

## Retratos do Selvagem: as fotografias zoológicas da segunda metade do século XIX

CECÍLIA LUTTEMBARCK\*

O presente projeto propõe investigar a produção de fotografias de espécies zoológicas para o desenvolvimento da ciência naturalista e o controle imperialista ou estadista em regiões consideradas, na época, como exóticas e primitivas, durante a segunda metade do oitocentos. Acredita-se na existência de um forte discurso, contida nas imagens, de controle sobre a natureza selvagem, vinculada à necessidade de se definir fronteiras e expandir o território nacional, através da racionalidade científica. Deseja-se explorar as fotografias como rico documento da prática científica e do pensamento político e cultural do período, por meio da análise da composição física e artística da imagem, juntamente com a contextualização do ambiente de sua produção.

Ao longo da segunda metade do século XIX, sobretudo a partir da década de 1860, a fotografia foi apropriada pelo discurso científico como um método de produção de imagens capaz de realizar um melhor aproveitamento e sistematização da natureza de acordo com os preceitos científicos vigentes. A imagem fotográfica era entendida como uma representação precisa e fiel da realidade, que retirava da figura todo elemento de subjetividade, devido ao processo mecânico. O fotógrafo não era autor de sua obra, mas concebido como um simples espectador da manifestação autônoma da imagem química<sup>1</sup>. A identidade ilusória, que a fotografia criava entre o objeto e sua imagem, junto a sua grande capacidade de multiplicação, a transformaram em um dos meios de representação gráfica com maior penetração social. Sua capacidade de evocação e o dinamismo em sua execução seduziram os cientistas e viajantes do XIX, que a utilizaram como método mais eficaz e seguro de captar com objetividade o mundo natural. O discurso realista da fotografia conferia ao registro fotográfico a função de

---

\* Aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha Ciência e Cultura na História, orientada pela Profa. Dra. Betânia Gonçalves Figueiredo.

<sup>1</sup> A capacidade mimética da fotografia trouxe a tona uma intensa discussão sobre a necessidade de clivar os campos próprios de cada prática representativa, ou seja, de delimitar bem a atuação da arte (nesse caso a pintura) e da indústria (a fotografia). Vislumbra-se, de uma maneira geral, a fotografia como simples instrumento de uma memória documental do real e, em contrapartida, a arte como pura criação imaginária. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 8.ed. São Paulo: Papirus.

documentação transparente e perfeita da realidade, enfim de positividade científica<sup>2</sup>. O procedimento de fotografar servia, então, como discurso de legitimidade científica para divulgar novos mundos e criar novas taxonomias.

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

O próprio termo “missão fotográfica”, usado na época, denunciava o poder que a sociedade ocidental atribuía aos seus fotógrafos na tarefa de explorar e documentar visualmente os eventos do mundo (TURAZZI, 1995: 77). Com a fotografia, o texto do viajante, agora visto como cancelado das fantasias e da inexatidão do gravador, adquiriu, pela primeira vez, um *status* de “verdade”, revelando a “real” fisionomia da população, dos animais, das paisagens e das riquezas das terras longínquas e estrangeiras. A fotografia atendia o “apetite ocidental pela documentação”, dando novo ânimo para uma tendência, vinda de épocas anteriores, de classificar todas as coisas que existiam no mundo<sup>3</sup>. Inserida no contexto da modernidade, ela foi entendida como

---

<sup>2</sup> Ver: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 8.ed. São Paulo: Papirus, 1993, especialmente o capítulo Da verossimilhança ao índice. (pag.23-56); FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991; TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

<sup>3</sup> Segundo Ana Maria Beluzzo (2000), a partir do século XVII, iniciou-se a preocupação em criar um projeto de uma *mathesis* universal (ciência da medida e da ordem), que deveria ser realizado pela história natural. Acreditava-se na necessidade de criar uma palavra neutra, que se aliasse ao olhar, nomeasse semelhanças e diferenças visíveis entre os seres, utilizasse critérios empíricos de identificação para apontar as grandes famílias, os gêneros, e especificasse suas individualidades.

instrumento de democratização do conhecimento da sociedade, graças à crença em sua capacidade de disseminar a informação e abolir fronteiras, conquistando novos territórios. Segundo Lorelai Kury (2001: 170), para a ciência da época, as explicações sobre as origens do mundo e da humanidade deveriam compreender ponderações quanto à distribuição das espécies animais e vegetais sobre o globo. Portanto, tanto a fauna e a flora quanto o relevo e os tipos humanos foram registrados pela câmera fotográfica para os estudos científicos e expansionistas oitocentistas. A aplicação da imagem óptica não se reduziu apenas a uma curiosidade desenfreada dos “homens civilizados”, mas serviu também como mecanismo de legitimar distintas percepções, valores e visões de mundo construídos ao longo do século XIX

A fotografia, aplicada durante viagens explanatórias e científicas da segunda metade do oitocentos, acabou por se vincular também, em muitos casos, ao discurso imperialista. Após a Revolução Industrial e o desenvolvimento econômico capitalista, associado a um crescimento demográfico, os países europeus necessitavam expandir seu território e suas áreas de influência, procurando penetrar, controlar e dominar vastas regiões do globo. Dessa forma, durante a segunda metade do século XIX, iniciou-se a maior expansão colonial e a consolidação do poder europeu. Todavia, essa conquista não se deu apenas no âmbito econômico, manifestando-se, igualmente, na esfera política, social e cultural. As viagens ao desconhecido tornaram-se institucionalizadas, recebendo financiamentos e instruções políticas, e envolvendo, muitas vezes, mecanismos não só materiais, mas também culturais, como as “ideias, formas, imagens e representações” para afirmar seu poder e conquista (SAID, 1995: 38). Os domínios da natureza, da cultura e da sociedade eram questões de interesse da ciência e da empresa de colonização. Os viajantes do período, portanto, possuíam, ao mesmo tempo, um projeto de conhecimento científico e interesses políticos e econômicos. À fotografia

---

Durante o século XVIII, o sueco Lineu expôs um método classificatório para o reconhecimento das plantas, dos animais e minerais que transformou totalmente o conhecimento da natureza. Lineu, em vez de analogias marcadas por valores morais e simbólicos, procurou basear-se em estruturas intrínsecas aos seres da natureza, com o objetivo de fundamentar a igualdade e a diferença entre as espécies. De acordo com seu método, cabia ao olho realizar o primeiro gesto de conhecimento: “é preciso ter visto primeiramente o objeto, para depois nomeá-lo, isto é, introduzi-lo na neutra linguagem científica” (apud BELUZZO, 2000, v. 2: 17-18). O naturalista sueco apresentava, por conseguinte, um quadro classificatório cumulativo, que deixava espaço para a introdução de espécies que viessem a ser descobertas. Entretanto, apesar da tendência de classificar a natureza se remeter à épocas anteriores, a fotografia deu um novo ânimo a este procedimento, na medida em que era entendida como uma imagem fidedigna ao real, ou seja, como uma fonte altamente confiável, própria para o registro da natureza.

também restaria essa dupla função: fornecer conhecimentos capazes de nortear as novas pesquisas científicas e informações sobre os potenciais recursos a serem explorados.

O campo zoológico, objeto de interesse dessa comunicação, seguiu esta tendência e empregou a fotografia como mecanismo de auxílio à pesquisa. Conforme apresentou James Ryan (1997), em seu capítulo “Hunting with Câmera”, durante a segunda metade do século XIX, a produção fotográfica de animais, sobretudo daqueles considerados exóticos e selvagens, esteve profundamente relacionada tanto aos interesses e pesquisas científicas, quanto ao empenho de registrar os troféus de caça do europeu, ou seja, da “vitória” do “homem civilizado” contra a natureza selvagem dos trópicos<sup>4</sup>. Para Ryan, esta relação se apresentou, principalmente, dentro do contexto do imperialismo ocidental oitocentista e do estabelecimento de uma relação eurocêntrica frente aos territórios considerados inóspitos e aos seus respectivos habitantes.

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

---

<sup>4</sup> Mesmo antes do desenvolvimento da fotografia, os caçadores já tinham o costume de realizar um registro visual de suas experiências. James Ryan (1997) apontou o exemplo do Capitão William Cornwallis Harris, um dos mais famosos caçadores europeus na África do Sul, entre os anos de 1835 e 1837, que utilizou o desenho como forma de representar as cenas de caça, os animais e os nativos das terras longínquas. Essas imagens ainda compuseram o livro *The Wild Sports of Southern Africa* (1838), popularmente difundido na época. As ilustrações científicas de animais e plantas também era uma prática comum desde o século XVI, entretanto, a fotografia se apresentava como um dinâmico e objetivo mecanismo visual, dando novo ânimo aos registros zoológicos. Sobre o emprego das ilustrações de animais e plantas em trabalhos científicos e relatos de viagem, ver também: BELLUZZO, 2000; KURY, 2008).

O caçador foi uma das mais notáveis figuras do imperialismo. Frequentemente representado com uma arma apontada para a sua presa morta, ou rodeado por peles, carcaças ou outros tipos de troféus da expedição, o caçador congregava o arquétipo da figura colonizadora. A caçada era entendida como uma aventura heroica, protagonizada por intrépidos exploradores e excelentes naturalistas, responsáveis, ironicamente, pela memória do que seria “dominado” e “civilizado”. Observação acurada, classificação e habilidade no registro, durante muito tempo, foram consideradas técnicas essenciais tanto para o naturalista quanto para o caçador, e, por conseguinte, este último, por assimilação, foi entendido como grande colaborador do conhecimento científico. Na introdução do livro *Hunting the Elephant* (1913), do major britânico Chauncey Hugh Stigand, Theodore Roosevelt afirmou que um bom caçador seria aquele que melhor entendesse sobre “os nativos e animais selvagens” e que, além de um pródigo aventureiro, fosse também um “excelente naturalista de campo” (RYAN, 1997). Importantes personalidades científicas do período também se dedicaram a esse esporte como, por exemplo, o próprio Roosevelt e o antropologista inglês Francis Galton<sup>5</sup>.

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

---

<sup>5</sup> Após a morte de seu pai, o jovem naturalista Francis Galton passou alguns anos se dedicando ao esporte de caça, experiência que o levou a participar de uma expedição à África, em 1850. Segundo Ryan (1997, p. 106), Galton não realizou a atividade de caça apenas como forma de sobrevivência, mas também a empregou nos “rituais simbólicos do encontro colonial” como, por exemplo, quando ele enfrentou um chefe da tribo Namaquas “vestindo um kit *fox-hunting* e montado em um touro”.

Certamente, muitos caçadores oitocentistas justificavam suas matanças sob o discurso de estarem contribuindo ativamente para o desenvolvimento das coleções zoológicas. Selous, por sua vez, afirmava que excursões de caça com propósitos científicos para a História Natural elevavam qualquer indivíduo acima do rótulo de mero atirador. Assim, ao longo de sua vida como explorador inglês, recolheu inúmeros exemplares de animais para os estudos científicos da época. E, como sua estátua de bronze no Museu de História Natural, no sul de Kensington, confirma, também recebeu amplo reconhecimento por seus serviços prestados ao desenvolvimento do campo naturalista, visto que suas observações e resultados foram considerados referências para pesquisas, especialmente, em história natural, zoologia e topografia. Apesar de Selous não ter sido um ávido fotógrafo, chegou a manifestar, por diversas vezes, através de suas publicações ilustradas e de palestras com exposições de *slides*, a importância da fotografia como mecanismo de registro de informações científicas e testemunha visual do progresso imperialista. Desta forma, contratou William Ellerton Fry como fotógrafo oficial, para registrar a campanha em Mashonaland. Fry realizou imagens de animais abatidos, assim como retratos que enfatizavam a caça como prática importante do expansionismo britânico em terras entendidas como “selvagens” (RYAN, 1997: 106-108).

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

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

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

Assim como os fotógrafos contaram com a habilidade dos taxidermistas para superar as insuficiências técnicas da câmera, os taxidermistas viram na fotografia um meio de conseguir mais informações para recriar cenários com adequado naturalismo. Em seu popular livro *Sportsman's Handbook* (1882), o famoso taxidermista e editor de livros esportivos Rowland Ward pediu aos praticantes de caça que sempre dispusessem do aparelho fotográfico em sua expedição, uma vez que “um animal poderia ser fotografado em seu habitat, assim como ele caiu” e a imagem apresentaria um “memorando interessante e muito instrutivo, de valor evidente, porque esses detalhes” seriam frequentemente “esquecidos, ou a impressão feita por eles apagados, na mesma proporção como sair do lugar”. Para Ward, “os retratos fotográficos da vida *naturae ferae*, em sua mata nativa ou floresta” apresentavam “o modelo perfeito para a nossa contemplação, nosso exame mais vagaroso”, já que recriavam, em um suporte objetivo, os animais em seu entorno, informações importantes para a “ilustração da história

natural” (WARD, 1880: 11-12). Em 1911, ainda declararia que a prática taxidermista nunca teria se desenvolvido “sem o auxílio do instantâneo fotográfico”. Antes da invenção da câmera fotográfica, um taxidermista deveria ir ao “zoológico e criar um animal em cera antes que” pudesse “montar a sua pele” (WARD apud RYAN, 1997: 115), para, assim, conseguir um resultado satisfatório. A imagem fotográfica proporcionaria esse tipo de conhecimento de forma fácil e imediata. Nesse sentido, a fotografia foi entendida como importante meio visual de informações sobre as características e habitats de animais ferozes e exóticos que viviam em diferentes regiões do globo.

Ao perceber-se o anseio pelo consumo desse tipo de imagem, por certo influenciado pelo crescimento dos estudos em História Natural e pela romântica literatura de viagem, surgiu, ainda no oitocentos, um forte comércio de fotografias de espécimes zoológicas e de cenas de caça. Os fotógrafos amadores Willoughby Wallace Hooper e George Western produziram uma série de vinte fotografias, durante os anos de 1870, intituladas *Tiger Shooting*, para fins comerciais. Na figura denominada como *Bagged*, notou-se um tigre de bengala abatido, na parte inferior do primeiro plano, disposto em uma grande pedra e rodeado por uma típica vegetação das florestas indianas; e caçadores com rifles apontados em direção ao animal, posicionados no segundo e terceiro plano da imagem. A composição, cuidadosamente encenada, parecia reconstruir o exato momento em que o caçador matava a sua presa, demonstrando o verdadeiro fascínio por registrar o tempo preciso do evento, habilidade prometida pela fotografia antes mesmo que sua capacidade mecânica permitisse. Provavelmente, neste caso, a relação de usar a “câmera como rifle”, “carregar, apontar e disparar”, apresentado por Sontag (1986: 23), tivesse ganhado sentido pleno.

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

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

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

Outras imagens interessantes tratavam-se das fotografias de frente e de perfil de um jacaré. Provavelmente, o jacaré era o animal mais simbólico e um dos mais temidos da floresta amazônica, explicando-se, assim, o interesse de Frisch em registrá-lo. Vários naturalistas, que viajaram ao norte do Brasil em épocas anteriores, narraram o encontro com esse selvagem animal. O naturalista Henry Walter Bates, em sua viagem ao Amazonas, ficou impressionado com a grande quantidade dessas “feras” nas margens dos rios: “Não é exagero dizer que as águas do Solimões são tão bem abastecidas com grandes jacarés na época das secas, como uma vala na Inglaterra o é com girinos, durante o verão” (BATES, 1892: 311). Bates ainda narrou um episódio em que presenciara a fúria de um jacaré. Segundo o naturalista, este animal, além de feroz, teria como característica central a sua “covardia”, uma vez que só atacava sua presa quando tinha certeza de que não corria perigo de vida e de que sairia impune da tentativa. Ao longo de seu relato, Bates comentou o caso em que um colono, por certo embriagado, resolvera tomar banho sozinho no rio, quando, de repente, “um par de mandíbulas escancaradas” o agarrou na “cintura e o atirou sob a água”. Do homem apenas se escutou um grito de angústia: “ai, Jesus”. A vila, em pavorosa, correu ao seu socorro, mas somente se avistou “uma trilha sinuosa de sangue na superfície da água”. Após um curto lapso de tempo, quando o animal voltou à superfície para respirar, viu-se apenas a “perna de um homem saindo de suas mandíbulas” (BATES, 1892: 312-313). O triste caso confirmava a ferocidade do jacaré, já tão comentada em outros relatos de viajantes naturalistas. Porém, ao mesmo tempo em que a narrativa provocava temor no leitor estrangeiro, também aguçava sua curiosidade, por deixá-lo ávido por informações sobre o exotismo e o primitivismo do território brasileiro<sup>6</sup>.

Uma das imagens produzida por Frisch oferecia uma visão do que seria o animal em seu habitat natural. Disposto sobre a parte inferior do primeiro plano, o jacaré aparecia deitado à beira do rio, como se tomasse o sol matinal. Ao fundo, o retrato da floresta amazônica. A cena parecia reconstruir o ambiente e o hábito deste selvagem réptil. A nitidez da imagem remetia à concepção de verdade do discurso fotográfico. O realismo da “coisa fotografada” era prova suficiente de que aquela fotografia representava a presença de uma ausência. Somente quando exposta a outra fotografia da

---

<sup>6</sup> Louis Agassiz, em seu livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, também relatou seu interesse referente ao estudo do jacaré, especialmente no tocante à embriologia (CF. AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 30).

série, do animal deitado de lado, revelava-se o estado moribundo do animal. Todavia, ela apresentava também informações sobre a aparência abdominal do jacaré, questão, possivelmente, de interesse para os naturalistas.

Segundo James Ryan (1997), apesar da retórica da aventura e descoberta que envolveu essas imagens, raramente os fotógrafos exploradores oitocentistas registravam algo inteiramente novo. Ao contrário, eles apenas empregavam um novo meio de representar o “desconhecido”. A fotografia, sob o signo do “verdadeiro”, afirmava a sua capacidade de apresentar a real fisionomia dos seres exóticos, sem fantasias e inexatidão, comuns nos desenhos e ilustrações de viagens. As imagens amazonenses, realizadas por Frisch, também utilizavam-se dessa retórica como forma de angariar prestígio junto ao meio científico e de promovê-las no circuito mercadológico oitocentista. Dessa forma, espécimes de animais, até então localizadas em regiões longínquas e sem possibilidades de estudo, ganharam notoriedade, interesses científicos e a curiosidade de observadores europeus e nacionais, ávidos por informações sobre o exotismo tropical. A fotografia colocava ao alcance do olhar o “desconhecido”, relatado, anteriormente, apenas em fantasiosas narrativas de viagem. A vida animal nos trópicos era entendida por muitos estudiosos como resquícios de um mundo primitivo, do que seria a Terra antes das grandes transformações humanas. Não por acaso, Darwin fundamentou sua teoria evolutiva apoiando-se nos traços físicos e biológicos da fauna e flora americana. Neste sentido, a fotografia se apresentava como um eficiente equipamento de trabalho de campo.

A expedição realizada por Albert Frisch, embora fosse caracterizada como um empreendimento privado e envolvido por interesses comerciais, contou também com a simpatia do governo imperial brasileiro, que incentivava este tipo de empreendimento às regiões distantes da nação. D. Pedro II e a elite política da corte preocupavam-se, nesse período, com a produção de informações sobre o país, e também com o registro de uma memória nacional, questões que as iniciativas privadas poderiam ajudar a resolver. As imagens feitas em expedições, como as de Frisch, deveriam revelar informações sobre o potencial energético e científico da região e, simultaneamente, auxiliar o (re)conhecimento de um imenso Brasil que poderia se tornar cada vez menos “distante” através da visualização e circulação de suas imagens, estabelecendo-se uma associação entre a fotografia e a formação da identidade nacional. Apresentadas nas Exposições

Provinciais, Nacionais e Universais, as fotografias representavam elos entre as diversas províncias que iam se interligando no imaginário social como uma única nação, e compondo uma história comum. O Brasil deixava de ser, através da fotografia, um amalgamado de cinco regiões completamente distintas e distantes entre si, tornando-se um só povo. Era necessário criar uma memória nacional, vinculada às especificidades do jovem país, de forma a criar um sentimento de pertencimento e delimitar o território nacional, reduzindo, por conseguinte, as tensões e conflitos de uma realidade marcada pela pluralidade cultural, social, econômica e política.

As imagens fotográficas, ao exporem objetivamente o “exótico”, denunciavam tudo aquilo que podia “vir a ser civilizado”. Desejava-se representar o Brasil como uma potencial nação civilizada. As riquezas naturais, visíveis na diversidade mineral, vegetal e animal, registradas pelas fotografias, eram percebidas como recursos necessários ao progresso e à civilização. O jacaré, por exemplo, animal conhecido por sua ferocidade, agora domado pela racionalidade científica, não mais poderia representar um símbolo do entrave ao desenvolvimento nacional, transformando-se, acima de tudo, em fonte de estudo, que permitiria a entrada dos intelectuais brasileiros na grande discussão sobre a origem da vida. O Brasil desejava se apresentar como um império nos trópicos, cercado por uma natureza exuberante e um passado singular, mas também como uma nação civilizada, atenta às transformações da modernidade e às exigências empíricas das ciências. Não por acaso, nos grandes salões de arte e ciência, tentou-se conjugar a beleza e magnificência da natureza brasileira e o progresso da técnica e da intelectualidade humana, como forma de dar visibilidade ao potencial de desenvolvimento prometido pela jovem nação (PESAVENTO, 1997).

Dessa forma, como foi mostrado, apesar do realismo e da minúcia de detalhes, as fotografias zoológicas não deixaram de aplicar intenções e estratégias visuais, adequando-se as diferentes funções do discurso oitocentista. Percebeu-se, a partir do que foi aqui exposto, que apesar da presunção de veracidade que conferia autoridade ao discurso fotográfico, o trabalho do fotógrafo não se tratava de uma exceção genérica às relações habitualmente problemáticas entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos se propunham, sobretudo, a refletir a realidade, estavam ainda constrangidos por imperativos tácitos de gosto e consciência. Ao decidirem como deveria ser uma imagem, ao optarem por uma determinada exposição, esses homens impunham sempre

normas e valores aos temas que representavam. E não obstante, num certo sentido, a câmera, não só interpretasse, mas capturasse de fato parte da realidade, as fotografias tratavam-se de uma interpretação do mundo como as pinturas e desenhos (SONTAG, 1986)<sup>7</sup>. Por conseguinte, a partir da análise do documento fotográfico, torna-se possível visualizar as redes de construção de sentidos de uma comunidade científica em um período específico, assim com os problemas e interesses que permeavam a forma de olhar e conjecturar sobre a realidade social de seu tempo. A fotografia torna-se parte construtora da ciência, da política, da sociedade e da cultura oitocentista, revelando-se uma rica fonte de estudo sobre o passado.

### **Bibliografia:**

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

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

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

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

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

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

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

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros / Fundação Odebrecht, 1994.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

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

---

<sup>7</sup> Ver também: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- CHANCHAM, Vera. Natureza e cultura na cidade tropical: uma leitura de Brasil Pitoresco, de Charles Riberyrolles. In: *Varia História*, Belo Horizonte, n° 24, Jan/01, p.107-125.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: BERTRAND, 1990.
- COSTA, Ângela Marques da e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.
- DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol (org.). *A Recepção do Darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003, p. 97-123.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 8.ed. São Paulo: Papirus, 1999.
- EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press, in Association with the Royal Anthropological Institute, London, 1992.
- FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 157-178.
- \_\_\_\_\_. (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 26, 1997.
- HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place (Documenting and Image)*. New York: Routledge, 2004.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006.
- ISAAC, Gwyniera. Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations. In: *History of Photography*, 21 (1), 1997. p. 3-11.
- KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Fotografia Brasileira, n° 3 (Georges Leuzinger)*. São Paulo, 2006, p. 185-203.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).
- \_\_\_\_\_. *Hercule Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980a.

\_\_\_\_\_. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980b.

\_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KURY, Lorelai . *A sereia amazônica de Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, nº41, 2001a, p. 157-172.

\_\_\_\_\_. As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX. In; ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (orgs.). *Ciência, História e Historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: Mast, 2008. P.321-333.

\_\_\_\_\_. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001b. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>. Acesso em: 17/11/2006.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITE, ILKA Boaventura. *Antropologia da Viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Naturalistas Viajantes*. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, I (2): 7-19, nov. 1994 – fev.1995.

LOPES, Maria Margaret. *A mesma fé e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museus brasileiros e argentinos do século XIX*. In: *Revista Brasileira de História*. 2001, vol. 21, n.41, p. 55-76. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200004) Acesso em: 06/07/2009.

\_\_\_\_\_. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

MACKENZIE, J. M. *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester, 1988.

MANTHORNE, Katherine Emma. *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1989.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces*. In: Tempo, Rio de Janeiro, vol.1, nº 2, 1996, p.73-98.

\_\_\_\_\_. Imagem e Auto Imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAXWELL, Anne. *Colonial Photography and Exhibitions: representations of the 'native' and the making of European identities*. London and New York: Leicester University Press, 2000.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de; PIRES-ALVES, Fernando. Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913). In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.16, supl.1, jul. 2009, p.139-179. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v16s1/08.pdf>. Acesso em: 12/08/2009.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A Fotografia como Documento: uma investigação à leitura. In: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v.6, n° 1-2, 1993, p.121-132.

NARANJO, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2006.

O BRASIL DE MARC FERREZ. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculo de modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

RYAN, James R. *Picturing Empire: photography and the visualization of British Empire*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

SAID, Edward S. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal La Lumière (1851-1860). In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

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

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

SICARD, Monique. *A Fábrica do Olhar: Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século de Visão)*. Lisboa: Edições 70, 2006.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

TISSANDIER, Gaston. *A History and Handbook of Photography*. London, 1876. Disponível em: <http://ia331413.us.archive.org/0/items/historyhandbooko00tissuoft/historyhandbooko00tissuoft.pdf>. Acesso em: 10/09/2009.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VANZOLINI, P. E. *A Contribuição Zoológica dos Primeiros Viajantes no Brasil*. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/17-vanzolini.pdf>. Acesso em: 17/02/2010.

VASQUEZ Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

WARD, Rowland. *The Sportsman's Handbook to Practical Collecting, Preserving and Artistic Setting-up of Trophies and Specimens*. London, 1880.