido, percorre, a partir de 1920, a região da Amazônia acompanhando a expedição de marechal Rondon o que lhe permite um contato estreito com muitas tribos¹⁷. Seus filmes podem ser considerados pioneiros dentre os documentários etnográficos realizados no país e relacionados ao Serviço de Proteção ao Índio (SPI)¹⁸.

¹⁶ Ibidem, p. 52.

¹⁷ Entre 1907 e 1922, marechal Cândido Mariano da Silva Rondon lidera expedições exploratórias na Amazônia acompanhado por funcionários da Comissão Telegráfica de Fronteiras para a instalação de postes e fios telegráficos e para a construção de postos que serviam de moradia para os operadores dos telégrafos. Em 1910, marechal Rondon cria e dirige o Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional (SPI) que funcionou até 1967 quando é substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Os trabalhos eram desenvolvidos a partir de uma doutrina positivista que, na época, era muito difundida nas escolas de engenharia, medicina e dentro do próprio Exército. Essa corrente de pensamento supunha uma evolução histórica pela qual os povos evoluiriam, fatalmente, do estado fetichista (primitivo), ao metafísico filosófico (a monarquia escravocrata brasileira) e por fim ao positivismo, marcado pelo progresso técnico e econômico, pelo esclarecimento e transformação ordenada do proletário conduzido pelos sábios e pela elite econômica. Vale ainda ressaltar que Major Reis, além de ter sido o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon, era também responsável pela Seção de Cinematographia e Photographia criada, em 1912, por Rondon. Fizeram parte também outros fotógrafos como José Loro, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako.

¹⁸ A imagética do SPI pode ser dividida em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon se confunde com a produção do próprio SPI. Soma um total de 1.200 imagens fotográficas e 12 filmes. No segundo período, que se pode chamar de período de sistematização da documentação fotográfica, ocorre a

Dentre os filmes de major Reis está *Ao redor do Brasil - Aspectos do interior e das fronteiras*, de 1932, realizado junto aos Karajá, na Ilha do Bananal, e como eixo central está a ideia de “civilização” como estatuto da narrativa¹⁹. A passagem fílmica do selvagem ao civilizado é aludida a todo o momento e mediada pelo conceito de pacificação.

No filme de major Reis é evidenciado em muitas passagens o constrangimento no modo como se dá a aproximação com os indígenas. Posicionando-os lado a lado, arrumando-lhes os cabelos o diretor logo no início já se coloca na posição hierárquica de quem veio para ensinar-lhes como se comportar diante da câmara. Afinal, como bem pontua o estudioso Fernando de Tacca:

De acordo com a postura ideológica da Comissão Rondon, a ideia de nação brasileira passava pela ocupação, pelo reconhecimento e pela criação de fluxos de comunicação em toda a extensão do território nacional, avançando para o oeste e reconhecendo o terreno por meio dos estudos topográficos e, ao mesmo tempo, integrando o país pelas comunicações. A transformação de um índio genérico “selvagem” em um índio genérico “integrado” foi prática portadora de valores de sua “nova pátria” e, assim, o índio passa a ser um trabalhador a mais a produzir o progresso ordenado. Essas ações civilizatórias, fossem elas religiosas ou laicas, foram como um degrau conquistado nesse roteiro²⁰.

Em sua análise, Tacca constata ser por meio da ação do Estado – fortemente representado pelo seu gestor mais legítimo para a questão indígena, Marechal Rondon -, que as imagens modulam e reiteram a prática institucional da preservação territorial e dos costumes tradicionais, desde que associados aos valores maiores da nação brasileira. Como índios, são representados na sua concepção étnica de uma identidade cultural distinta da sociedade “civilizada”, mas não excludente, ao contrário, abarcada pela visão do dominador: são índios e são brasileiros. Essa construção imagética do índio “integrado/civilizado” tenta preservar e respeitar a origem étnica e os costumes tradicionais, principalmente porque busca não perder o mito de origem natural, diferente da origem colonial implantada pelos portugueses.

Nos filmes de Major Reis o que se percebe é a intenção de mostrar que, apesar de seu estado “selvagem”, referente a uma ideia de Brasil remoto, esses “selvagens” não eram tão agressivos como se

criação da Seção de Estudos do SPI, em 1942, da qual faziam parte Harald Schulz, Heinz Foerthman, Nilo Veloso e, em seguida, Darcy Ribeiro. TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, jan. - mar. 2011, p. 191-223.

¹⁹ Major Reis realizou os seguintes filmes: *Expedição Roosevelt ao Mato-Grosso* (1915), *De Santa Cruz* (1917), *Indústria da Borracha em Minas Gerais e no Amazonas* (1917), *Rituais e festas bororo* (1917), *Inspeção no Nordeste* (1922), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Operação de guerra* (1926), *Viagem ao Roraimã* (1927), *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927), *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), *Os Carajás* (1932), *Inspectoria de fronteiras* (1938).

²⁰ TACCA, op. cit., p. 191-223.

dizia e estavam receptivos para um contato pacificador que os integrasse à nova nação que se constituía na expansão de suas fronteiras agrícolas e comerciais. Ao vesti-los e dar-lhes uma imagem de semelhança com os civilizados, impunha-se uma condição de identidade com valores e hábitos da sociedade brasileira. Mais do que apresentá-los vestidos, era preciso apresentá-los sendo vestidos, conferindo-lhes uma semelhança imposta e, ao mesmo tempo, aproximando-os da imagem de um índio genérico integrado.²¹

Concomitante à construção dessa imagem do “índio genérico integrado” está a necessidade de também demonstrar o desenvolvimento de um trabalho “científico” sustentado por um levantamento de dados antropométricos. O índio torna-se objeto de estudo da expedição, deixando de ser um sujeito pleno em suas relações com a natureza.

Pouco a pouco, o cineasta inicia uma verdadeira classificação dos tipos indígenas com várias tomadas frontais de primeiro plano, atitude exacerbada nas cenas em que realiza essa espécie de investigação antropométrica. Para tanto, os índios são posicionados ao lado de uma grande régua para medir-lhes a altura cujo intuito é o de criar uma escala de padrões indígenas de tamanho, incluindo também as dimensões dos crânios.

Mais adiante, em outra cena, são realizadas tomadas de rostos: de frente, de costas, focando na nuca e de perfil para em seguida mostrar a imagem de uma lhama. O padrão comparativo e o método taxonômico são no mínimo constrangedores quanto à prepotência com que major Reis lança um olhar sobre o outro, conforme analisa o estudioso Paulo Menezes:

É evidente que esta postura fílmica vê no “outro” um ser estranho que deve ser classificado e catalogado, portanto, como algo muito mais perto da natureza, da biologia, da zoologia, do que da civilização. Não é à toa que o lugar no qual os povos ditos primitivos encontraram a “preservação”, mesmo que “fossilizada”, de sua existência, foram os famosos Museus de História Natural, ao lado de pedras, dos minérios, dos fósseis de dinossauros, dos répteis e dos animais empalhados extintos ou em vias de extinção, dispersos, portanto, entre a botânica e a geologia.²²

Em relação à maneira como major Reis constrói as cenas, Menezes acrescenta o fato de ele criar uma espécie de modelo que padroniza o tipo “primitivo” a partir de características que se generalizam e se naturalizam. Desse modo, estas sociedades – forçosamente contrastadas àquelas ditas civilizadas - são

²¹ TACCA, op. cit.

²² MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvania Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p. 84.

sempre mostradas pelo viés da simplificação. Do retratado é retirada toda a dimensão simbólica restando-lhe uma platitude naturalista captada pela câmara.²³

Pelo vínculo a uma política governamental, *Ao redor do Brasil* surge no bojo de propostas mais amplas voltadas para a garantia da soberania nacional. A integração do indígena à ideia de nação brasileira passava a ser uma meta de Estado cabendo ao Serviço de proteção ao Índio substituir a catequese religiosa pela tutela estatal. Imbuído de ideais humanistas, marechal Rondon propõe ações em que rechaça a dicotomia entre o índio amistoso e o selvagem bravo, estendendo a todos o direito à proteção do Estado.²⁴

De acordo com a estudiosa Helouise Costa, o conceito de proteção torna-se, portanto, essencial na formulação das políticas públicas relativas aos indígenas, ao longo do século XX, no Brasil, o que implicava na integração progressiva desses povos ao modo de produção capitalista, por meio da educação e do trabalho. Na década de 1930, essa questão torna-se premente diante de um projeto nacionalista de caráter autoritário, concretizado pela ditadura do Estado Novo:

A grande preocupação passaria a ser a construção da identidade da nação como país moderno industrializado. O ideal de modernização exigia que a demarcação de fronteiras e a ocupação territorial fossem realizadas de forma mais sistemática, tarefa que seria assumida posteriormente pela chamada *Marcha para o Oeste*. O novo regime defendia ainda que as ações políticas deveriam ser justificadas pelas especificidades da cultura local e para tanto era preciso conhecer profundamente o país. O Estado reiteraria o mito das três raças, atualizado pelos ideais de miscigenação positiva e democracia racial. Iniciava-se uma espécie de “redescoberta do Brasil” com desdobramentos visíveis em diversas áreas²⁵.

No período de democratização política do pós-guerra, a problemática passa a ser enfatizada como questão de segurança nacional, dado o temor de que os índios fossem cooptados pelos movimentos de esquerda. Com o pretexto de desenvolvimento econômico, a ditadura promove a expropriação indiscriminada de terras indígenas, ao mesmo tempo em que impõe a veiculação de imagens estereotipadas dos índios, sempre retratados em paz com a civilização e em harmonia com a natureza.

O fato é que, mesmo que descolada da realidade, a imagem do indígena é colocada a todo instante a favor da construção de uma ideia de nação e promoção das atividades do Estado. Outro exemplo está nas páginas da Revista *O Malho* entre os anos de 1927 e 1930²⁶, período em que o indígena constitui uma estratégia para representar o Brasil. Ela também explica que, em alguns momentos, ele é

²³ Ibidem, p. 121.

²⁴ COSTA, Helouise. Sauvage – Brésil. In: GERVEREAU, Laurent. *Dictionnaire Mondial des Images*. Paris: Nouveau Monde, 2006.

²⁵ Ibidem, p. 3-4.

²⁶ *O Malho* foi uma revista voltada a crítica política e social de cunho humorístico, criada por Crispim do Amaral em 1902.

representado de forma tradicional, isto é, de tangas e cocar de penas e, em outros momentos, com roupas como terno e gravata, trazendo como um elemento de identificação um pequeno cocar, mas de um modo ou de outro os índios são associados diretamente ao Estado brasileiro.

A historiadora conclui que, a partir de 1929, algumas charges e reportagens também assumem o papel de trazer ao conhecimento do leitor o trabalho realizado pelo Serviço de Proteção ao Índio com as informações sobre a maneira de viver dos indígenas brasileiros. Podemos, através do relato, tomar conhecimento de uma parte do trabalho dos agentes do Serviço e de como agiam nesta tarefa de levar a civilização a aqueles povos. Há uma expressiva exaltação ao trabalho dos agentes, que merecem a gratidão da sociedade por tão valoroso e importante serviço. A reportagem nos mostra claramente que não há nenhum trabalho no sentido de conhecer mais profundamente as populações indígenas nem intenção de preservação das suas práticas culturais; o objetivo é integrar o elemento indígena à nação. A instalação de escolas nas aldeias, a implementação de atividades produtivas e até mesmo a implementação de atividades esportivas completamente estranhas aos índios, como o futebol, nos permitem conhecer as práticas utilizadas para cumprir a função.

*

Diante das atribuições assumidas pelos órgãos estatais, torna-se importante uma análise de algumas questões presentes na configuração oitocentista de uma ideia de nação brasileira, a partir da qual seja possível perceber alguns motivos que justifiquem a atuação, por exemplo, do SPI. Desse modo, talvez seja possível delimitar as alianças com as bases discursivas que vinham se constituindo principalmente desde a Independência do país em torno da imagem do indígena conformada ao esforço construtivo mais amplo de contribuir para a grandeza da nação.²⁷ Após 1822, muitos empenhos se configuram para a construção de um país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los.

Nesse sentido é exemplar a criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente essa instituição que abriga, a partir da década de 1840, os escritores românticos, afirmando-se como um centro de estudos ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios

²⁷ Durante o Império, há um empenho em assimilar o indígena a uma idealização de nação. José Bonifácio de Andrade e Silva em seus *Apointamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil*, apresentados à Assembleia Constituinte de 1823, propõe, por exemplo, o banimento da “ignorância” e “barbárie de costumes” ensinando aos índios o português. FILHO, Orlando Villas Bôas (org.). **Orlando Villas Bôas**: expedições, reflexões e registros. São Paulo: Metalivros, 2006.

oficiais²⁸. A criação do IHGB vem no bojo do processo de consolidação de um Estado Nacional a partir de um projeto de pensar a história brasileira de forma sistemática.

De acordo com a estudiosa Lilia Moritz Schwarcz:

[...] o IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma historiografia para esse país tão recente, “[...] não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história [...]”, eis nas palavras de Januário da Cunha Barbosa a meta dessa instituição, que pretendia estabelecer uma cronologia contínua e única, como parte da empresa que visava a própria “fundação da nacionalidade”.²⁹

O crítico literário Antonio Candido aplica esse mesmo pressuposto da “fundação da nacionalidade” para compreender as fraturas no campo específico da literatura. A contundência e autoridade de seus argumentos permitem estender suas prerrogativas a fim de entendê-las como comuns, em certos aspectos, às artes no país. Compreende-se, portanto, que a Independência assume importância decisiva no desenvolvimento artístico para o qual traz três contribuições: 1) faz aflorar o desejo dos artistas de exprimir uma nova ordem de sentimentos como o orgulho pátrio; 2) permite o empenho na busca por modelos novos, nem clássicos nem portugueses, favorecendo um sentimento de libertação relativamente a Portugal; 3) finalmente, incentiva a vontade intelectual de se tornar uma atividade não mais como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional.

Aliás, o nacionalismo nas artes, como bem analisa o crítico, não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade:

[...] Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incaracterísticas. Ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo.³⁰

²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁹ Ibidem, p. 127.

³⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 10ª edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p.29.

Há com efeito nas artes em geral uma aspiração nacional, definida mais claramente a partir da Independência e manifesta como exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local com ênfase no indianismo que se revela como forma reputada de uma literatura nacional legítima.³¹ De acordo com Antonio Candido, a origem desse momento decisivo é tributária do Nacionalismo:

[...] busca do específico brasileiro, já orientada neste sentido (com meia consciência do problema) pelos poemas de Durão e Basílio e as metamorfoses de Diniz, além duma crescente utilização alegórica do aborígine na comemoração plástica e poética. Nas festas do Brasil joanino ele aparecia amplamente com este significado, representando o país com uma dignidade equiparável à das figuras mitológicas. O processo se intensifica a partir da Independência, pela adoção de nomes e atribuição de títulos indígenas; pela identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento plástico. Em 1825, uma gravura representava D. Pedro recebendo nos braços o Brasil liberto de grilhões, sob a forma duma índia; segundo Schlichthorst, o modelo foi a então viscondessa de Santos.³²

Não há dúvida de que, na literatura, o indianismo dos românticos³³ preocupou-se sobremaneira em equiparar o indígena qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. É o que demonstra *Nênia*, de Firmino Rodrigues Silva (1837), considerada a primeira composição em que o tema indígena aparece tratado de modo romântico, embora de passagem:

A altivez, o culto da vindita, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os desprezaram cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus e, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de chancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heroica especificamente brasileira. Deste modo, o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário, (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu.³⁴

³¹ Embora a abordagem sobre o indianismo privilegie um viés literário, não há a intenção em desvinculá-lo das realidades prementes do Império, mas também pensá-lo como parte constituinte de uma reflexão contínua e complexa sobre a formação tanto sociopolítica como simbólica da nação brasileira. TREECE, David. O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra. *Novos Estudos Cebrap*, n. 65, 2003, p. 142.

³² CANDIDO, op. cit. p. 336.

³³ De acordo com o crítico Antonio Candido, o Romantismo surge como momento de negação mais profunda e revolucionária, porque visava a redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade inclusive na literatura luso-brasileira. Ver CANDIDO, op. cit.

³⁴ *Ibidem*, p. 338.

O resgate de um trecho de *Iracema* (1865)³⁵, de José de Alencar – exemplar na medida em que demonstra o empenho oitocentista em torno da difusão de uma temática indianista – faz perceber o quanto de idealismo continha a imagem do indígena na imaginação do autor. *Iracema* é descrita:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.³⁶

O indígena despontava assim como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais – o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus –, surgia a representação idealizada, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país. Entre a literatura e a realidade, a verdadeira história nacional e a ficção, os limites pareciam tênues. No caso, a história estava a serviço de uma literatura mítica que, ao seu lado, ‘seleccionava origens’ para a nova nação.³⁷

Um exemplo é a pintura *Iracema* [Figura 3], 1881, do artista português José Maria de Medeiros. Nesse quadro, a personagem é representada de maneira idealizada ressaltando as características de uma jovem tabajara graciosa, sensual, que assume uma pose resignada, com gestos suaves, como se estivesse a passear à beira-mar refletindo sobre seus amores. Embora o artista mantenha os cabelos pretos escorridos e a cor morena da pele, o desenho de seu corpo aproxima-se de uma representação aderida a uma concepção romântica.

O pintor português – assim como José de Alencar em seu romance – cria um ideal indígena que não parece condizer com a realidade. Tudo naquela pintura parece assumir a posição de algo decorativo. Desde a natureza do entorno, a flecha fincada na areia até a presença da indígena colocam-se a favor do equilíbrio e da expressividade plástica do quadro. Nenhum elemento ameaça a relação harmoniosa estabelecida pela composição, o que leva a uma compreensão da pintura como reflexo da condição atribuída ao indígena como representante emblemático da nação. A atitude pacífica, o acolhimento da

³⁵ A literatura indianista de José de Alencar não se limita a *Iracema*. O autor também publica *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874). E anos mais tarde, em 1870, estreia a ópera *O Guarani* composta por Carlos Gomes, cujo libreto foi inspirado no romance homônimo de Alencar.

³⁶ ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2006, p. 9.

³⁷ SCHWARCZ, op. cit., p. 136.

natureza, a flecha rendida e ornamentada com flores conduzem a uma situação que não deixa dúvida sobre sua sujeição a uma construção de cunho ideológico.

*

A menção ao romance *Iracema* e à pintura homônima torna-se um relevante ponto de partida para o entendimento sobre um período em que o imaginário social nacionalista constituía-se também por essas narrativas que ganhavam a simpatia de um público leitor cuja formação se dava naquele momento.³⁸ À época pairava sobre os autores o senso de responsabilidade na construção de uma cultura. De acordo com Antonio Candido, os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão de expressar a realidade da sociedade brasileira em suas obras.

E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisas que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios.³⁹

Dessa vocação pública da literatura romântica brasileira, consciente sobre o dever de fazer circular uma ideia de país, forma-se um imaginário sobre a própria figura do indígena e a maneira de retratá-lo. Imbuídos de um ímpeto semelhante aos de muitos escritores, os pintores e escultores do período encontravam na literatura uma grande fonte de repertório que permitia criar fisionomias para aquele personagem que se tornava uma espécie de símbolo da nação.

Nesse sentido, a Academia Imperial de Belas-Artes - criada em 1816⁴⁰, mas implementada de fato, a partir de 1840, durante o reinado de D. Pedro II - pode ser compreendida também como uma instituição em que a exaltação do exótico, da natureza e do indígena romântico ganha amplo espaço. De acordo com Schwarcz:

Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a Academia ditará não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem e a pintura

³⁸ Este papel assumido pela obra de Alencar - na formação de um imaginário nacional a partir da figura do indígena - é sustentado também por parte da produção cinematográfica desde o início do século XX. Foram muitos os filmes produzidos em torno principalmente de *Iracema* e *O Guarani*, para citar alguns: *Os Guaranis*, de Antônio Leal (1908); *O Guarani*, de Vittorio Capellaro (1916); *O Guarani*, de Alberto Botelho (1920); *Ubirajara*, de Luiz de Barros (1919); *Iracema*, de Jorge Konchin (1931); *Iracema*, de Vittorio Cardinalli e Gino Talamo (1949); *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, de David Cardoso e Carlos Coimbra (1977); entre outros.

³⁹ CANDIDO, op. cit., p.434.

⁴⁰ Embora criada em 1816, a Academia Imperial de Belas-Artes começa a funcionar oficialmente em 1826.

histórica estarão em voga, trazendo para as telas representações do Império próximas da produção literária do IHGB.⁴¹

Mais do que avaliar a qualidade pictórica dos acadêmicos, interessa perceber o quanto essa produção adquire um caráter de discurso oficial voltado para o fortalecimento da ideia de nação com grande apelo a uma imagem idealizada do indígena e o quanto a amplitude desse debate ganhava abrangência social, política, cultural e artística em todo o país.

O cerne da questão residia, portanto, em implementar uma civilização nos trópicos enfatizada de modo simbólico como representativa da nacionalidade durante o Império. Conforme analisa o estudioso Afonso Carlos Marques dos Santos, a Academia Imperial trazia consigo o significado simbólico de um espaço institucional comprometido, desde sua origem, com a construção de um imaginário nacional. Para tanto, a atenção voltava-se para a adequação do meio a padrões estéticos de procedência europeia tendo em vista o desenvolvimento de um projeto civilizatório sintonizado à configuração política do Estado imperial. No exame dessa questão, Santos aponta uma questão importante para uma análise mais detida sobre o problema:

A questão civilizatória em jogo é mais profunda e complexa do que uma simples identificação de mimetismos e transplantes culturais. O que chamamos de projeto civilizatório do Império não pode, portanto, ser tomado como um dado e reduzido a dimensões causais. A questão requer um trabalho de identificação e leitura de significações imaginárias que, embora criadas num quadro de contradições e ambiguidades, são, por sua vez, também instituidoras da sociedade que as produziu.⁴²

Nesse sentido, o estudioso ressalta ainda o papel assumido por d. Pedro II que, segundo Santos, não cumpriu apenas um decisivo papel em sua função simbólica na representação do Estado brasileiro e na sua legitimação no plano internacional, como também se constituiu num agente empenhado na efetivação do ideal civilizatório. “Pedro II, ao contrário do que muitas vezes erroneamente supomos, não foi apenas um símbolo, mas um agente fundamental na institucionalização do Império”.⁴³

No processo de “institucionalização do Império”, coube à figura do indígena, encarnar o personagem mítico, fundador da raça e herói do movimento romântico. De resto, como pontua a estudiosa Valéria Piccoli, no artigo *A identidade brasileira no século XIX*, a insistência nas raízes indígenas do

⁴¹ SCHWARCZ, op. cit. p. 147.

⁴² SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil*: ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 49-50.

⁴³ Ibidem, p. 54-55.

país representava também, e acima de tudo, a possibilidade de dissociar em definitivo sua imagem da presença numerosamente marcante do africano no total da população.

Entender como a imagem do índio é assimilada como símbolo da nacionalidade parte da necessidade de recorrer às origens e retratar o passado glorioso de uma civilização perdida. Significa esboçar um índio idealizado em sua liberdade e bravura. Como exemplo emblemático, Piccoli chama especial atenção para a escultura *Alegoria do Império Brasileiro* [Figura 4], 1872, de Francisco Chaves Pinheiro:

O corpo de herói grego – adequado, em se tratando de uma obra de academia – traz um cocar à guisa de coroa, uma tanga de penas e os pés descalços como a indicar um homem da selva que domina a natureza. Ao invés de arco e flecha, no entanto, carrega o cetro dos Bragança, um escudo decorado com o brasão imperial e um manto semelhante ao do imperador sobre os ombros. Essa imagem do bom selvagem ornado com os símbolos da monarquia sugere o nascimento de uma nova civilização, nobre, por descender não apenas das mais importantes casas europeias, mas também de uma estirpe de valentes guerreiros.⁴⁴

Aliás, em meio às decisões sobre como representar a nação, a fotografia ocuparia um papel distinto daquele desempenhado pela literatura e pela pintura, pois diferentemente desses últimos, ela trazia em si a condição de um meio capaz de supostamente registrar a realidade. Como então idealizar uma imagem impregnada de realismo? Se, no século XIX, o retrato era a principal aplicação da fotografia, sua realização não estava isenta de uma vontade de contribuir com a ideia de uma nação civilizada se valendo de uma construção a partir de elementos simbólicos.

Assim, não é possível deixar de observar que, ao pressuposto de testemunho fiel, soma-se uma série de ambiguidades. O realismo ganharia tom ficcional pelo modo como os estúdios fotográficos atuavam tentando aliar a ideia de um país que se pretendia civilizado a uma tradição europeia. O que estava em voga não era a representação do nacional *stricto sensu*, mas sim o empenho em fazer desse nacional um elemento quase alegórico para compor cenas em que o retratado fosse conformado a um modelo europeu pelas vestimentas ou pela pose assumida.

Em algumas fotografias, o retratado aparece colado a um cenário que forja aspectos naturais do país, o que resulta em uma imagem postiça, repleta de inadequações. O esforço civilizatório se fazia, portanto, pela criação de uma cópia, em sua acepção pejorativa, a modelos com pressupostos sociais europeus que atribuíam às características locais o papel de adereço teatral. Essa criação ficcional, em certo

⁴⁴ PICCOLI, Valéria. A identidade brasileira no século XIX. *Revista Número*, n. 8, nov. 2006, p. 7.

sentido, é a mesma daquela da literatura e da pintura, mas com um agravante: na fotografia nem tudo pode ser idealizado. Há determinados aspectos que não tem como serem imaginativos. As características físicas do retratado, sua postura diante da câmara, a falta de profundidade entre figura e fundo são alguns dos elementos sobre os quais o fotógrafo não conseguiria intervir.

Diante da teatralidade que parece forçar uma tênue fronteira entre realidade e ficção, o retrato [Figura 5], de 1861, da princesa Isabel é particularmente simbólico sob dois aspectos. Primeiro, a herdeira do trono, fotografada por Revert Henry Klumb, está diante de um cenário pintado que figura a vegetação tropical e o Pão de Açúcar, um dos mais famosos acidentes geográficos do país, atribuindo a esse fundo falso a condição de uma espécie de síntese da natureza exuberante da nação à qual a imagem da princesa passa a ser associada. Segundo, ela é fotografada de perfil, em posição ereta e rígida. A escolha por essa composição não é casual. Nela inscreve-se um código estabelecido como marca de uma noção moderna de indivíduo relacionada à frontalidade e à lateralidade do retratado. Sobre a inserção de determinados códigos sobre a pose fotográfica, a estudiosa Annateresa Fabris analisa:

[...] o retrato honorífico não se caracteriza pela frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual respeito e auto-respeito caminham paralelos. O retrato de perfil, que cai em desuso nas últimas décadas do século XV, é, ao contrário, apanágio simbólico da elite. A ele são atribuídos dois significados: índice de razão e moderação, no caso do homem; símbolo de virtude e pertencimento a um grupo familiar, naquele da mulher.⁴⁵

Ainda segundo Fabris, o repertório fotográfico oitocentista traz claramente as marcas de uma cultura da aparência, dentro da qual homem e mulher desempenham papéis diferentes. A vestimenta, por exemplo, é um dos índices por meio do qual essas relações de aparências se constituem – basta perceber a desenvoltura de uns em usar as vestimentas da própria classe oposta, ao constrangimento daqueles que envergam roupas emprestadas, ou a dicotomia entre os trajes bem cuidados de escravos negros e seus pés descalços.

No contexto de construção de uma identidade social e mesmo cultural, como no caso do Brasil oitocentista, a fotografia proporcionava a criação de uma série de estereótipos destacando o personagem em detrimento da pessoa. Desse modo, é criada uma verdadeira simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão” burguês.

⁴⁵ FABRIS, op. cit., 2004, p.43.

A estudiosa Gisèle Freund descreve com muita perspicácia esse verdadeiro ritual de teatralização de uma identidade social:

Grossos in-fólios, cuidadosamente empilhados numa mesinha, cuja graça torneada evoca qualquer coisa, menos uma mesa de trabalho, cadernos abertos ou fechados numa desordem calculada, esse cenário que caracteriza um escritor ou um sábio. O homem está sujeito a uma pose: com o braço esquerdo apoiado na mesa [...], os olhos perdidos na meditação, uma pena de ganso na mão direita, tornou-se ele próprio um acessório do ateliê. O gesto patético de um senhor gordo e fantasiado, que torce os braços, tendo aos seus pés um punhal é suficiente para que se reconheça nele um primeiro tenor do teatro de ópera. O nome, mesmo quando célebre, não interessa mais. É o tipo do cantor de ópera que vemos [...]. Para o pintor bastam um cavalete e um pincel. Um pesado cortinado forma um fundo pitoresco. O estadista segura na mão esquerda um rolo de pergaminho. Seu braço direito está apoiado numa balaustrada, cujas curvas maciças simbolizam seus pensamentos carregados de responsabilidades. O ateliê do fotógrafo torna-se, desse modo o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais.⁴⁶

Assim como no retrato da princesa Isabel investido de construções simbólicas, as fotografias de indígenas não escapam à teatralização e também a um mesmo desejo de perceber nelas um ideal de nação. No entanto, quando o retratado é um índio, a representação beira o grotesco, pois, nesse caso, não se trata apenas de uma contribuição da fotografia para a afirmação moderna do indivíduo ou, de outro modo, para a configuração de sua identidade como identidade social. Pelo contrário: afinal o indígena é deslocado de seu ambiente sociocultural, fantasiado de “indígena”, para então encenar um tipo “indígena”. Ao final, o que resta é a sobreposição dessas muitas camadas sobre as quais a fotografia intervém forjando um discurso para criar uma imagem-símbolo de uma nação civilizada.

A fotografia [Figura 6] de Marc Ferrez de uma criança indígena encenando a si mesma demonstra o quanto de artificialidade a atitude do fotógrafo era capaz de sustentar em relação ao seu retratado⁴⁷. O menino paramentado de “índio”, fazendo pose de pequeno guerreiro mostrando suas armas e pisando sobre a caça (ou um tapete de onça) compõe uma cena que desnaturaliza tudo aquilo que poderia ser característico ou próprio do indígena. Nessa imagem, como em tantas outras, o que prevalece é uma

⁴⁶ FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 62.

⁴⁷ No livro *Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX*, os pesquisadores Pedro e Bia Corrêa do Lago levantam a dúvida sobre a autoria desta fotografia, pois há registros dela como também comercializada por Teixeira & Vazquez. Contudo, no *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, o estudioso Boris Kossoy a reconhece como de autoria de Marc Ferrez. Nesta pesquisa, assume-se essa segunda postura. Ver: LAGO, Pedro Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008; KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

concepção romântica sobre um bom selvagem, tão bem teorizada por Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII.

Por mais que o fotógrafo tenha demonstrado zelo pelos detalhes, buscando aproximar-se de uma retratação quase natural, não é isso que atribui a essa imagem mais ou menos interesse. Tal vontade por uma fotografia fiel apenas acentua a artificialidade a qual o retratado é submetido e o quanto de impositiva é toda a situação. De forma diferente do retrato da princesa Isabel, não há aqui qualquer negociação sobre uma possível individualidade. O que parece de fato importar é o reconhecimento de um tipo.

Boris Kossoy, no livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*, narra um fato esclarecedor sobre vários aspectos relacionado à produção e circulação dessas fotografias. Kossoy descreve que, por volta de 1865, o alemão August Frisch realizou uma série de fotos [Figura 7] de indígenas nas proximidades de Manaus, sendo um dos mais antigos registros de nativos obtidos no país. Entre as imagens mais divulgadas, inclusive apresentadas na Exposição Universal de Paris, em 1867, percebe-se a preocupação do autor em documentar o indígena em seu meio natural, em seu habitat.

O estudioso constata, no entanto, o quanto que a escolha do fotógrafo em “naturalizar” o indígena ia de encontro a uma versão “oficial” pautada em uma ideologia civilizatória que o Império se empenhava em divulgar principalmente no exterior. Retratar o indígena em seu habitat parecia corroborar com determinados estigmas de um país “exótico” ao invés de “moderno” e “civilizado”.⁴⁸

O conceito de Nação operado é eminentemente restrito aos brancos, sem ter, portanto, aquela abrangência a que o conceito se propunha no espaço europeu. Construída no campo limitado da academia de letrados, a Nação brasileira traz consigo forte marca excludente, carregada de imagens depreciativas do “outro”, cujo poder de representação e ação extrapola o momento histórico preciso de sua construção.

Nesse sentido é exemplar a publicação posterior do *Album de vues du Brésil* - um compendio de imagens sobre o país, reunidas e editadas em um único conjunto por José Maria da Silva Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco.⁴⁹ O *Album* assumiu o formato de anexo junto ao livro *Le Brésil* de E. Levasseur,

⁴⁸ AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Coautoria de Elizabeth Cabot Cary Agassiz. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975, p. 192-193.

⁴⁹ O *Album de vues du Brésil* é constituído por 94 imagens que retratam, em geral, panoramas de cidades, lugares públicos, edifícios, monumentos, paisagens naturais. A obra é formada por algumas imagens reproduzidas diretamente de fotografias de autores como Marc Ferrez, Lindemann, Ducasble, Joaquim Insley Pacheco, Augusto Riedel entre outros. Há também alguns desenhos litográficos criados a partir de fotografias e algumas reproduções de estampas litográficas de imagens pictóricas produzidas por viajantes como Rugendas, Neuwied, Pohl. KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

publicado na França sob a responsabilidade do Comitê Franco-Brasileiro, especialmente constituído para a Exposição Universal de Paris de 1889. Sobre o *Album*, Kossoy comenta:

Embora integradas à obra de Levasseur, as imagens formam um conjunto autônomo [...] trata-se de um documento revelador: um conjunto articulado, uma montagem editada/ construída ideologicamente em conformidade com os pressupostos civilizatórios do Império e cuja análise pode proporcionar algumas luzes para que se detecte o processo de construção de realidades sobre o Brasil tal como foi elaborado pelo Barão naqueles momentos que antecedem a queda do regime monárquico⁵⁰.

Não é difícil perceber o quanto o *Album* está a favor de uma ideologia em conformidade com pressupostos civilizatórios. Kossoy chama atenção para outro aspecto da publicação: a irrelevância atribuída à presença da figura humana nas imagens em que é privilegiada a presença do entorno em detrimento do indígena. Segundo o estudioso, essa opção pode ter sido pensada pelo Barão do Rio Branco que visava lograr um conjunto iconográfico do Brasil no qual “civilização” e “natureza” pudessem ser apresentadas aos europeus priorizando certa assepsia. A análise de Kossoy pauta-se na curiosa presença de uma única foto supostamente de indígena, da década de 1880, cuja autoria é atribuída a Lindemann. Nela, há um conjunto paisagístico harmonioso cercado por algumas cabanas de palha ladeadas por coqueiros. O título diz: “Habitations d’indiens civilisés”. A única alusão ao indígena está de fato na legenda da imagem, o que vem a reforçar a ideia de uma suposta civilização “asséptica”.

Em resumo, o estudioso ressalta os limites atemporais aos quais está sujeita a “construção do nacional”, pois conclui ser um processo contínuo em constante movimento e metamorfose. Ele defende ainda ser o nacional constituído de forma a se moldar à ideologia do momento histórico e percebe a fotografia como um importante instrumento que está sempre se prestando aos mais diferentes usos.⁵¹

Ao longo do século XX, no entanto, essa condição “de estar a favor de”, atribuída à imagem fotográfica, no caso de indígenas, ganha certos meandros que dificultam afirmações categóricas a respeito dos diferentes empregos aos quais está sujeita. Por certo que há um programa a ser seguido para a construção de uma ideia de nação formulada desde o século XIX. A maneira, porém, como alguns fotógrafos se colocam diante desse ideal é o ponto limite que define um panorama menos homogêneo e capaz de exprimir tensões.

⁵⁰ Ibidem, p. 90.

⁵¹ Idem. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001, p. 106.



Figura 1:
Vênus hotentote,
1815.
Gesso pintado.

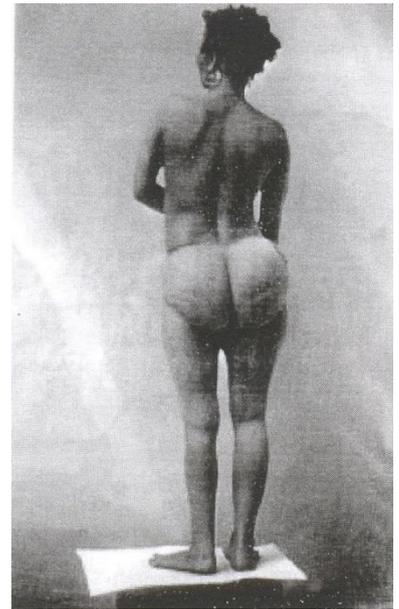


Figura 2:
Louis Rousseau, **Stinée,** 1855.
Fotografia.

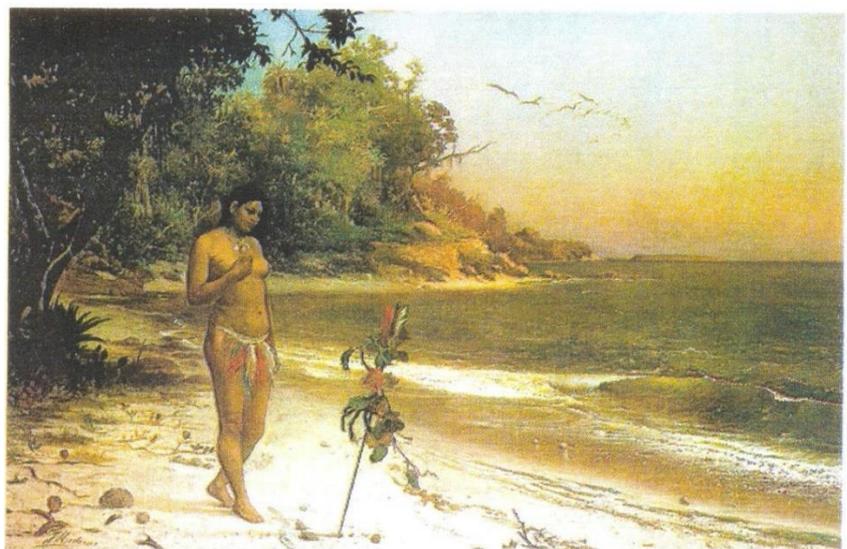


Figura 3:
José Maria de
Medeiros, **Iracema,**
1881.
Óleo sobre tela, 167,5
x 250,2 cm.



Figura 4:
Chaves Pinheiro, **Alegoria do
Império brasileiro**, 1872.
Bronze, 192 x 75 x 31 cm



Figura 5:
Revert Henry Klumb,
Princesa Isabel, 1861
Fotografia.



Figura 6:
Marc Ferrez, **Mato Grosso**, c.1880.



Figura 7:
Albert Frisch, **Alto Amazonas**, 1865.