



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**SHEYLA PINTO TRAPIÁ**

**Os indígenas e a fotografia no Brasil:  
dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916)**

Salvador  
2024

**SHEYLA PINTO TRAPIÁ**

**Os indígenas e a fotografia no Brasil:  
dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal da Bahia, como requisito  
para a obtenção de título de mestre em História Social.  
Orientador: Prof. Dr. Antonio Luigi Negro

Salvador  
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)  
Biblioteca Universitária Isaias Alves (BUIA/FFCH)

---

T773 Trapiá, Sheyla Pinto  
Os indígenas e a fotografia no Brasil: dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916) / Sheyla Pinto Trapiá, 2024.  
129 f.: il.

Orientador: Pº Drº Antonio Luigi Negro.  
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social. da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

1. História social. 2. [Indígena](#) – Brasil. 3. [Cartões-postais - Crianças](#). 4. Fotografia.  
5. Cartões-postais - Brasil. I. .Antonio Luigi. II. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 900

---

Responsável técnica: Ana Cristina Portela de Santana - CRB/5-997



PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO	MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Sheyla Pinto Trapiá	2022113864	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO		
Os indígenas e a fotografia no Brasil: dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916)		
EXAMINADOR	ASSINATURA	CPF
Documento assinado digitalmente <b>gov.br</b> ANTONIO LUIGI NEGRO Data: 18/12/2024 10:42:32-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a>	Documento assinado digitalmente <b>gov.br</b> ANA MARIA MAUAD DE SOUSA ANDRADE ESSUS Data: 17/12/2024 17:14:24-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a>	94115320710
Ana Maria Mauad (UFF)		72409835791
João Pacheco de Oliveira Fº (MN UFRJ)	Documento assinado digitalmente <b>gov.br</b> JOAO PACHECO DE OLIVEIRA FILHO Data: 18/12/2024 10:52:38-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a>	26867893791
Daniel Rebouças (IFA) – Membro suplente		008.167.995-55

ATA

Aos 17 dias do mês de dezembro do ano de 2024, de maneira remota, foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Sheyla Pinto Trapiá, mestranda do Programa de Pós-Graduação em História. Após a abertura da sessão, o professor Antonio Luigi Negro, orientador e presidente da banca examinadora, passou a palavra à autora, para fazer a exposição do trabalho. Terminada esta, procederam-se às arguições, com, em seguida, as respostas da examinanda. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVAR a dissertação apresentada. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL – A mestranda faz uma contribuição à História da fotografia no Brasil, com uma análise original sobre a biografia das imagens de indígenas. É uma dissertação que se apóia em literatura especializada e atualizada, procede a uma abordagem original se valendo da microanálise, com três capítulos muito bem redigidos, fluentes e envolventes, e com destaque também para a conclusão, por dar conta do trabalho desenvolvido. A dissertação consegue cumprir com excelência os objetivos de um mestrado em História com pesquisa e análise, apontando caminhos frutuosos para o futuro.

Salvador, 17 de dezembro de 2024: Sheyla Pinto Trapiá

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
ANTONIO LUIGI NEGRO  
Data: 17/12/2024 16:55:24-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Salvador, 17 de dezembro de 2024: Antonio Luigi Negro

*À Antônia Macedo Lima (in memoriam), pelos anos de suor que me permitiram estar aqui e pelo amor incondicional que você escolheu dedicar a mim. Sua falta é sentida todos os dias.*

## AGRADECIMENTOS

Eu costumo dizer que essa dissertação foi gestada desde o primeiro dia que pus meus pés na UFBA, recém-chegada de uma comunidade rural e tão distante de casa. Eu ainda não sabia, mas ela estava comigo. Portanto, são muitos os nomes que merecem meus sinceros agradecimentos, acumulados desde aquele inverno de 2016. Aqui, cito alguns deles, sabendo, porém, que a lista é ainda mais longa.

Desejo começar agradecendo à minha família, principalmente à minha mãe, Luzinete Braga Pinto e ao meu avô, Roque Braga Rocha. Obrigada por me permitir ficar tão longe e por tanto tempo, sem o suporte de vocês, nenhuma palavra desse trabalho teria sido escrita. À Liviane da Conceição Lima, a irmã que eu ganhei aos quatro anos e que desbravou a selva soteropolitana comigo. A Tiago Oliveira Sena, a família que eu escolhi: obrigada por todo amor, carinho e cuidado, obrigada por pegar no meu pé e também por me mandar descansar, “porque hoje é domingo”.

Aos amigos, que nunca me deixaram sozinha, mesmo quando nossas vidas tentam a todo custo nos manter distantes. A Mateus Oliveira Nunes, obrigada por estar comigo desde a oitava série, por crescer comigo e nunca ficar longe, mesmo a mais de quatro mil quilômetros de distância. À Rayra Vitória Santos Oliveira, por ser um pontinho de luz e felicidade em minha vida: eu não teria sobrevivido à graduação sem você. À Camila Nut Nansu, obrigada por ser a voz sensata que me garante que estou no caminho certo, mesmo quando eu duvido disso. A Cleonilson dos Santos Pereira, pelas horas de estudo, por fazer com que eu me sentisse mais perto de casa, pelas conversas no nosso baianês da roça que só quem saiu de onde saímos consegue entender. Aos amigos e colegas feitos na UFBA, nomeadamente Wesley, Marley e Yuri, obrigada por não desistirem de mim e por embarcarem comigo em aventuras diversas.

Às “minhas crianças”, Laila e João Gabriel, vocês me deram régua e compasso para que eu me tornasse a professora que sou hoje. Ver vocês dois crescendo é o maior presente que a docência já me deu.

Devo ainda agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida que deixou tornar mais leve o fardo que é fazer pesquisa no Brasil.

Por fim, mas não menos importante, meus sinceros agradecimentos a Antonio Luigi Negro. Essa pesquisa sequer teria começado sem você. Obrigada por ser compreensível, sensível e cuidadoso, comigo e com minha escrita. Obrigada por acreditar por nós dois nos momentos em que eu não acreditei em mim. Eu não poderia ter escolhido melhor orientador.

Gosto de sair no retrato. Agora nem gosto mais não, acho que é porque estou ficando velho. Mas gosto de sair no retrato quando estou com todos os enfeites, com tudo enfeitado, como nos antigos. Gosto mesmo porque acho que é bom para mim e para os bororos também. Pode ser que algum dia vai público [...]

Velho Bororo em conversa com a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, em Meruri, no ano de 1982. (NOVAES, 1993, p. 114-115)

## RESUMO

Essa dissertação investiga os circuitos sociais de fotografias de indígenas do território brasileiro produzidas na segunda metade dos oitocentos, de modo a alcançar os sujeitos envolvidos na produção, agenciamento, consumo e arquivamento dessas imagens. No primeiro momento são analisados alguns dos produtores desse tipo de imagem e os usos dados às fotografias, identificando como a imagem fotográfica dos indígenas foi mobilizada por cientistas, fotógrafos comerciais, editores e consumidores de cartões-postais. A seguir, investiga uma situação excepcional de adoção interétnica envolvendo uma criança Bororo e uma família da elite oitocentista, na qual a produção de retratos fotográficos do menino adotado (batizado Guido) foi uma estratégia de manutenção da memória por parte da mãe adotiva. Tratado como filho legítimo, Guido foi fotografado em estúdio na última década do século XIX e a família propiciou ainda a produção de retratos de outras duas crianças indígenas, cujo nomes só sabemos o de Salvador. Ao investigar os circuitos sociais dessas fotografias, a pesquisa busca compreender como o status social de cada criança impactou no modo como essas imagens foram agenciadas, circuladas e preservadas. Por fim, a dissertação examina cartões-postais produzidos com os retratos de Salvador e da criança anônima, circulados entre 1898 e 1908. Além de aspectos relacionados à produção desses cartões-postais, são investigados aqueles relacionados à circulação. Desse modo, as mensagens deixadas nos cartões permitem analisar como os remetentes construía, com o auxílio da fotografia, suas representações e visões sobre a população indígena brasileira.

**Palavras-chave:** indígenas; fotografia; cartões-postais.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the social circuits of photographs of Indigenous people from Brazil produced in the second half of the 19th century, with the aim of identifying the subjects involved in the production, agency, consumption, and archiving of these images. First, it examines some of the producers of this type of image and the uses given to the photographs, identifying how the photographic image of indigenous people was mobilized by scientists, commercial photographers, publishers and consumers of postcards. It then explores an exceptional case of interethnic adoption involving a Bororo child and an elite family from the 19th century, in which the production of photographic portraits of the adopted boy (named Guido) was used as a strategy for preserving his memory by his adoptive mother. Treated as a legitimate son, Guido was photographed in a studio in the last decade of the 19th century, and the family also facilitated the production of portraits of two other indigenous children, one of whom was named Salvador. By investigating the social circuits of these photographs, this research seeks to understand how each child's social status influenced the ways in which their images were used, circulated, and preserved. Finally, the dissertation examines postcards produced with portraits of Salvador and the anonymous child, circulated between 1898 and 1908. In addition to aspects related to the production of these postcards, the research also addresses issues related to their circulation. Thus, the messages written on the postcards allow an analysis of how the senders, with the aid of photography, constructed their ideas and representations of the Brazilian indigenous population.

**Keywords:** indigenous people; photography; postcards.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Daguerreótipos D 80 1320 e E 79 1397 .....	17
Figura 2: Daguerreótipo D 80 1319 .....	17
Figura 3: Grupo de índias Parecis .....	25
Figura 4: Grupo de índios Parecis .....	25
Figura 5: Mulher não identificada .....	28
Figura 6: Mulher não identificada .....	28
Figura 7: Mulher não identificada .....	28
Figura 8: Mulher não identificada .....	28
Figura 9: Mulher não identificada .....	28
Figura 10: Indígenas do povo Ticuna; homem e suas duas esposas .....	31
Figura 11: Mantú Chefe des Técunes avec ses 2 femmes .....	31
Figura 12: Indígena no Rio Negro .....	33
Figura 13: Mulher indígena da região do Rio Negro .....	33
Figura 14: Menina indígena de povo não identificado .....	33
Figura 15: Cartão-postal “Creanças Macuchis”, circulado em 1904.....	38
Figura 16: Cartão-postal “Índio Macuchi”, circulado em 1906.....	38
Figura 17: Menino Uapixana .....	39
Figura 18: Rapaz Bindiapá .....	39
Figura 19: Cartão-postal “Négresse de Bahia/Indienne botocudo”, circulado em 1903.....	41
Figura 20: Cartão-postal “Chef indien Jánapiry Amazonos”, circulado em 1904.....	41
Figura 21: Índio com cabeça de onça .....	59
Figura 22: Índio .....	61
Figura 23: Piududo (Beija-flor) .....	61
Figura 24: Retrato a óleo de Guido .....	63
Figura 25: O retrato do menino Bororo .....	63
Figura 26: Foto de Guido e Salvador .....	64
Figura 27: Jovens índios com cabeça de onça .....	70
Figura 28: Índio com o pé sobre cabeça de onça .....	71
Figura 29: Índio com roupa de marinheiro .....	72
Figura 30: Jovem índio .....	73
Figura 31a e 31b: Portrait of an indigenous man in his traditional clothes .....	78

Figura 32: A child of an Amazonian Indian tribe, standing on a leopard skin, in a photographic studio .....	79
Figura 33: Índio .....	81
Figura 34: Menino Indígena de povo não identificado.....	82
Figura 35: Bororó - Jüngling im Kriegerschmuck .....	85
Figura 36: Bororó-Mädchen .....	85
Figura 37: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”, circulado em 15 ago. 1899.....	96
Figura 38: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”, circulado em 15 ago. 1899 .....	96
Figura 39: Cartão-postal “Colheita da Canna de Assucar”, circulado em 15 ago 1899 .....	97
Figura 40: Cartão-postal “Colheita da Canna de Assucar”, circulado em 15 ago. 1899 ....	97
Figura 41: Cartão-postal “Panorama do Rio de Janeiro”, circulado em 15 ago. 1899 .....	97
Figura 42: Cartão-postal “Volta da Roça”, circulado em 15 ago. 1899 .....	97
Figura 43: Cartão-postal “Paquetá”, circulado em 15 ago. 1899 .....	97
Figura 44: Cartão-postal “Volta da Roça”, circulado em 15 ago. 1899 .....	97
Figura 45: Cartão-postal “Índia dos Botocudos”. Circulado em ? jul. 1903 .....	98
Figura 46: Cartão-postal “Índienne de Matto-Grosso”. Circulado em 1? fev. 1902 .....	98
Figura 47: Cartão-postal “Índio de Matto-Grosso”. Circulado em 19 set. 1905 .....	99
Figura 48: Cartão-postal “Índio de Matto-Grosso”. Circulado em 13 jul. 1908 .....	99
Figura 49: Cartão-postal “Índien de Matto Grosso”. Circulado em 07 ago. 1904 .....	100
Figura 50: Cartão-postal “Índien Mundürucu”. Não circulado .....	101
Figura 51: Traje dos Chefes indígenas Conibo de Ucayale .....	101
Figura 52: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado c. 1900 .....	103
Figura 53: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado 03 mar. 1903 .....	104
Figura 54: Cartão-postal “Índienne de Matto-Grosso”. Circulado 04out. 1903 .....	105
Figura 55: Cartão-postal “Índienne de Matto-Grosso”. Circulado 30 mar. 1904 .....	106
Figura 56: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado em 10 dez. 1903 .....	106
Figura 57: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado em 10 dez. 1903 .....	107
Figura 58: Cartão-postal “Índienne de Matto-Grosso”. Circulado em 05 mar. 1904 .....	108

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I .....	15
1.1 A fotografia do “outro” nos oitocentos.....	15
1.2 Souvenir e dado científico: a construção fotográfica do índio brasileiro .....	21
1.3 “Como são os indiozinhos daqui”: os indígenas na novidade do cartão-postal .....	35
CAPÍTULO II.....	44
2.1. “O indiozinho que herdaria nosso nome” .....	44
2.2 “Quem foi esse Guido de Mello Rego?”: a construção visual da identidade de um menino índio .....	58
2.3. “Esse índio a quem era muito afeiçoado e chamava tainô” .....	65
CAPÍTULO III .....	75
3.1 Os circuitos sociais das fotografias dos curumins Bororo.....	75
3.2 “Não penses que parecemos com essa índia! Isso seria terrível!” .....	91
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS .....	114
FONTES .....	123

## INTRODUÇÃO

Em junho de 1888, na cidade de Cuiabá, a esposa do presidente da província do Mato Grosso adota um menino indígena Bororo de nome Piududo. Batizado com o nome cristão Guido, o garoto recebeu o sobrenome dos pais adotivos, Mello Rego, e passou a viver com sua nova família. No ano seguinte, mudam-se todos para o Rio de Janeiro, onde Guido começa a ser alfabetizado no português e a aprender os modos e costumes das famílias brancas e católicas, guiado pela mãe, Maria do Carmo. Caso excepcional de adoção interétnica no período, ele é incluído no seio familiar dos Mello Rego como filho legítimo e como tal passa a viver e portar-se. Além de Guido, os Mello Rego levaram para o Rio de Janeiro ao menos mais uma criança indígena – rebatizada Salvador –, apadrinhada pela família e que, portanto, não possuía o mesmo status de filho legítimo de Guido, consistindo em caso mais comum e próximo às relações estabelecidas, no período, entre brancos e indígenas.

Guido adoece e morre em 1892, o que causa grande dor e sofrimento em sua mãe adotiva, que põe-se a escrever cartas a um amigo, o visconde de Taunay, sobre o garoto. Essas cartas são posteriormente publicadas em livro, *Guido, Páginas de Dor*, a principal fonte textual desse trabalho, que se faz também com fontes visuais. Durante os anos que passaram no Rio de Janeiro, Guido e Salvador tiveram a oportunidade de serem retratados em estúdio. A partir dessas fotografias, a história dessas crianças se transformou em objeto da presente pesquisa. Certas imagens acabaram circulando e hoje encontram-se em coleções privadas na Europa, impressas em cartões-postais do início do século XX ou em instituições brasileiras, como o Instituto Moreira Salles. Outras foram encontradas apenas em uma única coleção, a de fotografias pertencente à princesa Isabel, sendo desconhecidos outros exemplares. Duas fotografias em específico foram doadas pela própria Maria do Carmo ao Museu Nacional, integrando coleção de artefatos indígenas que ela coletou quando morava no Mato Grosso. Essa doação fez parte da tentativa empreendida por Maria do Carmo em manter viva a memória do seu filho adotivo, e por isso a coleção devia chamar-se Guido. O desejo de imortalizar a memória do garoto Bororo é expresso claramente nesta passagem do livro: “um dia perguntará algum curioso: Quem foi esse Guido de Mello Rego?”. Essa dissertação busca responder a essa pergunta e a tantas outras que surgiram ao longo da pesquisa.

O primeiro capítulo busca fazer uma análise sobre a prática de fotografar indígenas no território brasileiro durante a segunda metade do século XIX. Seu objetivo é construir um panorama a respeito dessa prática, destacando alguns fotógrafos e imagens e explorando os dois principais eixos incentivadores da produção de fotografias de indígenas: um relacionado às teorias científicas do período e o outro ligado ao mercado de “bens exóticos” e souvenirs.

Espera-se demonstrar que o mercado retratista demonstrou forte interesse nos indígenas brasileiros e que a produção fotográfica auxiliou na construção das representações e visões a respeito desses povos, no Brasil e no Exterior.

O segundo capítulo troca a lente angular e opta pelo recorte em favor de dois casos específicos de indígenas cujas fotografias foram agenciadas desde o século XIX. Esse capítulo se debruça sobre a trajetória de Guido (o Bororo adotado) e Salvador (o Bororo afilhado), investigando suas experiências desde o momento de seu ingresso na família Mello Rego. Além disso, busca perceber o papel assumido por Maria do Carmo no processo de adoção: o cuidado, a escolarização, e a curadoria da memória de Guido, entendendo-a como uma mediadora entre as relações que o garoto mantinha com os brancos. As fotografias aqui ocupam um espaço importante, pois são tratadas como retratos pessoais – particulares – e não como imagens de tipos humanos. Apesar disso, uma parte foi assim utilizada. O capítulo apresenta, portanto, um caso histórico muito raro no qual a identidade dos fotografados é recuperada pela pesquisa histórica, a partir do cruzamento de bibliografia específica (Oliveira, 2007) com as fontes textuais (artigos e notícias de jornais, o texto memorialista de Maria do Carmo, fotografias e cartões-postais).

O terceiro capítulo trabalha com os circuitos sociais das fotografias de Guido, Salvador e, adicionalmente, de uma terceira e última criança, também indígena, porém anônima, de sexo indefinido. Seu acréscimo se justifica pelo fato dos circuitos sociais da fotografia desta nova personagem encontrarem-se entrelaçados aos dos retratos de Guido e Salvador. O objetivo desse capítulo é demonstrar quais agenciamentos essas imagens sofreram entre o final do século XIX e a primeira década do século XX. Para tal, são analisados os exemplares de cada fotografia, disponíveis atualmente em coleções particulares, instituições de guarda e conservação, sites de antiguidades e leiloeiros. Nesse capítulo, também busca-se discutir a autoria dos retratos e analisar os cartões-postais com as imagens de Salvador e da criança anônima, examinando as mensagens deixadas por escrito pelos remetentes.

A dissertação, portanto, busca explorar a riqueza de trabalhar com fontes fotográficas na pesquisa histórica, dando-lhes o mesmo estatuto, destaque e exame em geral dados às fontes textuais. Há tempos a fotografia (e a imagem, no geral) recebeu dos historiadores o estatuto de fonte histórica. Desde então, discussões foram travadas a respeito das especificidades em lidar com esse tipo de fonte, que metodologias adotar, que cuidados devem ser tomados. A ideia da imagem como testemunha ocular da história, desenvolvida por Peter Burke (2004), indica o caminho a seguir: não tomar a fotografia como cópia da realidade, mas como registro de um fragmento do real, passível de ser capturado pelo equipamento fotográfico a partir da ação do

retratista e dos outros agentes envolvidos em sua produção. Apesar da fotografia aparentar ser uma cópia verídica do real, a imagem capturada é o resultado final de um conjunto de interferências – muitas delas propositais – de diversos sujeitos envolvidos em sua produção. Toda fotografia é um fragmento selecionado – e por vezes controlado – do real, não o real apreendido e congelado pela câmera fotográfica e, como todo documento histórico, não é inócua ou neutra, mas o “resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente” (Mauad, 1996, p. 79).

A pesquisa, portanto, trabalha com a ideia de circuito social da fotografia (Fabris, 1991; Lima, 1991; Meneses, 2003; Vasconcellos, 2006; Mauad, 2016; Negro, 2020), analisando os contextos de produção, agenciamento e arquivamento dos exemplares fotográficos aqui analisados. Dessa forma, é possível perceber o que Boris Kossoy (2009, p. 45) denomina de “estágios” de existência da fotografia: as intenções para que ela existisse (tanto intenções do fotógrafo que tirava o retrato, quanto dos retratados e daqueles que propiciaram a tomada da foto), o ato do registro fotográfico (o contexto de produção, os sujeitos envolvidos na tomada da imagem, os sujeitos fotografados, as motivações para que o retrato tivesse sido produzidos daquela forma e não de outra) e por fim os caminhos pelos quais tal fotografia percorreu até chegar a ser objeto de pesquisa (quais agenciamentos sofreu e por quem, onde e de quais formas os exemplares foram reproduzidos e como tais exemplares foram preservados), reforçando seu estatuto de artefato material.

Um dos circuitos sociais tomados por algumas das fotografias das crianças foi aquele dos cartões-postais. Meio de comunicação rápido e barato, o postal tornou-se febre entre o final dos oitocentos e a Primeira Guerra Mundial. Os cartões, ilustrados de diversas maneiras, podiam ser comprados às dúzias e enviados para parentes, conhecidos ou mesmo desconhecidos que trocavam entre si formando coleções. Seguindo o caminho trilhado por Isis Santos (2014) e Antonio Luigi Negro (2020), a dissertação busca analisar os postais enquanto uma fonte de produção coletiva. Apesar do arranjo fotográfico ser definido pelos editores de cartões, os sujeitos capturados pelas câmeras e os remetentes deixam marcas próprias. No caso dos remetentes, se valem da superfície do papelãozinho à medida que escrevem, rabiscam, desenham, colam selos e colecionam os cartões-postais. Analisar as mensagens deixadas pelos remetentes, portanto, torna-se imprescindível para compreender o que aquelas imagens mobilizavam por parte de quem consumia os cartões-postais, em específico, nesta dissertação, daqueles com reprodução de fotografias de indígenas.

Aqui pretende-se fazer uma incursão analítica sobre a construção da imagem fotográfica dos indígenas do Brasil, selecionando alguns produtores, agenciadores e fotografias de modo a

construir um panorama da prática de fotografar indígenas no século XIX. Mobilizando a micro-história, visa investigar um contexto muito específico que ensejou a produção de retratos de três crianças indígenas e analisar como os lugares sociais ocupados por cada uma delas tiveram impacto em como suas fotografias foram circuladas. Por fim, busca elaborar um estudo de caso a partir de um conjunto de cartões-postais editados com imagens de indígenas, de modo a identificar como tais retratos eram mobilizados pelos consumidores dos cartões e o que isso dizia sobre as visões elaboradas, por brasileiros e estrangeiros, sobre os indígenas do Brasil.

## CAPÍTULO I

### 1.1 A fotografia do “outro” nos oitocentos

Em 1844, apenas cinco anos após a apresentação do daguerreótipo ao mundo, um homem e uma mulher botocudo foram fotografados em Paris. Os daguerreótipos desses dois indivíduos são, possivelmente, os primeiros que captaram a imagem de indígenas do território brasileiro com a então recente técnica fotográfica (Morel, 2001). A captura dessas imagens é parte de um antigo e bem estabelecido costume de produzir iconografia das populações nativas do continente americano, e em específico do Brasil, que tem início ainda no período colonial: Hans Staden e Théodore de Bry (no século XVI), Albert Eckhout (no século XVII), Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret (no século XIX) são apenas alguns dos exemplos mais conhecidos dessa produção imagética, anterior ao desenvolvimento do processo fotográfico.<sup>1</sup>

As motivações para essa prática eram diversas e diziam respeito tanto aos interesses particulares (comerciais, por exemplo) dos produtores das imagens, quanto àquele mais geral e coletivo dos “civilizados” de dar a conhecer os “selvagens”, “exóticos” ou “pitorescos” aborígenes brasileiros. A invasão das Américas pela Europa pôs em contato forçado povos com diferenças físicas e socioculturais, que, ao longo dos séculos de colonização (e mesmo depois deles), foram elaboradas e reelaboradas como atributos para a hierarquização entre os grupos humanos. Dessa forma, as produções imagéticas ao mesmo tempo que criavam representações desses “outros” incivilizados, reforçavam aquelas já existentes. Tais representações visuais, portanto, não surgiram num vácuo, mas estavam inseridas em determinados contextos sociais nos quais os sujeitos envolvidos em sua produção, agenciamento e consumo faziam parte, já que as representações são construídas coletivamente, ainda que interpretadas de maneiras levemente variadas pelos indivíduos (Chartier, 2002).

Com o advento da fotografia, essa técnica aos poucos se estabeleceu como meio privilegiado para representar o mundo. Incorporada rapidamente pelas elites em seu desejo de imortalização da imagem – agora barateado se comparado aos preços dos retratos a óleo em pinturas artísticas e únicas –, a fotografia foi também utilizada para registrar o “progresso” do mundo em ebulição da segunda metade dos oitocentos: rodovias, ferrovias, cidades eletrificadas, as Exposições Universais do final do século e, como não poderia ser diferente, o “oriente exótico”, a África, os negros da diáspora e os povos originários americanos, também eles “selvagens” e “incivilizados” (Kossoy, 2009). A fotografia deu novo impulso à produção

---

<sup>1</sup> Moura produziu uma catalogação da iconografia referente a aproximadamente 220 povos indígenas do século XVI ao XX. Ver: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei.** Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

de documentos visuais de indivíduos subalternizados das periferias do mundo. Além disso, foi incluída e modificou profundamente todo um mercado de bens tidos como exóticos, no qual fotografias de indígenas americanos e negros de diversas partes do globo eram vendidas, compradas, apreciadas e colecionadas, junto aos diversos objetos da cultura material desses grupos.

As ciências adotaram a fotografia com vigor e, ao final do século XIX, toda expedição científica que se prezasse, possuía ao menos um fotógrafo e toda sua parafernália responsável pelo registro dos trabalhos, principalmente aqueles de cunho geográfico ou antropológico. Os botocudos fotografados na França em 1844 figuram dentre estes primeiros indivíduos sobre os quais o interesse científico se voltou, instrumentalizado pela fotografia. Levados a Paris, foram fotografados, medidos e apalpados por membros da Academia de Ciências, ávidos por medidas antropométricas, e por estudiosos da Société de Géographie, que conseguiram “extrair” do homem e da mulher 140 vocábulos de sua língua. Serviram ainda de modelos para a confecção de moldes corporais em gesso. Depois disso, desaparecem da documentação histórica, deixando-nos apenas os relatórios produzidos pelos cientistas, as fotografias e seus moldes de gesso (Morel, 2001, p. 1044-46).

O casal de botocudos (figuras 1 e 2) serviu à produção de conhecimento “científico” e suas fotografias demonstram esse interesse: tiradas em ambiente interno, possivelmente um estúdio fotográfico ou mesmo numa das salas da Academia de Ciências, não há ambientação com palmeiras e vegetação tropical, o que seria característica das fotografias de indígenas, em particular as de exposições ou para postais. Com esses daguerreótipos, o interesse era autoproclamado científico, racional, objetivo: buscava-se registrar o máximo de informações físicas possíveis, daí as poses escolhidas (de frente e com rosto a três-quartos de perfil, convenções já utilizadas nos desenhos antropométricos). Ao mesmo tempo que a objetividade fotográfica fora mobilizada para registrar o máximo de informações tidas como úteis aos condutores desse processo, não nos restou nenhuma informação particular a respeito dos indígenas fotografados: os dados antropométricos coletados dos dois indígenas figuram nos relatórios produzidos, mas sequer sabemos seus nomes.



Figura 1: Daguerreótipos D 80 1320 e E 79 1397, 1843, daguerreótipo de E. Thiesson (Musée de L'Homme, Paris, apud MOREL, 2001, p. 1049).



Figura 2: Daguerreótipo D 80 1319, 1843, daguerreótipo de E. Thiesson (Musée de L'Homme, Paris, apud MOREL, 2001, p. 1047).

A subtração da identidade dos modelos fotografados não é exclusiva desse grupo específico de daguerreótipos trabalhados pelo historiador Marco Morel, sendo constante nas fotografias de indivíduos subalternizados produzidas no século XIX e início do XX. Para as ciências ligadas à antropologia física que produziam e utilizavam essa documentação visual, a identidade dos modelos era irrelevante, já que o que se buscava era a avaliação e classificação das “raças humanas” a partir de diversos critérios físicos (e, mais no século XX que no XIX, culturais), como medidas do crânio, dos lábios, do nariz, cor da pele, capacidade muscular etc. Nesse afã, as informações pessoais ou biográficas a respeito dos “objetos” estudados tornavam-se desprezíveis.

Outro campo importante que incentivou a produção de fotografias de indígenas refere-se àquele ligado ao colecionismo de bens “exóticos”. No *Jornal do Commercio*, o reconhecido fotógrafo Christiano Júnior anunciava que seu estúdio à rua da Quitanda na Corte, possuía “variada coleção de costumes dos pretos nesta corte e interior da província, em cartões para álbuns, coisa muito própria para quem se retira para a Europa” (*Jornal do Commercio*, 02 abr. 1865, p. 4). Os “costumes dos pretos” comercializados por Christiano Jr. fazem parte dessa categoria de imagens de mulheres, homens e crianças de vários povos que eram vendidas e então remetidas, colecionadas ou presenteadas a amigos, sócios em firmas ou familiares. Este gênero de fotografia ficou conhecido como fotografia de tipos e costumes. Assim, um indivíduo era fotografado e sua imagem circulava como representante de sua etnia, raça ou grupo social, por ser – supostamente – representativo do seu *tipo humano* (Vasconcellos, 2006, p. 27-33).

No caso do Brasil, os tipos humanos mais comuns eram de pessoas negras e indígenas, sendo que a produção fotográfica com retratados indígenas é muito inferior, em termos quantitativos, quando comparada àquela com modelos negros<sup>2</sup>, cujos retratos circulavam como tipos humanos pelo menos desde a década de 1860. Para produzir tais imagens, os fotógrafos podiam contratar os modelos, levando-os ao estúdio no qual eram orientados a posar de modo a construir a imagem desejada pelo retratista. Apesar das interferências de quem estava por trás da câmera, os fotografados conseguiam fazer-se presentes na foto. Sandra Koutsoukos (2006) afirma que tais sujeitos conseguiam a sua autorrepresentação ao posar para os retratos. Mesmo que as fotografias não fossem para seu uso particular, ou seja, mesmo que os retratados fossem contratados pelo fotógrafo em busca de tipos ou levado por seus senhores para posar junto a eles ou aos seus filhos (como nas fotografias das amas), conseguiam se representar, seja por meio de olhares, poses ou vestimentas.

Enquanto Koutsoukos realiza uma pesquisa mais ampla, abarcando fotografias de amas, de negros livres e libertos, de senhores com seus escravizados e até de prisioneiros, Isis Freitas (2014) se debruça sobre a construção da imagem da mulher de cor da Bahia a partir de fotografias de Rodolpho Lindemann, fotógrafo atuante no Brasil, em Salvador, na segunda metade dos oitocentos. Freitas constrói a ideia de que as “baianas”, mulheres negras – quiçá escravizadas – vendedoras ambulantes nas ruas da cidade do Salvador, *ganhadeiras*, posavam no estúdio “vestidas de si”. Ao vestirem-se de si, contribuía, junto aos fotógrafos e aos consumidores das fotografias, na construção da representação da “baiana”. E esse processo de autorrepresentação, de vestir-se de si, ocorria não apenas no estúdio (situação pontual), mas também no cotidiano dessas mulheres, inclusive porque era no cotidiano que elas eram percebidas pelos fotógrafos: o falar alto, as gesticulações, o andar requebrado e as vestimentas, por exemplo, são características que fazem parte de uma memória construída socialmente e que as mulheres de cor da Bahia traziam para o estúdio (Santos, 2014, 54-60).

As baianas de Lindemann são apenas um dos diversos exemplos de fotografias que eram muito bem apreciadas pelo público. Aqueles que se retiravam para a Europa garantiam levar em suas malas o *carregador africano*, a *vendedora de frutas*, o *cesteiro*, o *leiteiro*, a *negra mina*, as *crioulas da Bahia*... Enfim, uma variedade de personagens, de *tipos*, gravados no papel dos cartões.

---

<sup>2</sup> Discutindo os diferentes objetivos e abordagens dos fotógrafos, Fernando de Tacca fez um apanhado da produção fotográfica do século XIX e XX que tem indígenas do Brasil como modelos. Ver: TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde – Manginhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.191-223.

Num período no qual a ciência antropométrica começava a utilizar a fotografia e que o romantismo indianista ainda estava presente e atuante, as imagens dos nativos e dos negros no Brasil capturadas pelo processo fotográfico eram encontradas tanto nos gabinetes e trabalhos científicos quanto nos estúdios fotográficos, para ser vendidas como souvenir (Dobal, 2001). Esse duplo uso dos retratos de indivíduos de grupos subalternizados pode parecer contraditório, mas é explicado pela própria natureza desses tipos de fotografias: feitas por brancos para brancos, elas mobilizavam tanto a fascinação pelos povos “exóticos” – e tidos ora como passivos ora como selvagens – quanto a afirmação da diferença que auxiliava na construção dos discursos sobre grupos subalternizados baseados em teorias “científicas” de superioridade racial. Assim, havia um motor comum aos dois polos de produção: a elaboração visual da diferença racial, processo no qual a mobilização dos discursos “científicos” e daqueles que exotizavam essas pessoas se retroalimentam, sendo interdependentes.

Apesar dos sujeitos subalternizados participarem da construção de sua imagem fotográfica, como demonstraram Koutosoukos (2006) e Santos (2014), possuíam pouco ou nenhum controle sobre a circulação, ainda mais porque as fotografias eram produzidas por editores que as pautavam como imagens de tipos ou quando eram escrutinadas por cientistas. Sim, os fotografados conseguiam contribuir para a construção de sua imagem, porém, após a tomada da foto e sua posterior impressão em suportes diversos não mais participavam do processo de agenciamento do próprio retrato, menos ainda da apropriação dos remetentes dos postais, que tinham o poder de se pronunciar sobre o impresso. A circulação e agenciamento das imagens por terceiros era parte do processo que tornava anônimos os fotografados e contribuía na elaboração visual das diferenças raciais enquanto hierarquias. Desse modo, os consumidores dessas imagens fechavam o ciclo iniciado no momento de tomada da fotografia: a circulação e consumo dos retratos podiam reforçar, complementar ou contradizer os significados criados quando frente à câmera. A circulação e o consumo dessas imagens, tanto nos circuitos científicos quanto nos de fotografias de tipos, tornavam-se mais uma maneira de anular a condição de pessoa de quem era fotografado.

Considerando que a “representação de si está, obviamente, ligada à representação que se faz do outro e [...] dos vários *outros* que surgem em cena num determinado contexto” (Novaes, 1993, p. 21, grifo no original), a construção da imagem de sujeitos negros e indígenas a partir da fotografia indica também a elaboração de uma autoimagem da população branca que consumia essa produção fotográfica. Não apenas grupos subalternizados figuravam nos *cartes-de-visite*, *cartes cabinets* e cartões-postais comercializados como souvenir: as maravilhas da modernidade (ferrovias, vistas das cidades iluminadas por energia elétrica) e as personalidades

políticas e artísticas (generais, presidentes, o próprio Imperador Dom Pedro II e outros membros da família real, cantoras de ópera e atrizes) tinham lugar cativo nas imagens circuladas no final do século XIX e início do XX. Daí que Antonio Luigi Negro (2020, p. 973) considera os cartões-postais como “espelinhos que uma civilizada gente trocava entre si, para se ver refletida.” Os tipos humanos negros e indígenas eram o “outro” que reforçava a imagem que a população branca “civilizada” construía sobre si mesma a partir da fotografia, suas fotografias eram o espelho que refletiam quão diferentes, e inferiores, eram os outros, aos olhos dos “civilizados”.

## 1.2 Souvenir e dado científico: a construção fotográfica do índio brasileiro

Apesar da antropometria ter se apossado das técnicas fotográficas desde muito cedo, como os daguerreótipos dos botocudos bem demonstra, no caso do Brasil, a produção fotográfica cujos modelos eram indígenas torna-se mais numerosa e diversa por volta da década de 1870. Nesse período, as novas técnicas de obtenção da imagem datadas da década de 1850 (principalmente o colódio, que permitia a reprodução de uma mesma imagem, o colódio úmido e o papel albuminado, que além da reprodução produziam uma imagem com maior qualidade) estavam se difundindo e, a partir da década de 1880, o processo com chapas secas de gelatina (que permitia menor tempo de exposição e maior liberdade para o fotógrafo, pois as chapas não precisavam ser reveladas logo após a exposição) provocou uma ampliação no acesso à fotografia (Kossoy, 1980; Turazzi, 1995).

Os cientistas e fotógrafos de profissão, praticamente exclusivamente europeus, que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX produziram vasto acervo fotográfico das “gentes” do país. A população mais abastada logo se rendeu à nova modo europeia enquanto o imperador Pedro II se dedicou a patrocinar e incentivar a popularidade da fotografia nos trópicos. Para aqueles com condições financeiras de ir a um estúdio, a fotografia era a possibilidade de gravar para sempre sua imagem da maneira que bem desejasse, de imortalizar-se de maneira altiva e respeitosa, mesmo que essa nem sempre fosse a realidade. Os retratos poderiam, então, ser guardados em álbuns de família ou oferecidos – em formato de *carte-de-visite* ou *cabinet-portrait* – a amigos e familiares, geralmente com dedicatória, em sinal de amizade (Schapochnik, 1998).

Até a popularização do cartão-postal ilustrado com fotografia, o que ocorreu a partir da década de 1890, os suportes preferidos para as fotografias de tipos eram o *carte-de-visite* e o *carte-cabinet*. O *carte-de-visite*, criado em 1854, apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um rígido suporte de cerca de 10 x 6,5 cm. Esse formato foi popular até a década de 1870, quando o *carte cabinet* (que possuía fotografias de cerca de 9,5 x 14 cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm) se popularizou (Wanderley, 2016a). O sucesso do cartão de visita deve-se a alguns motivos. Seu custo de produção e reprodução era baixo, de modo que o preço final também era acessível e os consumidores compravam-lhes às dúzias, como aliás é possível constatar nos anúncios publicitários em periódicos. Além disso, seu formato diminuto permitia que fosse facilmente transportado por aqueles que desejavam presentear amigos, conhecidos e familiares.

Às classes subalternas, porém, a possibilidade de imortalização da imagem apresentava-se mais restrita, quando não impossível. A expansão da fotografia e seu apelo de consumo não

significaram necessariamente que todos tinham acesso a ela da mesma maneira: a maior parte da população do globo sequer consumia a novidade e muito menos se posicionava frente à lente do fotógrafo:

Para várias pessoas [...] o valor dos cartões (mesmo quando já barateados) podia significar um investimento dispendioso, que significaria o não suprimento de outro(s) item(ns) necessário(s) a sua sobrevivência, ou a de seus familiares e/ou agregados, ainda que fosse um objeto de consumo almejado como a representação de si e dos seus. (Koutsoukos, 2006, p. 234)

Havia um descompasso entre as possibilidades de representação e autorrepresentação pela fotografia acessíveis aos diferentes grupos sociais e raciais no século XIX. Para as elites abastadas, a fotografia se revelava como uma prática quiçá corriqueira, rapidamente incluída nos costumes e códigos sociais das classes dominantes e em ascensão. Para Gisèle Freund (1983, p. 13), nos oitocentos, “mandar fazer um retrato” era um “ato simbólico” no qual os retratados manifestavam sua posição social para si e para os outros, daí a necessidade cada vez maior de uma produção e reprodução da imagem de modo expresso, processo esse que culmina na técnica fotográfica. Para as classes subalternas, porém, a fotografia se convertia em uma realidade menos próxima: apesar de consumirem a novidade, principalmente depois do advento dos periódicos ilustrados ao final dos oitocentos, “mandar fazer um retrato” fotográfico era menos comum.

Daí que a produção fotográfica com modelos indígenas no Brasil advém majoritariamente dos dois polos já citados: o “científico”, ancorado nas ciências antropométricas e o “exótico”, sustentado pela comercialização dos tipos humanos. Apesar da linha entre a fotografia voltada às ciências e aquela voltada à comercialização como souvenir nem sempre ser tão clara, o afã cientificista alcançou as populações indígenas antes das lentes dos fotógrafos voltados à produção comercial para circulação como souvenir. Ambos os polos de produção fotográfica, porém, faziam parte de um costume muito anterior à fotografia: o de inventariar os modos de vida, geografia e espécimes das regiões periféricas do globo que definiam um “padrão evolutivo” ao construir uma linha divisória “entre ‘nós’, os civilizados, e os ‘outros’, que deveriam ser tipologizados e identificados na escala evolutiva” (Mauad, 2010, p. 137).

A fotografia atuou, portanto, como uma das ferramentas de construção da imagem dos indígenas do Brasil no período imperial e, de modo mais abrangente, contribuiu na construção da imaginação geográfica a respeito do Brasil. Entendida como “o mecanismo através do qual as pessoas chegam a conhecer o mundo e a se situar no espaço e no tempo” (Schwartz; Ryan *apud* Lopes, 2021, p. 186), a imaginação geográfica abarca diversas práticas e processos pelos quais os fatos geográficos são organizados pelos indivíduos. Considerando que as fotografias

“desempenham um papel central na constituição e sustentação de noções individuais e coletivas de paisagem e identidade” (Schwartz; Ryan, 2020, p. 6), ela é uma das práticas presentes na elaboração de imaginações geográficas.

Lilia Schwarcz investigou uma das tentativas de construção de um discurso nacional sobre o Império do Brasil durante o Segundo Reinado a partir de fotografias do que a autora denomina “triângulo nacional”: “tratava-se de implementar um projeto nacional pautado em duas grandes bases – a natureza e seus naturais – e tendo como vértice do triângulo o próprio monarca, a orquestrar tal projeto” (Schwarcz, 2014, p. 397). Tal modelo de nacionalidade, segundo a autora, explorava a imagem dos indígenas enquanto passivos, exóticos e em vias de desaparecimento, ao mesmo tempo que tentava ocultar o sistema escravista em voga e construir a ideia de uma nação sem conflitos.

Porém, a monarquia não era a única a mobilizar fotografias para construir o Brasil: fotógrafos, viajantes, escritores, cientistas, editores de cartões-postais e consumidores dos diversos produtos resultantes da produção fotográfica foram responsáveis pela elaboração visual do Brasil no período e os retratos de indígenas faziam parte dessa documentação visual, em seus diversos circuitos sociais. Tais imagens podiam ser encontradas em relatórios científicos, livros de relatos de expedições, relatórios de comissões organizadas ou financiada pelo Estado imperial, cartões-postais, exposições nacionais e internacionais. Cada contexto de produção e agenciamento possuía objetivos específicos, porém, as fotografias da população nativa produzidas no Brasil oitocentista faziam parte das práticas de construção de imagens do Brasil e de seus habitantes para brasileiros e estrangeiros.

Em 1863, Bartolomé Bossi publica em Paris *Viage Pintoresco por los rios Paraná, Paraguay, Sn Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas.*, livro no qual descreve suas explorações nos rios citados no título da obra. Já nas primeiras páginas do relato, o autor demonstra o status adquirido pela fotografia no período, como técnica imprescindível para o registro do real: “O sextante de um lado e a máquina fotográfica do outro, me ajudarão a revelar ao mundo o que vi e observei na distância que percorri, nesses impenetráveis bosques” (Bossi, 2008, p. 20). Essa publicação contém 34 gravuras da firma Lacoste Aîné produzidas a partir de fotografias tiradas pelo próprio Bossi. Genovês radicado na Argentina havia anos, Bossi não buscava especificamente os indígenas da região percorrida e sim fazer um levantamento geográfico, inclusive produzindo mapas do território. Ainda assim, tendo encontrado alguns grupos indígenas, descreveu e fotografou-os.

Ao encontrar um grupo Pareci, Bossi descreve uma situação tanto quanto comum aos fotógrafos (exploradores e/ou cientistas) que se embrenhavam nos interiores e desejavam registrar fotograficamente indígenas:

Quando coloquei minha máquina fotográfica para retratá-los, alarmaram-se, e tal foi sua preocupação que quiseram fugir, mas tranquilizei-os mostrando-lhes os retratos de outros índios e fazendo-lhes compreender que ia tirar os seus. Já seguros de que aquele não era um instrumento de extermínio, e de que meu ânimo não era hostil para com eles, mudou seu semblante; começaram a prestar atenção nos retratos dos demais índios e a rir-se estrepitosamente, em especial quando entre eles reconheceram um. (Bossi, 2008, p. 97)

Em tais excursões, a negociação entre os líderes brancos e os indígenas – alguns inclusive que se tornavam guias – era constante. Conquistar a confiança dos indígenas era imprescindível para o sucesso da empreitada, mesmo com aqueles grupos que mantinham contato mais próximo ou frequente com a sociedade nacional. Por vezes, a relação era estabelecida por meio da troca de presentes: os indígenas recebiam objetos como roupas, miçangas, instrumentos agrícolas, material de costura e espelhos e em troca, os brancos levavam consigo objetos da cultura material, caças e mesmo animais vivos. Bossi, porém, destacou outra abordagem: para conseguir as tão desejadas fotografias dos Pareci, mostrou-lhes outros retratos, estimulando a curiosidade do grupo e garantindo-lhe que a câmera fotográfica não lhes era danosa. Com essa estratégia, conseguiu fotografar o grupo de mulheres e crianças que aparece na figura 3 e de homens da figura 4.

Bossi produziu mais fotografias, inclusive de outros grupos indígenas, porém dentre as perdas na própria excursão e a conservação e destinação incerta das originais, apenas sete imagens de indígenas sobrevieram, e em formato de xilografia, publicadas no *Viaje Pitoresco*. Nas xilogravuras, os indígenas aparecem em meio à mata e posam de modo parecido uns aos outros, mas a segunda garota da esquerda para a direita e a primeira das duas meninas agachadas na imagem 3 parecem demonstrar certa timidez. A garota de pé apoia-se numa espécie de lança curta, escondendo parte do rosto com o objeto, já a criança agachada (provavelmente para fazer caber todas oito dentro do quadro fotográfico) estica os braços para frente, segurando as mãos (como o faz também uma das mulheres e duas das crianças de pé) e encolhendo os ombros. Apesar de ser possível (e comum) que os produtores de xilogravuras modificassem a imagem original na qual se baseavam, é interessante notar que ainda é possível identificar diferenças na expressão corporal de cada um dos fotografados.

Na figura 4, todos, exceto o terceiro da esquerda para a direita portam algum tipo de arma. Suas poses parecem mais rígidas que as das mulheres e o segundo homem moveu o rosto ligeiramente para o lado, movimento esse que provavelmente deixou um borrão na fotografia e

foi reproduzido na xilografia. O homem que não carrega nenhum artefato parece não saber bem o que fazer com os braços e deixa-os, sem jeito e rigidamente, ao lado do corpo.

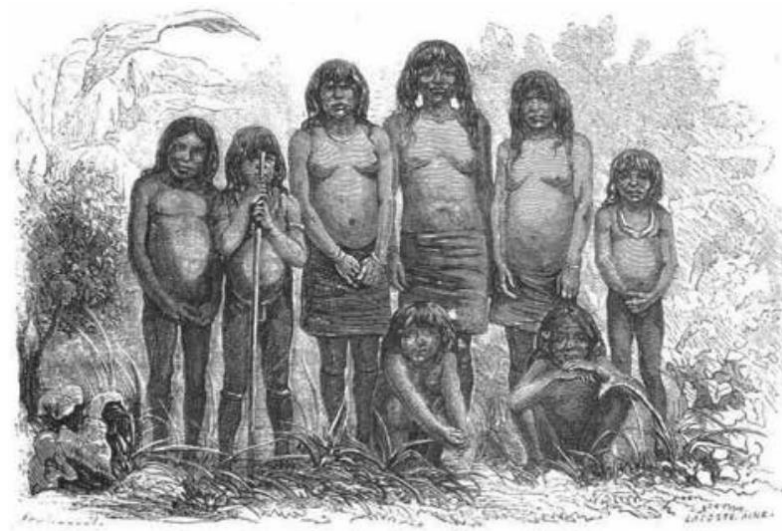


Figura 3: Grupo de índias Pareci, 1863, xilografia de Lacoste Aîné a partir de fotografia de Bartolomé Bossi (Bossi, 2008, p. 113)

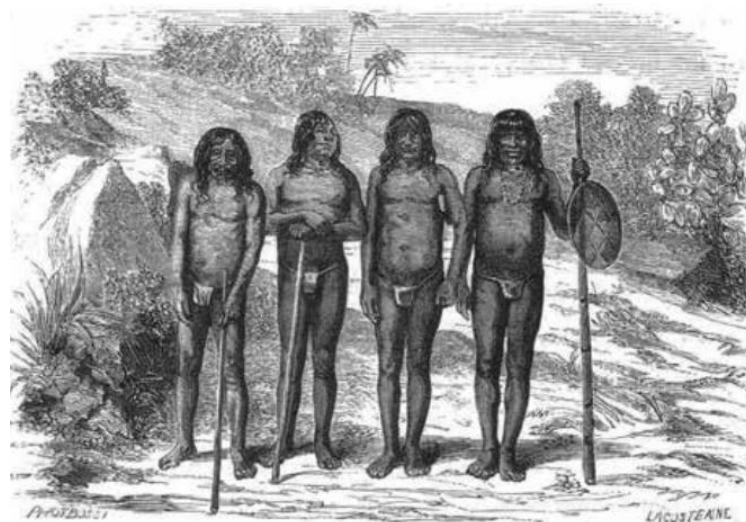


Figura 4: Grupo de índios Pareci, 1863, xilografia de Lacoste Aîné a partir de fotografia de Bartolomé Bossi (Bossi, 2008, p. 118)

Quem produziu tais poses? Bossi, os indígenas, ou ambos? As mãos juntas na altura do ventre das mulheres nos remetem a uma ideia de comedimento, mas a primeira menina parece olhar com curiosidade para o fotógrafo enquanto a terceira mulher traz um olhar mais inquisitivo, sério e duro. Segundo Bossi, tais imagens foram produzidas depois do episódio narrado acima, quando ele consegue convencer os indígenas que tirar seus retratos não lhes causaria mal algum ao mostrar outras fotos. Se tiver sido assim mesmo, os modelos já começavam a ter certa ideia de como se portar e, com os prováveis ajustes de Bossi, construíram cada qual sua pose, de modo mais ou menos autônomo.

Em 1865 chega ao Brasil a Expedição Thayer, tendo como líder Louis Agassiz, ferrenho defensor do criacionismo e do poligenismo (teoria que afirmava existir diferentes raças humanas, hierárquicas entre si). Agassiz tornou-se ainda um dos ideólogos da segregação racial nos Estados Unidos pós-Guerra Civil e sua expedição ao Brasil era parte de seu esforço em produzir documentação visual de todos os tipos raciais existentes com o objetivo de comprovar a visão poligenista de que a humanidade era dividida em diferentes espécies e que a miscigenação era tanto uma afronta à vontade divina quanto cientificamente degenerativa. A Expedição Thayer chega primeiro ao Rio de Janeiro e logo se desloca para a região da Amazônia, tomando Manaus como seu centro de apoio às incursões pelos rios, em busca de variadas espécies de peixes, outro interesse de Agassiz (Machado, 2010).

No Rio de Janeiro, Agassiz logo encomenda uma série de fotografias de africanos de diversas etnias à firma Stahl & Wahnschaffe. Tais imagens apresentam os modelos de corpo inteiro, nus, fotografados de frente, de lado e de costas, num tríptico racial. Há ainda imagens de busto de frente e de perfil. De acordo com Maria H. P. T. Machado (2010, p. 34), sua iniciativa “mostrou-se pioneira na constituição de uma série fotográfica de representação somatológica e frenológica, servindo como modelo para antropólogos e cientistas naturais, que a duplicaram milhares de vezes nas décadas que se seguiram, em muitas partes do mundo”. Ainda na Corte, o suíço decide investir no treinamento em fotografia de Walter Hunnewell, um de seus estudantes de Harvard que veio com ele como assistente de coleta, que seria então o responsável pelas fotografias de “índios mestiços”, realizadas em Manaus. O objetivo da série fotográfica de Manaus era demonstrar a degenerescência dos indivíduos mestiços, mas, como destacou John Monteiro (2010), Agassiz e seu estudante não conseguiram criar um padrão como o da série de “raças puras” de Augusto Stahl feitas no Rio de Janeiro.

John Monteiro chama ainda atenção para a atmosfera nada científica do *Bureau d'Anthropologie*<sup>3</sup>: “Em seu diário íntimo, William James registrou o seu primeiro encontro com o salão fotográfico, fornecendo a descrição de um ambiente carregado de aura erótica e, de modo significativo, destituído de qualquer conteúdo científico” (Monteiro, 2010, p. 75). James era outro estudante de Agassiz e em seu diário temos uma visão mais crítica dessas sessões fotográficas do que nos escritos de Elizabeth Agassiz, esposa do cientista. James identifica o desconforto das mulheres manauaras frente à insistência de Agassiz em fotografá-las despidas. O estudante destaca ainda a insistência do professor em afirmar que as três mulheres que tentava fotografar eram “índias puras”, apesar de James considerá-las mestiças. John Monteiro destaca

---

<sup>3</sup> Assim foi denominado por Tavares Bastos o estúdio fotográfico improvisado de Hunnewell e Agassiz.

que a afirmação de Agassiz de que as moças eram “índias puras” supostamente justificavam (para Agassiz) sua nudez. William James assim descreveu as três moças:

Elas estavam muito bem vestidas em musselina branca, tinham joias e flores nos cabelos e exalavam um excelente perfume de priprioça. Aparentemente refinadas, de qualquer modo não libertinas, elas consentiram que se tomasse com elas as maiores liberdades e duas delas, sem muito problema, foram induzidas a se despír e posar nuas. (James, 2006, p. 206)

Elizabeth Agassiz, por sua vez, quando descreve a dificuldade em fotografar, mobiliza a narrativa da crendice:

O grande obstáculo, porém, são os preconceitos populares. Reina entre os índios e os negros a superstição de que um retrato absorve alguma coisa da vitalidade do indivíduo nele representado e que está em grande perigo de morte aquele que se deixa retratar. Tal ideia está tão profundamente arraigada que não foi fácil vencer as resistências. Aos poucos, porém, o desejo deles se verem em figura vai dominando; o exemplo de alguns mais corajosos anima os tímidos e os modelos vão se tornando muito mais fáceis de conseguir do que a princípio. (Agassiz; Agassiz, 2000, p. 265)

A situação constrangedora e violenta à qual essas mulheres foram expostas explica melhor que os argumentos de James ou Elizabeth Agassiz sobre a resistência de se deixarem fotografar por desconhecidos. Na figura 5, por exemplo, é possível perceber parte de um corpo em roupas masculinas na lateral direita da fotografia, talvez o próprio Agassiz ou mesmo algum conhecido seu que visitava o *Bureau*. Já na figura 6, a mulher posa com a blusa aberta, não nua, mas *despida* como bem diria Sandra Koutsoukos<sup>4</sup> (2006, p. 119). Daí o clima erótico destacado por John Monteiro: as imagens que deveriam apresentar certa objetividade científica (como aquelas produzidas a mando de Agassiz por Stahl no Rio de Janeiro), acabam por apresentar um apelo erótico. Há fotografias de homens e crianças, porém em bem menor quantidade, o que pode indicar maior dificuldade de mobilizá-los para o estúdio, mas também reforça a observação de Monteiro a respeito do erotismo latente em imagens cujo pretexto era “científico”.

---

<sup>4</sup> Ao analisar duas fotos de mulheres negras sem roupas, ambas produzidas a mando de Agassiz (nos Estados Unidos e no Brasil), a autora faz uma distinção entre estar “nua” e estar “despida”. Tal diferenciação pode ser aplicada para a mulher da imagem 6. Diz Koutsoukos (2006, p. 119): “Delia não teve nenhum controle sobre como a sua imagem seria registrada, o seu retrato é o seu olhar baixo, o seu constrangimento, a sua humilhação, a exposição da nudez ‘dada’, contra a sua vontade, ao expectador. Acho que posso ousar dizer que a ‘Mina Ondo’ de Henschel está nua, enquanto que a ‘Delia’ de Zealy está despida.”



Figura 5: Mulher não identificada, retrato somatológico de Walter Hunnewell, Manaus, 1865-1866 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, apud Machado, Huber, 2010, p. 108)



Figura 6: Mulher não identificada, retrato somatológico de Walter Hunnewell, Manaus, 1865-1866 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, apud Machado, Huber, 2010, p. 110)



Figura 7. Mulher não identificada, fotografia de Walter Hunnewell, Manaus, 1865-1866 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, objeto número 2004.24.34113.2).



Figura 8. Mulher não identificada, fotografia de Walter Hunnewell, Manaus, 1865-1866 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, objeto número 2004.24.7657).



Figura 9. Mulher não identificada, fotografia de Walter Hunnewell, Manaus, 1865-1866 (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, objeto número 2004.24.7640).

Nas fotografias que apresentam mulheres vestidas, apesar de posarem de modo até altivo, seus olhares são inquisitivos, demonstrando estarem desconfortáveis ou mesmo desgostosas por posar para Hunnewell. Isso é perceptível por exemplo nas figuras 7 a 9, nas quais as três mulheres olham diretamente para a câmera, possivelmente a partir da orientação de Agassiz e do fotógrafo, mas seus olhares são duros, principalmente o da mulher da figura 8. Sentadas

eretas, mãos sobre o colo, suas fotos deveriam servir de material visual para demonstrar a degenerescência dos mestiços, mas o que acabam escancarando é a assimetria da situação e o modo como as fotografadas respondem à situação a partir de seus olhares duros. Aqui é perceptível a tensão entre a possibilidade de autorrepresentação por parte dos sujeitos fotografados e a situação de violência do processo fotográfico. Essas mulheres conseguiram registrar seu desconforto frente ao fotógrafo e quiçá as retratadas das figuras 7 a 9 foram capazes de evitar serem despidas para a captura fotográfica, porém seus retratos ainda foram produzidos, agenciados e interpretados de maneiras que fugiram ao seu controle.

Esse conjunto de quase 200 imagens produzido pela Expedição Thayer é significativo da produção fotográfica em nome da ciência nos oitocentos. O objetivo das fotografias não era formular hipóteses e formular teorias e sim confirmar as teses racialistas e racistas em voga. No entanto, essa coleção foi subaproveitada pelo próprio Agassiz, talvez pela baixa qualidade técnica das fotografias ou pela dificuldade de produzir imagens “científicas” capazes de ilustrar suas teorias. Na primeira edição do relato do casal Agassiz, *A Journey in Brazil* publicado em 1868 nenhuma das fotografias produzidas por Hunnewell foi utilizada, havendo apenas duas xilografias (um homem e uma mulher Munduruku) feitas a partir das fotografias de um tal Gustavo, em Manaus (Agassiz; Agassiz, 1868, p. 313-314). Na edição francesa, *Voyage au Brésil*, de 1872 há algumas xilografias de “mamelucas”, mas todas aparecem vestidas. Assim, para alcançar seu objetivo de construir visualmente as raças humanas, Agassiz recorre à compra de fotografias, principalmente da Sociedade Antropológica de Paris, compondo álbuns com imagens de tipos raciais ao redor do globo, todos devidamente paramentados com suas vestimentas tradicionais e em seu “habitat” (Machado, 2010, p. 36).

Esse mercado de fotografias dos povos “incivilizados” e “selvagens” atraía cientistas, como Agassiz, que as utilizavam em seus trabalhos, mas também um público consumidor mais amplo que as trocava e colecionava, como num amador gabinete de curiosidades, propiciado pela imagem fotográfica. Disponíveis avulsamente, nos formatos *carte-de-visite*, *carte cabinet* ou cartões-postais (ao fim do século), os fotógrafos e editores por vezes montavam séries ou álbuns temáticos que podiam ser adquiridas em seus estabelecimentos. Em 1869 Georges Leuzinger publica um catálogo denominado *Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, Rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A. Frisch, descendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus*. Totalmente em francês, o catálogo indica 98 fotografias, com títulos e descrições. Tais imagens foram produzidas pelo fotógrafo Albert Frisch entre 1867 e 1868 no que é

considerada a primeira expedição cujo objetivo principal era a documentação fotográfica da Amazônia brasileira (Andrade, 2007).

Quase metade das imagens traz como modelos indígenas de diversas etnias (Tecuna, Miranha, Caixana, Amaúa, Tapuya, Paçé, Cataúxi, Mura e Marauá<sup>5</sup>) e a maior parte das restantes diz respeito à flora amazônica, havendo poucas da fauna. Parte das fotografias de indígenas de Frisch feitas nessa expedição já era conhecida dos pesquisadores; porém, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade destaca que “o objetivo da expedição fotográfica iria muito além da questão indígena, seguindo uma linha exploratória inaugurada bem antes desta iniciativa, num período anterior mesmo à invenção da fotografia” (Andrade, 2007, p. 349) bem aos moldes das expedições que buscavam catalogar a flora brasileira de modo a abrir possibilidade de exploração científica das suas riquezas. Levando em consideração que Leuzinger, empregador de Frisch, focava seu negócio na “produção e comercialização de imagens de caráter documental” (Andrade, 2007, p. 342), pode-se sugerir que o objetivo principal da viagem do fotógrafo à Amazônia era exatamente este: produzir imagens de uma região do Brasil pouco explorada pela técnica fotográfica e que acabara de se abrir ao mundo a partir da liberação da navegação internacional nos rios da região (Decreto, 1866). As fotografias da flora e fauna da Amazônia, assim como de suas gentes, seriam então comercializadas na Rua do Ouvidor, em formato de álbum e possivelmente também de modo avulso.

Para conseguir imagens com primeiro e segundo planos nítidos, Frisch fotografava os indígenas com um pano de fundo liso e posteriormente recortava e montava suas imagens sobre uma paisagem amazônica. Desse modo, o humano aparece como parte da natureza, sendo inclusive difícil olhar para uma dessas fotografias e focar somente os indivíduos. As montagens de Frisch tornam o índio e seu “habitat” indistinguíveis. Esse processo de montagem pode ser percebido nas figuras 10 e 11: a primeira fotografia foi reproduzida ainda sem o fundo, já a segunda (figura 11) traz a montagem com uma fotografia do caiaúe, planta também conhecida por dendê-do-pará<sup>6</sup>.

Nessas fotos, de acordo com a legenda que aparece no catálogo *Resultado de uma Expedição...*, Mantú, “chefe dos Técunas”, posa com suas duas mulheres. Os três trajam adereços de penas, palha e sementes e parecem desconfortáveis frente à câmera. Mantú posa sentado segurando os joelhos, aparenta estar entediado e deve ter se movido ligeiramente, deixando um borrão em seu rosto. A mulher de pé está de olhos fechados e reproduz a mesma

---

<sup>5</sup> Aqui, utilizou-se a grafia que aparece no catálogo.

<sup>6</sup> A fotografia dessa palmeira utilizada para compor a imagem dos Ticuna pode ser encontrada na página 58 do mesmo álbum onde se encontra a figura 11.

pose das manauaras fotografadas por Hunnewell: segurando as mãos na altura do ventre cobrindo o sexo, suas pernas estão juntas, talvez num esforço para manter-se imóvel, e seu semblante é sério. A terceira mulher, apesar de trazer as mãos na mesma posição que a outra e manter as pernas fechadas, olha diretamente para a câmera e apresenta um rosto mais relaxado; sua pose é busca imitar um sentar natural, como se ela tivesse simplesmente sentado para observar a cena.

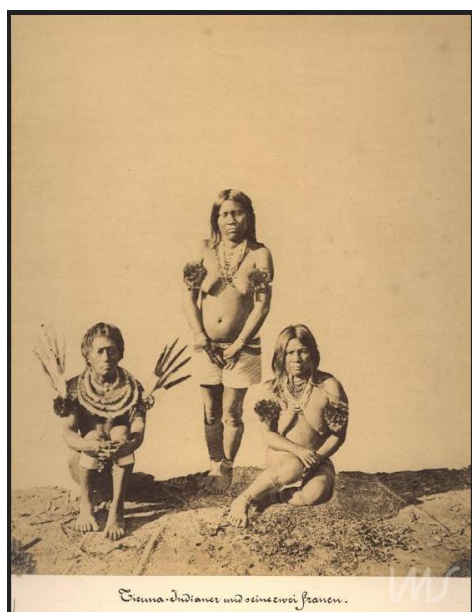


Figura 10: Indígenas do povo Ticuna; homem e suas duas esposas, 1867 c., fotografia de Albert Frisch (Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles). (Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/4496>.)



Figura 11: Mantú Chefe des Técunes avec ses 2 femmes, 1867/1868, fotografia de Albert Frisch (Disponível em: Frisch, 1869.).

Frisch e Leuzinger estão entre os primeiros a produzirem fotografias comercializadas de indígenas da Amazônia que se tem notícia, reforçando a ideia de uma região exuberante em recursos naturais e de uma população indígena que aparece nas legendas das imagens como “selvagens” e “antropófagas” ou, no melhor dos casos, como “semicivilizados”. Tais fotografias eram então consumidas por brasileiros e europeus, mobilizando um comércio lucrativo para editores e fotógrafos, construindo imaginações geográficas sobre o Brasil e a Amazônia e elaborando narrativas visuais a respeito dos habitantes originários do território brasileiro. Com a invenção e posterior popularidade do *carte-de-visite* as imagens dos indígenas brasileiros continuariam sendo consumidas, assim como a dos negros brasileiros, dos asiáticos, dos africanos e de outros grupos originários ao redor do mundo.

No ano que Frisch chega à Amazônia, já se encontra estabelecido em Manaus o fotógrafo Felipe Fidanza, que produzia “retratos desde o mais pequeno ponto até o tamanho natural” e anunciava possuir objetos de arte e molduras diversas em seu ateliê no Largo das Mercês, em Belém (Diário de Belém, 29 ago. 1869). Fidanza produziu numerosas fotografias do Pará e do Amazonas, registrando prédios e vias públicas em modernização assim como paisagens naturais. Algumas dessas imagens foram publicadas em álbuns encomendados pelo governo do Pará (*Álbum do Pará* em 1899 e *Álbum de Belém* em 1902) e do Amazonas (*Álbum do Amazonas* em 1902) (Wanderley, 2016b). Fidanza viveu a época dourada dos *carte-de-visite* e *cartes cabinets* entre os anos 1860 e 1880 e não deixou de registrar nesses formatos negros e indígenas, tanto em estúdio quanto ao ar livre (figuras 12 a 14).

O homem da figura 12 posa em um ambiente supostamente externo, paramentado com acessórios de penas e armas. Atrás de si há um suporte utilizado pelos fotógrafos para manter o modelo na posição correta, evitando que ele se movimente. A pose sequer tenta seguir os parâmetros da fotografia antropométrica (como nas imagens de Hunnewell), já que o objetivo principal para a produção dessa imagem é a comercialização como souvenir, do “tipo” do lugar. A inclusão das armas e dos outros acessórios que o indígena traja não busca demonstrar sua cultura material e sim construir a imagem de um selvagem “autêntico”, que caça, anda seminu e usa enfeites de penas. A mulher da figura 13 traja os mesmos acessórios que o homem, exceto as armas e acrescentando um colar de várias voltas provavelmente de sementes. O suporte de pose também é colocado atrás dela, porém sua fotografia é feita em um ambiente menos “natural”, tendo apenas uma parede lisa como pano de fundo. A mulher encara a câmera com um olhar firme e maxilar cerrado, ou pelo esforço de ficar parada, ou por sentir-se incomodada e desconfortável na pose. As fotografias podem ter sido feitas em Manaus, numa das visitas dos dois à cidade, prática corriqueira entre os grupos indígenas que mantinham contato mais próximo com a sociedade nacional<sup>7</sup>. Fidanza produz assim imagens genéricas e ao mesmo tempo universais do seriam os índios brasileiros: mobilizava a ideia do homem guerreiro em meio a selva, da mulher exótica e erótica, dos silvícolas ainda em estado de natureza e longes da civilização.

---

<sup>7</sup> Ana Paula da Silva discutiu em sua tese de doutorado o intenso trânsito de indígenas no Rio de Janeiro durante todo o século XIX, ver: SILVA, Ana Paula da. **O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX**. Rio de Janeiro, UNIRIO –Centro de Ciências Humanas, 2016. Tese de doutorado em Memória Social. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11543>. Acesso em: 18 jun. 2020. Tal trânsito também pode ser percebido em outras cidades, principalmente aquelas próximas a grandes contingentes populacionais indígenas, como Manaus, Cuiabá e Curitiba.

Na fotografia da criança da figura 14 é possível perceber um esforço de criar uma imagem que pareça espontânea. A menininha traja um vestido simples, seus cabelos estão bem curtos e ela olha curiosa para a câmera. No acervo do Leibniz-Institut fuer Laenderkunde há a informação de que ela teria sido comprada por uma família portuguesa para trabalhar como criada da casa, outra prática comum no período. Quiçá Fidanza conhecia seus “donos” e os convenceu (até mesmo pagando-lhes) a fazer tal fotografia. Pode-se questionar o porquê de ela ter posado com tigela e colher em mãos: quisera Fidanza indicar seu grau de civilidade ao mostrar que já comia como os brancos, daí a encenação com o prato e o talher? Ou quem sabe talvez a comida tenha sido uma maneira de aproximar-se da menina, deixando-a mais calma para a pose que, ao que aparenta, não precisou de nenhum suporte para imobilizá-la, como nas duas outras fotografias.



Figura 12: Indígena no Rio Negro, 1873 c., fotografia de Felipe Fidanza (Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles). Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4358>.



Figura 13: Mulher indígena da região do rio Negro, 1873 c., fotografia de Felipe Fidanza (Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles). Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4369>.



Figura 14: Menina indígena de povo não identificado, 1873 c., fotografia de Felipe Fidanza (Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles). Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4380>.

As três peças foram adquiridas por Moritz Alphons Stübel em sua viagem ao Brasil, feita entre 1875 e 1876. Stübel foi um geógrafo alemão que, junto a Wilhem Reiss, empreendeu longa viagem pelo continente americano, de quase dez anos de duração. No Brasil, os geógrafos visitaram cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Belém, nas quais Stübel adquiriu 216

fotografias, dentre vistas de cidades, paisagens e retratos de “tipos”, como as das figuras 10, 12, 13 e 14. Stübel colecionou cerca de duas mil imagens do continente sul-americano e as utilizou em seus trabalhos científicos, montando ainda uma exposição permanente no então recém fundado Departamento de Geografia do Museu de Etnologia de Leipzig, na Alemanha. Essa exposição tinha como objetivo tornar os resultados de sua excursão acessíveis para um público mais amplo e era organizada de modo a “informar visualmente sobre diferentes aspectos do país e de seus habitantes” (Kohl, 2005, p. 63). Dividida em duas partes, a primeira era dedicada às formações naturais e às construções e obras humanas, enquanto a segunda tratava dos habitantes do país, separados por critérios étnicos e econômico-sociais, predominando as imagens de indígenas e negros. No caso do Brasil, Stübel expos 19 fotografias de indígenas e 43 de negros.

Para Frank Stephan Kohl, a exposição de Stübel indica um “olhar europeu” sobre o Brasil e a América do Sul. O geógrafo reforça a “imagem de um Brasil diferente e exótico, ao mesmo tempo moderno e retrógrado: um Império nos trópicos” de natureza exuberante ocupada por indígenas, um país que demonstrava sinais de progresso, mas que ainda baseava sua produção de riquezas no sistema escravista (Kohl, 2005, p. 69-70). As fotografias de negros e indígenas adquiridas por Stübel serviram assim não a um interesse antropológico, mas como material visual que documentava as parcelas da população brasileira que revelavam a diferença e o atraso desse país em comparação aos europeus.

Assim, os interesses dos sujeitos produtores de fotografias de indígenas eram diversos: expedições de Bossi e Agassiz possuíam objetivos específicos diferentes entre si (o primeiro, explorar a geografia do território para a produção cartográfica, o segundo, comprovar com a pesquisa de campo as teorias científicas de degeneração dos mestiços). Bossi e Agassiz tinham objetivos diferentes também em relação à produção de Frisch e Fidanza, voltada ao comércio de imagens de tipos e costumes. Entretanto, mesmo com objetivos específicos diferenciados as imagens produzidas por esses sujeitos atuaram na construção de imaginações geográficas sobre a Amazônia brasileira e, mais amplamente, do Brasil. Mais ao fim do século, quando da invenção do cartão-postal, expandiu-se o potencial de circulação e consumo desse tipo de fotografia, incentivando a produção de retratos de indígenas e a elaboração e reelaboração de discursos sobre os mesmos.

### 1.3 “Como são os indiozinhos daqui”: os indígenas na novidade do cartão-postal

Ao final do século XIX, a moda dos cartões-postais fez circular – em larga escala – retratos de indígenas e negros brasileiros, assim como vistas de cidades, portos, ferrovias... Enfim, à febre de colecionar *cartes-de-visite* e *cartes-cabinets* de amigos e parentes, seguiu-se a febre dos cartões-postais. Inventados na década de 1860, ainda sem ilustração, os postais tinham como objetivo principal o envio de mensagens curtas por serem mais baratos que as cartas convencionais. Com o tempo, passaram a trazer ilustrações: inicialmente gravuras e depois fotografias (Vasquez, 2002, p. 25-29). É importante destacar que, apesar da enorme popularidade do cartão-postal ao final do século XIX, parte da população do globo continuava sem acesso à novidade, inclusive porque os postais inseriram uma dimensão escrita ao consumo de fotografias num período com alta taxa de analfabetismo: em 1872 o Brasil tinha 82,3% da população acima de 5 anos analfabeta, taxa que caiu apenas para 71,2% em 1920 (Ferraro; Kreidlow, 2004, p. 192). Isso não significa dizer que apenas pessoas alfabetizadas consumiam postais, porém eram estes que conseguiam elaborar textualmente discursos a respeito das imagens que enviavam e/ou colecionavam.

As fotografias de tipos encontraram no cartão-postal um meio privilegiado de circulação: eram baratos para ser adquiridos e logo criou-se todo um universo de colecionadores para trocas, gravando seus discursos no pequeno pedaço de papel cartão ao lado ou sobre a fotografia ali reproduzida. Walter Benjamin (2007, p. 241) afirma que “para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado”. O colecionador que adquiria fotografias de indígenas, negros, africanos e asiáticos organizava-as também de modo a espelhar as hierarquias sociorraciais do mundo em que vivia.

Nesse processo, o colecionismo traçava uma linha divisória entre quem colecionava e quem era “coleccionado”, por meio da fotografia impressa no cartão. Os que compravam, enviavam, recebiam, colecionavam e, ainda mais, emitiam opiniões diversas sobre os fotografados, supunham-se, além de diferentes, superiores àqueles cuja imagem era compartilhada. Dessa forma, pode-se pensar numa “raça colecionadora” que consumia imagens das “raças colecionadas” como hobby. Na circulação, as imagens de indivíduos subalternizados, cujas identidades já haviam sofrido apagamento diversos desde o momento da tomada da fotografia, sofrem agenciamentos múltiplos que tornam o processo de anonimização dos sujeitos fotografados ainda mais profundo.

Certas mensagens escritas nos postais convergiam com a fotografia ali impressa e com os discursos a respeito dos povos originários que circulavam entre remetentes e destinatários. Assim, essas poucas linhas informam a respeito de como as representações sobre os indígenas

eram recebidos e mobilizados por homens em mulheres e possibilitam entrever as representações já existentes a respeito dos fotografados, que não são percebidos como indivíduos e sim como tipos. Ou seja, “coleccionar tipos humanos em cartões dava continuidade à coisificação a que a imagem do negro, do índio ou do ‘selvagem’ já era submetida, quer por viajantes, quer por cientistas” (Negro, 2020, p. 971).

Como as fotografias editadas em outros formatos desde meados do XIX, as imagens impressas em cartões-postais buscavam ser atrativas aos potenciais consumidores que faziam desse suporte um negócio lucrativo para fotógrafos e editores. Na Amazônia, o fotógrafo George Huebner é um dos grandes nomes da produção postalista no início do século XX. Estabelecido em Manaus a partir de 1897, Huebner registrou o desenvolvimento da região durante os anos dourados da exploração de borracha e suas vistas das ruas e edifícios de Manaus figuravam em diversos cartões-postais no período. O fotógrafo também produziu cartões de tipos humanos que circularam no Brasil e no exterior. De acordo com Andreas Valentin, nas fotografias de tipos humanos, Huebner “transitava entre a arte e a ciência. Ao mesmo tempo que conduziu suas fotografias com o olhar inquisidor e racional do cientista, ele nelas impôs valores artísticos e estéticos” (Valentin, 2007, p. 75). O fotógrafo já havia feito duas incursões na Amazônia antes de se estabelecer em Manaus, nas quais coletou e documentou diversas espécies da flora. No início do século XX, conheceu o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, com o qual estabeleceu uma colaboração profissional duradoura e para o qual enviara muitas de suas fotografias de indígenas.

Assim, as fotografias de Huebner seguem a prática de produzir imagens dos indígenas do Brasil que eram mobilizadas tanto pela ciência quanto pelo mercado de bens exóticos. As figuras 15 e 16 trazem cartões-postais produzidos por Huebner e circulados na década de 1910. Na primeira imagem, três crianças posam de modo engessado em frente a uma divisória de palha. Com ambas as mãos ao lado do corpo, lembram soldados em posição de sentinela e não há nada da leveza da pose da menina na figura 14, por exemplo. A primeira criança da esquerda para a direita e o menino franzem o rosto, indicando uma pergunta silenciosa que hoje não mais conseguimos alcançar. A terceira criança, apesar da pose também rígida, mantém a frente mais tranquila, porém ainda séria.

Essa fotografia contrasta com outras imagens de indígenas produzidas por Huebner, nas quais os modelos parecem muito mais confortáveis, mesmo quando crianças. Valentin (2009) destaca o talento de Huebner na negociação com os indígenas para conseguir fotografá-los, de modo que a figura 15 (e mesmo a 16) destoam de outras imagens nas quais os modelos posam menos engessados, sejam elas produzidas no estúdio (figura 17) ou ao ar livre (figura 18).

Assim, pode-se questionar o porquê da escolha dessas imagens para a reprodução em cartões-postais. Talvez o próprio remetente do cartão na figura 15 dê indicativo para responder a esse questionamento, logo abaixo da imagem ele escreve em alemão: “Como são os indiozinhos daqui”<sup>8</sup>. Analisada junto aos outros cartões-postais de Huebner que trazem modelos indígenas, a pose engessada das crianças em contraste com outras fotografias bem mais naturais indica uma escolha consciente do fotógrafo em construir determinada imagem do “indígena brasileiro”.

A figura 16 explora a ideia da fartura da natureza brasileira, representada pela mata abundante como pano de fundo e pelo indígena coberto de adornos que sequer são de sua etnia (Valentin, 2007, p. 74). Posando sobre tapete de pele de onça, ele olha para longe enquanto empunha uma borduna na mão direita e arco e flechas na esquerda. É a imagem exótica e genérica do índio caçador, carregada de romantismo do século XIX ainda sobrevivente ao início do XX. Um remetente também poderia, como outros fizeram, ter escrito “como são os índios daqui” nesse postal e esse era o objetivo de tais fotografias: apresentar para o mundo o índio brasileiro, contribuindo visualmente para a construção de sua representação no exterior. O *motif* do indígena sobre tapete de pelo de onça-pintada se repetirá em outra fotografia também editada em cartão-postal no período, como será visto adiante.

Andreas Valentin (2007, p. 74) data as imagens em 1894, ano da primeira viagem de Huebner ao Rio Branco em busca de espécies de orquídeas, antes ainda de estabelecer-se em Manaus como fotógrafo. Sendo assim, as fotografias demoraram cerca de dez anos para tornar-se cartões-postais, editados não mais por um desconhecido, mas por um fotógrafo então já reconhecido na região Amazônica. Huebner produziu ainda uma versão preto e branco do postal da figura 16 e uma versão colorizada da figura 15, demonstrando a versatilidade da produção e edição fotográfica brasileira no início do século XX, atenta às novidades da área e aos gostos dos consumidores.

---

<sup>8</sup> Tradução de Andreas Valentin (2009, p. 274).

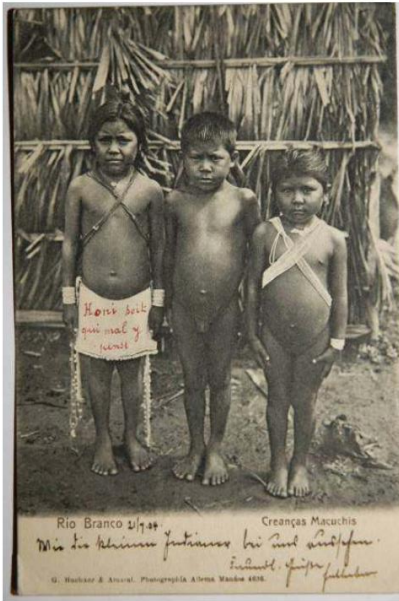


Figura 15: Cartão-postal “Crianças Macuchis”, circulado em 1904, cartão-postal de George Huebner (Coleção Joaquim Marinho apud Valentin, 2009, p. 277).

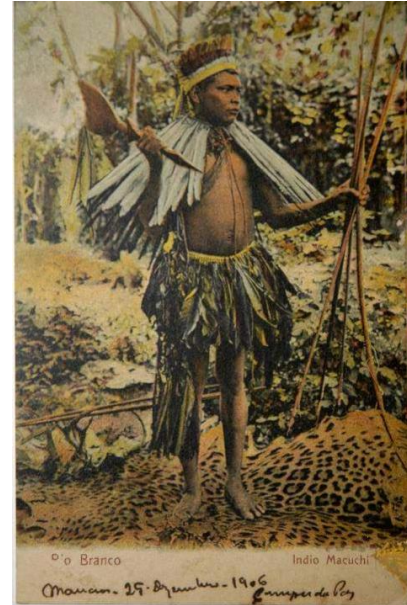


Figura 16: Cartão-postal “Índio Macuchi”, circulado em 1906, cartão-postal de George Huebner (Coleção Joaquim Marinho apud Valentin, 2009, p. 273).

Nas figuras 17 e 18 temos duas imagens que se diferenciam entre si por diversos signos formais, mas que se aproximam ao conseguir retratar não um “índio”, genérico e universal, mas indivíduos que aparentam estar contentes por estar frente à câmera. Apesar do objetivo claramente antropológico, com pano de fundo liso e formato em díptico de frente e de perfil, a fotografia da figura 17 permite entrever a individualidade da criança e a construção de sua autorrepresentação: posando de lado o garotinho esboça um tímido sorriso e quando de frente demonstra timidez e não sabe bem o que fazer com as mãos, indicativo de que o fotógrafo não a orientou para abaixá-las junto ao corpo. A fotografia do Rapaz Bindiapá (figura 18), por sua vez, é análoga às tantas fotografias de rapazes das elites brasileiras que iam ao estúdio e posavam apoiados em colunas de gesso. Enquanto o menino teve suas genitais cobertas com uma espécie de avental e manteve-se ereto nas duas poses, o rapaz posa confortável e sorri levemente, não diretamente para a câmera, mas para algo além dela e do fotógrafo: quem sabe seus amigos e familiares aguardando sua vez de serem fotografados?

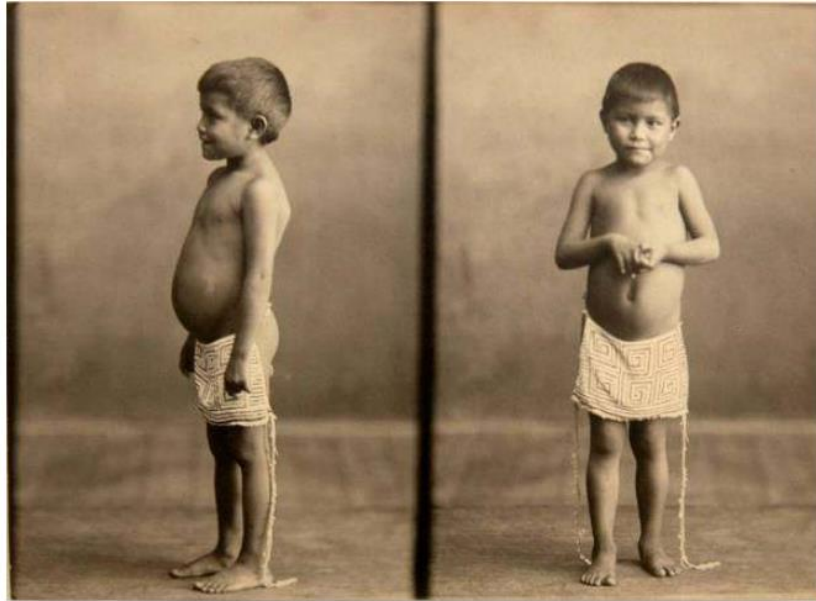


Figura 17: Menino Uapixana, 1907, fotografia antropométrica de George Huebner (Acervo Theodor Koch-Grünberg, Philipps-Universität Marburg, reproduzida de: Valentin, 2009, p. 242).

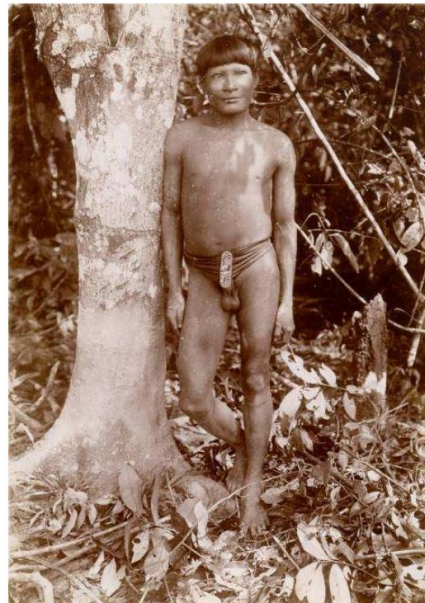


Figura 18: Rapaz Bindiapá, 1902?, fotografia de George Huebner (Acervo Theodor Koch-Grünberg, Philipps-Universität Marburg, reproduzida de: Valentin, 2009, p. 245).

Marc Ferrez também produziu fotografias de indígenas do Brasil, editando-as em cartões-postais como os da figura 19 e 20. Nomeado fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, o retratista era conhecido por suas vistas do país, pelos trabalhos comissionados feitos para o governo imperial e pelos retratos particulares que produzia em seu estúdio no Rio de Janeiro. Além disso, também se envolveu ativamente no mercado das fotografias de tipos humanos, principalmente da população negra, ao fotografar e editar imagens de outros fotógrafos em cartões-postais no final do século XIX e início do XX, contribuindo à construção

da imagem da escravidão e dos negros brasileiros no Brasil e internacionalmente (Muaze, 2017).

As fotografias editadas no cartão-postal da figura 19 foram produzidas provavelmente no mesmo ano, em viagem do fotógrafo à Bahia. A *indienne botocudo* do primeiro postal certamente foi fotografada em 1876, no sul da Bahia quando Ferrez atuava como fotógrafo da Comissão Geológica do Império comandada por Frederick Hartt. As imagens produzidas na Bahia traziam uma fita métrica ao lado dos modelos, que posavam de frente, de lado e/ou de costas. O caráter científico dessas fotografias aparece ainda em sua configuração material pois foram impressas em formato de dípticos, com duas imagens postas lado a lado: comumente com o modelo de frente numa imagem e de perfil noutra. Anos mais tarde Ferrez aproveitou a imagem da mulher carregando o filho às costas para montar um postal da Bahia: a negra com seus balangandãs e pano da costa, tão característica como representante do estado baiano e de sua capital, divide espaço com os esquecidos indígenas em vias de “desaparecimento” na região. A *négresse de Bahia*, por sua vez é fotografia de estúdio feita em Salvador que circulou em diversas edições de cartões-postais de Ferrez, tanto em arranjos com a indígena aimoré e sua criança, quanto sozinha.

O *Chef indien* da figura 20 foi fotografado em estúdio aparentemente improvisado e posou para várias fotografias nas quais é possível ver claramente o pano de fundo, assim como alguns objetos curiosos: um balde, um filtro de barro, um copo de vidro e caixas de madeira (Ferrez fez ao menos três fotografias com esse modelo em poses semelhantes à do postal, hoje disponíveis no acervo do IMS<sup>9</sup>). Escolhida para figurar no cartão-postal, uma vinheta foi colocada na imagem, escondendo os objetos que não deveriam aparecer e revelar a artificialidade do cenário fotográfico. Paramentado com cocar e outros adereços, o modelo carrega armas nas mãos e olha diretamente para a câmera, taciturno. Pode-se supor que ele estivera posando já há algum tempo, em vista da quantidade de fotografias semelhantes, recebendo as instruções do fotógrafo e se esforçando para manter as armas em riste. Ou talvez o olhar taciturno dissesse respeito não ao incômodo físico, mas a um desconforto em estar posando frente à câmera. De todo modo, o remetente do cartão-postal significa esse olhar duro do homem fotografado como signo característico de sua etnia e o descreve como chefe de umas das “tribos” mais fortes e guerreiras do Brasil.

---

<sup>9</sup> As imagens estão disponíveis em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/69497>, <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/69571>, <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/69572>. Acesso em: 12 out. 2023.



Figura 19: Cartão-postal “Négresse de Bahia/Indienne botocudo”, circulado em 1903, cartão-postal de Marc Ferrez (Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/274493729738>.)

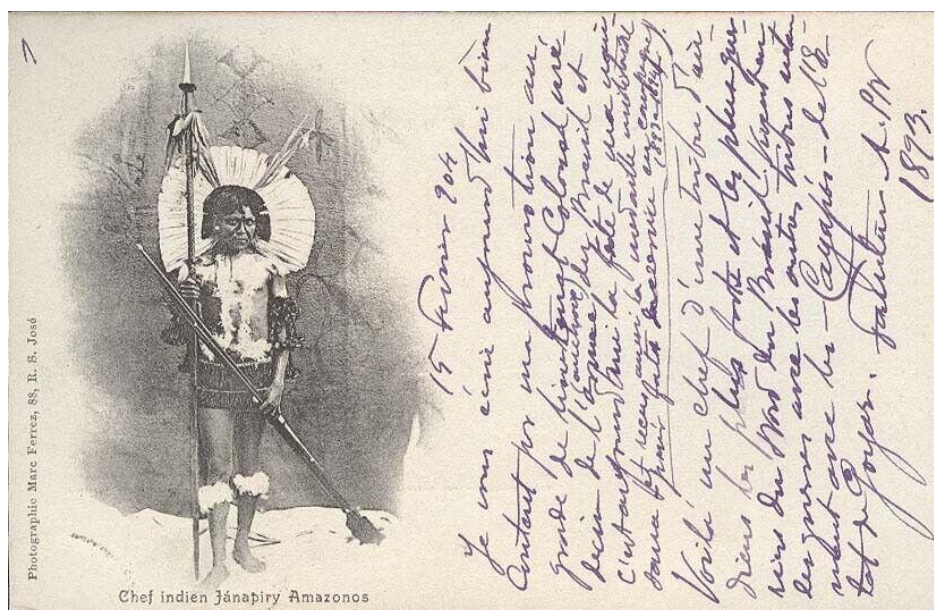


Figura 20: Cartão-postal “Chef indien Jánapiry Amazonas”, circulado em 1904, cartão-postal de Marc Ferrez (Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/274493738571>).

A imagem fotográfica configurou-se como mais uma ferramenta a partir da qual as diferenças sociorraciais eram concebidas e explicitadas, não somente pelos homens de ciência, mas também pela parcela da população que consumia tais imagens nos cartões-postais fazendo comentários a respeito dos indivíduos retratados. Objeto de análise do capítulo III deste trabalho, esses comentários evidenciam a construção de uma linha divisória entre os indivíduos fotografados e aqueles que consomem suas imagens, entre “coleccionado” e “coleccionador”. Ao mesmo tempo, os cartões-postais e as poucas linhas manuscritas demonstram que os “os de cima não eram tão seguros de si nem mesmo diante de retratos, o que os levava a gravar, por

escrito, sua pretensa superioridade na relação, mesmo em um pedacinho de papelão voador” (Negro, 2020, p. 980). Os fotografados, por sua vez, por vezes conseguiam deixar nas imagens seus próprios traços, se autorrepresentando vestidos de si apesar das interferências dos fotógrafos e da violência do processo fotográfico que apropriava-se de seus retratos para construir narrativas que lhes escapavam do controle.

Os exemplares da produção fotográfica com modelos indígenas trazidos até aqui demonstram que a população originária do território brasileiro se configurou em objeto de interesse dos fotógrafos oitocentistas, principalmente mais ao fim do século. Produção inicialmente incentivada pelas ciências antropométricas então em voga, aos poucos o mercado de souvenirs fotográfico incluiu a população indígena em seu portfólio de lembranças do Brasil. Nas fotografias, a alteridade indígena era construída visualmente de diversas maneiras, por vezes dando ênfase à nudez e aos adereços, outras vezes por meio de poses antropométricas que demarcavam o lugar de objeto de estudo destinado àqueles indivíduos. Portanto, a diferença entre o “nós” e o “outro” era construída e reforçada com o auxílio da fotografia enquanto instrumento não só de registro, mas de dominação. As tentativas de produzir indígenas “autênticos” com auxílio de adereços e cenários fotográficos explicitam os processos de construção de alteridade e outrificação dos sujeitos indígenas a partir de uma visão que ao mesmo tempo que exotiza, atribui-lhes lugares inferiores na escala da humanidade.

João Pacheco de Oliveira chama atenção ao fato de que as narrativas e visões construídas sobre os indígenas no Brasil variam a depender do contexto e período histórico, já que “as falas estão sempre referidas a um regime específico de formação de alteridades” (Oliveira, 2016, p. 26). Tais regimes de alteridade foram elaborados a partir de regimes de memória que articulavam “ações, narrativas e personagens” na construção dos significados que informavam cada representação formulada para definir a alteridade indígena em relação à população branca. Oliveira elenca cinco regimes de memória elaborados desde os primórdios da colonização portuguesa. Desses, os quatro primeiros dizem respeito a narrativas de alteridade construídas a partir das tentativas de dominação e controle, tanto no período colonial quanto no imperial e republicano.

A maior parte das fotografias trabalhadas nessa pesquisa foram produzidas num período em que o regime de memória em voga enxergava o indígena enquanto um ser pertencente ao passado, extremamente idealizado pelo romantismo e pela literatura indianista. Oliveira chama atenção ainda para o fato de que o “indígena real” não ocupava espaço dentre as preocupações dos intelectuais e artistas que colaboravam com sua imagem romântica (Oliveira, 2016, p. 28). Ou seja, o índio romântico idealizado era constantemente mobilizado pelos produtores culturais

que se debruçavam sobre esse tipo de alteridade construída para os indígenas, entretanto, os indígenas reais, que no momento sofriam diversas tentativas de controle e extermínio por parte do Estado nacional não estavam em seus campos de visão. Mais ao fim dos oitocentos, há certo deslocamento e um novo regime de memória passa a elaborar uma imagem dos indígenas: esse buscava uma autenticidade e etnicidade supostamente puras e livres de influências da cultura e sociedade brancas. Cada qual a sua maneira, esses dois regimes de memória construíram alteridades indígenas que os colocavam como incapazes de gerir suas próprias vidas e sociedades, sempre necessitando de uma tutela (que podia ser governamental ou não, secular ou religiosa).

Dessa forma, tanto a produção fotográfica voltada para as ciências racialistas dos oitocentos quanto aquela destinada ao mercado de souvenirs participavam da construção desses regimes de memória, elaborando narrativas sobre a população indígena que justificavam e explicavam sua situação de dominação. As fotografias produzidas por e/ou para circuitos sociais “científicos” buscavam por manter uma suposta objetividade na captura da imagem, daí a presença de dípticos fotográficos com poses de frente e de perfil (como as das imagens 17 e 19) e de indivíduos retratados desnudados (como as mulheres manauaras das figuras 5 e 6). Ao produzir provas visuais da inferioridade da população indígena e de seus descendentes, o aparato fotográfico servia como instrumento de dominação que justificaria o controle sobre esses indivíduos.

Enquanto isso, as fotografias produzidas com o intuito de serem comercializadas como souvenir para viajantes estrangeiros e brasileiros buscavam elaborar um indígena romântico, coberto de adereços, segurando armas e em poses heroicas. Entretanto, essas duas formas de representar o indígena brasileiro diversas vezes se sobrepunham, tanto no momento de tomada da fotografia quanto nos posteriores agenciamentos sobre ela. Susana Dobal (2001, p. 78) destaca que a ciência cedia ao exotismo, ainda que seu objetivo fosse o de elaborar discursos de superioridade racial, ao mesmo tempo que o fascínio pelo diferente e desconhecido levava à produção de fotografias em que os indígenas eram representados como passivos frente àqueles que agenciavam suas imagens. Assim, a tanto a fotografia “científica” quanto a “turística” contribuiu na construção das diversas representações e discursos sobre os indígenas presentes tanto na sociedade brasileira, quanto fora do Brasil nos países “civilizados” que eram consumidores ávidos das fotografias brasileiras.

## CAPÍTULO II

### 2.1. “O indiozinho que herdaria nosso nome”

Vinte de março de 1888, catedral de Cuiabá: alinham-se frente ao altar um grupo de 17 indígenas Bororo (então denominados Coroado). Vestindo “calça e camisa brancas com listras e guarnições encarnadas, tendo fachas da mesma cor a tiracolo e no chapéu de palha fita também escarlate com o letreiro – *Colônia T. Christina* – com letras brancas” (Jornal do Commercio, 08 maio 1888, grifo no original), o grupo foi batizado e recebeu nomes cristãos de “brasileiros notáveis”, como Gastão de Orleans (em referência ao Conde d’Eu), João Cotegipe e Maurício Wanderley (em referência ao Barão de Cotegipe). Logo após a cerimônia, deu-se festa com banquete oferecido pela esposa do presidente da província mato-grossense, no palácio da presidência. Além dos 17, compunha o grupo mais dois indígenas já batizados, um intérprete também indígena e o conhecido Capitão Duarte, “Pacificador” dos Bororo.

A dita pacificação consistiu em utilizar meios de atração dos Bororo que viviam às margens do rio São Lourenço a se colocarem sob a guarda do Estado nacional, evitando abordagens violentas usadas até então e lançando mão de mediadores indígenas, notadamente Rosa Bororo (Almeida, 2002). Tal processo era comandado por Antônio José Duarte que, entre 1886 e 1887, conseguiu atrair centenas de indígenas de diversas aldeias para as duas colônias militares criadas para não somente catequizá-los, mas, por assim dizer, civilizá-los tornando-os “trabalhadores rurais e de engenho” (Steinen, 1940, p. 573).

Antes das mudanças na política indigenista local, a população indígena da região era alvo de diversas bandeiras que buscavam reprimir as chamadas “correrias” dos Bororo, que consistiam em ataques a fazendas e vilas. As bandeiras, porém, se não eram capazes de derrotar os indígenas, resultavam na “morte de muitos adultos e captura de algumas crianças”, com os sobreviventes retomando as correrias tão logo as expedições eram desmobilizadas, inclusive em represália às mortes e sequestros (Caldas, 1887 apud Viertler, 1990, p. 58). A mudança no modelo de ação foi incentivada não só pela ineficácia das expedições militares, mas também pelo seu alto custo aos cofres públicos; daí que, a partir de 1886, na presidência de Galdino Pimentel, o então alferes Duarte foi incumbido de atrair os Bororo de uma maneira diferente. Com o auxílio de mediadores indígenas que haviam sido sequestrados anos antes e viviam em Cuiabá, conseguiu convencer um grupo de cerca de 400 indígenas depor suas armas (Viertler, 1990, 61-2). Iniciava-se assim a “pacificação” dos Coroados do rio São Lourenço.

Entre 1886 e 1887, Duarte apresenta os primeiros resultados de sua empreitada pacificadora: em 24 de junho de 1886 chega à Cuiabá com 28 indígenas que ali foram batizados tendo por padrinhos figuras ilustres cuiabanas e suas esposas. Nos meses subsequentes, cerca

de 400 indígenas são “pacificados” e encaminhados às colônias militares Teresa Cristina e Princesa Isabel, respectivamente no rio Prata e no rio Piquiri (Almeida, 2004). Nas colônias, como relatou o antropólogo Karl von den Steinen (1940), os conflitos eram diversos: desde indígenas que se recusavam a trabalhar nas roças até casos de alcoolismo (cujo consumo era incentivado pela direção das colônias), além de ataques aos soldados. Nesses locais havia padres encarregados da educação e catequização dos indígenas, mas, até 1894, nenhuma ordem religiosa dirigia as colônias, a direção era secular e estava nas mãos de tenentes e capitães, como o agora capitão Duarte, que passou a ser conhecido por “Pacificador dos Coroados” (Viertler, 1990, p. 66).

Assim, depois de 1886, era comum que grupos de indígenas fossem levados à Cuiabá para receber o primeiro sacramento católico e também demonstrar à população citadina os esforços das autoridades para colocar sob controle do Estado os temíveis Coroados: entre 1853 e 1890, 67 indígenas foram batizados apenas na paróquia Senhor Bom Jesus de Cuiabá (Peraro, 1999, p. 67). Desse modo, apesar do grupo batizado em 20 de março de 1888 ter despertado “viva curiosidade pública” (Jornal do Commercio, 08 maio 1888), a presença indígena decerto já fazia parte do vai-e-vem da vida pública cuiabana. Uma possível novidade estava nos anfitriões do banquete pós-batistal: o recém-chegado presidente da província, Raphael de Mello Rego, e sua esposa. Ele havia tomado posse da Presidência da Província quatro meses antes (novembro de 1887), de modo que esse pode ter sido um dos primeiros batismos coletivos que o presidente e a primeira-dama, Maria do Carmo de Mello Rego, participaram.

O núcleo familiar dos Mello Rego era formado pelo casal e por Francisca, filha apenas de Raphael. Detentores de um dos cargos mais importantes da província, a família ficou responsável pelo banquete para os recém-apadrinhados à fé cristã. Do mesmo modo, provavelmente, recebeu, em maio de 1888, Karl e Wilhelm von den Steinen e os oficiais que os acompanharam em sua segunda viagem ao Xingu para um almoço de despedida (A Provincia de Matto Grosso, 13 maio 1888). Para Maria do Carmo, por certo os encontros foram riquíssimos: seu interesse por etnografia fora deveras saciado tanto com informações trazidas em primeira mão pelos alemães a respeito dos indígenas do Xingu quanto pelos próprios Bororo no almoço do dia 20 de março. O interesse etnográfico de Maria do Carmo era alimentado em suas viagens por Mato Grosso: em abril do mesmo ano, em viagem com o marido à São Luís de Cárceres e Corumbá, encontrou um cemitério indígena, do qual conseguiu levar uma pequena urna e pedaços da tampa de uma das maiores. Mais tarde, informou a Steinen de seu achado e deu-lhe suas coordenadas, que recomendou a Herrmann Meyer que o explorasse (Rego, 2002, p. 19, 70). Tinha hábito de coletar artefatos indígenas diversos (redes, chocalhos,

telhas de bambu, armas: arcos, lanças e flechas, adornos: pulseiras, brincos, coroas, enfeites de nariz)<sup>10</sup>, que posteriormente doou ao Museu Nacional, formando uma das primeiras coleções de artefatos indígenas da região mato-grossense, com cerca de 400 objetos (Museu Nacional, 1888; Sartori, 2018; Oliveira, 2007).

Sem filhos biológicos, Maria do Carmo desejava ser mãe. Aproveitou da ocasião do batismo coletivo e fez um pedido a um dos caciques (Boroiaga, batizado Rafael). “Já por intervenção do intérprete, já auxiliada por um vocabuláriozinho que me fora oferecido pelo capitão Duarte”, escreveu ela em suas memórias, “que, uma vez na aldeia, de lá me mandasse um indiozinho órfão de pais, mas com o cabelo comprido. Eu o criaria como filho” (Rego, 2002, p. 28). Em 12 de junho de 1888, Duarte lhe entrega um menino “vestido com uma camisinha de chita e umas calcinhas azuis. Tinha os cabelos compridos”. Soube que o pequeno Bororo “era Piududo”. Logo seria “o meu Piududo!” (Rego, 2002, p. 28).

Adoções de crianças indígenas eram comuns no Brasil e estavam diretamente ligadas à escravidão ou, mais amplamente, à subalternização de seres livres como seres tutelados e, portanto, dependentes. No próprio processo de “pacificação” dos Bororo Coroado comentado acima foram utilizados indígenas que haviam sido capturados e “adotados” por famílias cuiabanas. Na figura 14, por sua vez, temos uma menina indígena “comprada” por portugueses para ser criada da casa. Esse, portanto, era o perfil desse tipo de relação interétnica: retiradas de suas comunidades de origem, as crianças eram submetidas a regimes de trabalho dependente. Entregues nas mãos de uma autoridade tutelar (familiar ou patronal), não tinham controle sobre seu destino e talvez ficassem com reduzida capacidade de ir-e-vir. No entanto, as fontes indicam que a relação estabelecida entre Guido e a família Mello Rego foge ao padrão, configurando-se como uma adoção interétnica não-convencional ao período: o menino foi recebido como filho legítimo do casal, como tal era tratado e como tal passou a se comportar ao longo do tempo, o que não significa que a convivência foi livre de tensões ou conflitos.

Os primeiros contatos de Guido com a nova família foram marcados por desconfiança da parte do menino que pensou ser Maria do Carmo uma *braide* (inimiga). Também teve que lidar com a barreira cultural e linguística, já que não falava português e sua mãe adotiva conhecia não mais que uns poucos vocábulos da língua Bororo. A retirada de sua comunidade de origem decerto foi um acontecimento traumático para a criança que devia ter não mais que oito anos. Apesar de ser órfão de pai e mãe, Piududo possuía em sua aldeia uma rede de sociabilidade que

---

<sup>10</sup> Agradeço imensamente à Maria Ester de Siqueira Rosin Sartori por ter me enviado as fotografias que fez do livro de tombo da coleção doada por Maria do Carmo ao Museu Nacional.

foi completamente desfeita: seu irmão *Bare*<sup>11</sup>, sua irmãzinha e o irmão “bonito como ele” Bororocada, as “tão velhas e tão feias índias” de cabelo branco, as outras crianças com quem brincava, aprendia a pescar, caçar e coletar frutas (Rego, 2002, p. 28, 33, 40); foi todo um universo social perdido na travessia dos sertões mato-grossenses até a capital Cuiabá.

Todos esses laços cortados somam-se à perda dos pais biológicos, dos quais Guido guardava poucas memórias: do pai que o carregava no colo pela mata sentia “fundas saudades”; já a mãe sequer lembrava o rosto dela, por ter morrido quando ele era ainda muito pequeno (Rego, 2002, p. 28, 40). A adoção é então, como bem lembra João Pacheco de Oliveira (2007, p. 79) justificada e legitimada pelo estatuto de órfão do menino, porém esse tipo de legitimidade ignora redes construídas que iam além dos pais biológicos. Os afetos anteriores do menino foram necessariamente substituídos pelo afeto da nova família, principalmente os da mãe adotiva que imediatamente caiu de amores pelo pequeno Bororo a quem, em suas recordações, cobriu de elogios: “que bonitos olhos os dele, de uma limpidez assombrosa e profunda”, “criança tão pura, tão meiga, tão sedutora”, “bela e inteligente criança” (Rego, 2002, p. 28, 29, 30).

O processo de adoção do menino assim como sua convivência no núcleo familiar dos Mello Rego é narrado por Maria do Carmo no livreto de memórias *Guido, Páginas de Dor* publicado pela Typographia Leuzinger no Rio de Janeiro em 1895. Fruto de cartas que escrevera para o Visconde de Taunay logo após a morte do menino, o livro configura-se na principal fonte textual para alcançar a curta, mas rica, trajetória de vida de Guido, assim como as diversas tensões causadas pelo contato interétnico, nesse caso específico. No seu escrito, Maria do Carmo aparece como uma mãe cuidadosa e atenciosa que sofre com a perda precoce do único filho: sim, “o indiozinho que herdaria nosso [da família Mello Rego] nome” (Rego, 2002, p. 36). Na convivência de Guido com a sociedade branca, Maria do Carmo atuou como mediadora dos diversos contatos e experiências que o menino teve nos três anos que passou com os Mello Rego. Ao mesmo tempo, sendo *Guido, Páginas de Dor* a principal fonte textual para entender o processo de adoção, Maria do Carmo também tornou-se responsável por intermediar o quê e como tais experiências seriam registradas para posterioridade. Outra fonte importante para compreender a vida junto à nova família consiste em fotografias da criança, produzidas em estúdio fotográfico no Rio de Janeiro, que permitiram evidenciar outros sujeitos e contextos que se entrelaçaram na sua trama biográfica, às quais se soma retrato a óleo produzido em Paris, após sua morte.

---

<sup>11</sup> Líder Bororo de cunho religioso.

Em 29 de julho de 1888 é batizado Guido de Mello Rego. Primeiro passo para adentrar a cristandade e o mundo civilizado, o batismo ocorreu cerca de apenas um mês desde que Guido chegara à Cuiabá, de modo que ele ainda estava no início da adaptação à nova realidade sociocultural. Inicialmente desconfiado, os carinhos de Maria do Carmo e o cotidiano no palácio da Presidência aos poucos tornam a convivência mais próxima. A mãe adotiva começa a lhe ensinar as primeiras letras e ele passa a aprender o português, os modos e costumes da “gente civilizada”. Apesar de ter disponível diversas criadas, Maria do Carmo afirma que assumiu os cuidados com o filho: “cuidava eu dele, banhava-o e muitas vezes me assentava ao chão a abaná-lo com uma ventarola, porque sentia muito calor, até vê-lo dormir” (Rego, 2002, p. 28-9). Seus cuidados mantinham-nos próximos e foi com ela que Guido criou os primeiros laços afetivos após sua adoção, chamando-a de mamãe assim que começou a falar o português.

Da parte de Maria do Carmo, é possível fazer uma analogia entre o modo como conduziu o processo de adaptação de Guido e a então a mais recente política indigenista elaborada pela província de Mato Grosso: “sempre dócil, nunca o contrariei, conseguindo por esse meio não só conquistar-lhe toda a confiança, como obtendo dele *o que não conseguiria pela violência ou por maneiras bruscas*” (Rego, 2002, p. 29, grifos nossos). Evitando contrariar o menino, ela conseguiu aproximar-se dele, de modo que, pouco tempo após a adoção, o garoto lhe demonstrava sinais de afeto e confiança, contando-lhe sobre sua vida com os outros Bororo, sobre seus irmãos, pai e mãe, assim como suas impressões sobre o novo mundo que se descortinava à sua frente.

No palácio da Presidência, convivia com a mãe, o pai e a irmã Francisca, filha apenas de Raphael, além dos diversos criados que a casa decerto possuía. Pode-se inferir ainda que convivia ou tinha contato com filhos de figuras políticas cuiabanas, o que fica implícito na passagem de *Guido, Páginas de Dor* que descreve a partida de Cuiabá: “chegou o dia do embarque, e ele, correndo na frente com um filhinho do capitão Cícero de Sá, chegou ao porto, primeiro que ninguém” (Rego, 2002, p. 30). Além das crianças, Guido pode ter tido contato também com os diversos visitantes ao Palácio da Presidência, quem sabe até mesmo com indígenas que ali vez ou outra passavam após os batismos coletivos realizados na cidade.

Em 18 de julho de 1888 mais uma turma foi batizada por figuras ilustres de Cuiabá (dentre elas, Raphael e Francisca, mas não Maria do Carmo: teria ela ficado em casa cuidando do recém-chegado filho?), dessa vez majoritariamente jovens (entre 15 e 20 anos), da Colônia Militar Princesa Isabel. No Brasil que chocava estrangeiros no que concernia às relações entre filhos crianças e pais adultos “tão próximas” que estragavam “a mais não poder” os pequeninos (Edgecumbe apud Leite, 1997, p. 39), não é de se estranhar a presença de Guido no *lunch*

servido no Palácio da Presidência aos padrinhos e afilhados. Naquele “festim alegre” nas palavras d’A *Província de Matto Grosso*, destacou-se a “maneira por que tratava aos índios a Exma. Sra. do Sr. coronel Mello Rego”, “inexcedível em agrados e carinhos para com eles” (A *Província de Matto Grosso*, 22 jul. 1888).

Guido viera de uma comunidade indígena deslocada para a colônia Teresa Christina, visto que o cacique Boroiaça a quem Maria do Carmo pediu uma criança lá estava alocado. Dessa forma, dificilmente o garoto reconheceria algum dos jovens Bororo presente no banquete palaciano, o que não exclui totalmente a possibilidade de querer conhecê-los, conversar na língua materna, trocar informações ou mensagens e compartilhar as impressões sobre Cuiabá e os brancos que os rodeavam. Se tivesse querido travar contato, talvez compartilhasse suas impressões que, nas palavras de Maria do Carmo, seriam compartilhadas apenas com ela: “gostava ele também de ver e admirar o que era novo ao seu espírito, mas só a mim transmitia as suas impressões de pasmo, e ninguém supunha que via muita coisa pela primeira vez” (Rego, 2002, p. 30). Sem dar aos outros a chance de se referirem a ele como um ignorante, Guido aparece aos olhos da mãe como uma criança inteligente, curiosa a respeito do mundo ao seu redor e, acima de tudo, capaz de despertar nos outros sentimentos de carinho e boas impressões. Guido passa cerca de oito meses com os Mello Rego em Cuiabá e logo depois todos mudam-se para o Rio de Janeiro, em fevereiro de 1889, quando o pai entrega a presidência da província mato-grossense. A longa viagem de barco contou com paradas em Corumbá e Montevidéu. Naquela primeira cidade, importante posto militar de fronteira no período, Guido pôde conhecer outros militares e impressionou-se com a forma que o coronel Mello Rego foi recebido.

Em Montevidéu tiveram tempo para passear pela cidade e Guido foi alvo da curiosidade de “pessoas de diversas nacionalidades” que os paravam surpresas para dizer “coisas lisonjeiras à aquela (sic) bela e inteligente criança” (Rego, 2002, p. 30). Uma criança indígena, vestida à ocidental e passeando de mãos dadas com sua mãe branca que lhe cobre de atenção e cuidados deve de fato ter despertado olhares curiosos. O que não se sabe, porém, é o que Guido achava da abordagem desses desconhecidos. A última parte da viagem foi feita no transatlântico *Congo*, onde Guido foi novamente cercado por curiosos: “era em toda parte admirado e festejado, foi pelos amáveis e curiosos franceses apreciado com verdadeiro entusiasmo” (Rego, 2002, p. 31). Deve-se recordar que ao final do século XIX, os zoológicos humanos eram atração concorridíssima na Europa, deslocando centenas de indivíduos, majoritariamente do continente africano, que eram expostos por meses como entretenimento (Koutsoukos, 2020). Porém não estavam no parisiense Jardim da Aclimação e sim num navio transatlântico, cujos passageiros tinham como partida e destino portos europeus, africanos e americanos, um espaço ocupado por

gentes como eles: “civilizadas”. Assim, é possível que tenham se surpreendido com a imagem de Guido em suas roupas ocidentais, cabelo comprido e furo nos lábios (mesmo que não usasse seu enfeite) ao lado de Maria do Carmo, Francisca e Raphael, não enquanto serviçal, mas como parte dessa configuração familiar diferenciada.

A chegada ao Rio de Janeiro foi acompanhada das exclamações de Guido a respeito da beleza da nova cidade. Ficou encantado pela baía e gostou mais da casa no Rio na rua Figueira de Melo, que do Palácio da Presidência mato-grossense. Guido fica na cidade até o final de 1891 quando, doente, é mandado para a fazenda São Paulo em Mendes, onde falece em 26 de janeiro de 1892. No Rio de Janeiro, Maria do Carmo começa a lhe ensinar ler e escrever, depois estuda por algum período num dos colégios de internato comandado pelas Irmãs da Caridade de São Vicente de Paulo (Rego, 2002, p. 31). No texto de Maria do Carmo não fica claro durante qual período Guido estudou nesse colégio, apenas que ali “demorou-se pouco” devido a febres constantes, mas também às saudades da mãe. Teria dito Guido que “até cobria a cabeça com o lençol para chorar, enquanto os outros meninos dormiam!” (Rego, 2002, p. 31). Enquanto interno, Guido teve de conviver dia e noite com colegas de diversas categorias sociais, já que as vicentinas atuavam também como um internato para órfãos e desvalidos. Em 1892, por exemplo, um pai viúvo e operário da Companhia de Artes Gráficas do Brasil, expressa sua gratidão às vicentinas que receberam havia pouco mais de um ano três de seus cinco filhos, que ele era incapaz de criar (O Paiz, 8 dez. 1892).

A doença que levou Guido à morte decerto começou no período que estudou no colégio interno, já que em *Guido, páginas de dor* não há nenhum comentário a respeito do estado de saúde de Guido ser frágil antes do internato. Quiçá essa seja a causa do grande remorso que Maria do Carmo sente após a morte do garoto: “Se eu houvesse imaginado que ia trazer-te para morreres, teria sido brutal para comigo mesma, ter-te-ia deixado lá - na tua terra natal!” (Rego, 2002, p. 30). Ao matricular Guido num colégio interno Maria do Carmo buscava, além escolarização do menino, que ali fosse mais um espaço a contribuir para com sua “civilização”. Encerrar Guido num internato reflete ainda um padrão encontrado nas relações que a sociedade nacional estabelecia com os grupos indígenas já há séculos: a tentativa de reduzir o indígena a um espaço fechado e controlado, como as próprias colônias militares estabelecidas no Mato Grosso no período que, apesar das diversas resistências dos indígenas em permanecer dentro os limites impostos, buscavam mantê-los sob vigilância num espaço delimitado. Ficando doente no internato (outra situação comum às colônias para indígenas) e com saudades da mãe, Maria do Carmo decide tirá-lo da escola interna, mas futuramente se culpa por tê-lo tirado do Mato Grosso saudável e vê-lo adoecer sob seus cuidados.

Para Guido, a experiência do colégio interno não deve ter sido das melhores, mesmo que não tivesse adoecido. Já havia passado por mudanças bruscas e profundas nos últimos meses: tirado de sua família biológica e de seu grupo étnico, aprendendo a conviver com os novos espaços sociais e a família adotiva. Quando já construía laços afetivos com a nova família, foi afastado de Maria do Carmo e colocado novamente em um ambiente cercado por desconhecidos, seguindo uma rígida disciplina escolar e lidando com mais uma experiência de contato interétnico. Os colégios, ao final do XIX, contavam com um rol extensivo de disciplinas como filosofia, história, geografia, gramática, latim, religião, matemática, línguas estrangeiras (Mauad, 2013, p. 152). Além das disciplinas, o alunado participava das diversas atividades religiosas das instituições, de modo que a formação escolar de Guido não dizia respeito apenas às disciplinas escolares, mas também à sua formação religiosa e moral, iniciada com o batismo ainda em Cuiabá e continuada em casa com a mãe e na escola com as irmãs.

Em agosto de 1891, por exemplo, tomou posse o novo bispo do Rio de Janeiro com toda pompa e circunstância. Às 17 horas, o cortejo saiu da igreja de São Pedro em direção à Catedral, onde ocorreria o Te Deum e a cerimônia de posse. O clero do Rio de Janeiro compareceu em peso, assim como as famílias de “primeira distinção”, deputados e o governador do estado. À frente do cortejo estavam as ordens terceiras e irmandades e logo após, os alunos do colégio São Vicente de Paulo, um dos colégios geridos pelas vicentinas (O Paiz, 09 ago. 1891). Esse era o tipo de evento que fazia parte da vida social e religiosa de famílias como a dos Mello Rego e Guido poderia estar dentre os alunos do internato no cortejo para o novo bispo, caso estivesse matriculado nesse colégio das Irmãs da Caridade. A escola era assim um local de escolarização, mas também de formação religiosa, moral e cívica das crianças e, no caso de Guido, configurava-se como espaço de conversão ao catolicismo e de civilização contíguo ao ambiente familiar.

Dessa forma Guido aprendia os preceitos e costumes católicos, reproduzindo-os quando necessário: por exemplo, mesmo quando estava muito doente mantinha o hábito de rezar com Maria do Carmo (Rego, 2022, p. 42). Os Mello Rego, por sua vez, seguiam os preceitos escolares dos oitocentos, que informavam que “a escola só poderia cumprir o seu papel se a educação doméstica cumprisse a sua finalidade: o estabelecimento dos princípios morais” (Mauad, 2013, p. 150). Cabia então aos seus pais inculcar no menino não apenas a educação religiosa, mas também princípios morais (como o pudor, como discutido adiante) e cívicos (o amor à pátria, o respeito pelas figuras de autoridade como o Imperador e o Exército). Tal tarefa recaía principalmente nas mãos de Maria do Carmo, responsável pelos cuidados cotidianos com Guido. A mãe adotiva, portanto, tomou para si a incumbência de “civilizar” de seu Piududo em

Guido de Mello Rego, tornando-se mediadora da situação contato interétnico. Ao tirar Guido do internato, Maria do Carmo reafirma sua posição de responsável frente não somente aos cuidados maternos com o garoto, mas também

Depois que saiu do internato, é possível que Guido tenha estudado numa escola diurna, mas lá também não se demorou, queixando-se de saudades da mãe: “voltando do colégio, pediu-me que o mandasse buscar sempre cedo, porque – *Meri buto quiarigógo muga bugai*. – Quando o sol se esconde tenho tanta saudades de minha mãe” (Rego, 2002, p. 38, grifo no original). Assim, em casa, além de estabelecer os princípios morais, Maria do Carmo ensinava ao menino algumas das disciplinas do currículo escolar. Foi assim que Guido teve contato a narrativa da morte do “bispo da Bahia e dos seus companheiros” (provavelmente referindo-se ao bispo Pedro Fernandes de Sardinha), sobre a qual construiu uma interpretação mobilizando seu próprio repertório histórico-social: “coitado! é porque os índios pensavam que era ele que os mandava matar. Quem sabe se esses índios não eram companheiros dos Caiapós?” (Rego, 2002, p. 33). Essas etnias mantinham relações belicosas tanto que no século XVIII grupos Bororo uniram-se a bandeirantes em investidas contra os Caiapó (Zago, 2005, p. 96-100), daí a referência aos Caiapó como companheiros dos Caeté. Porém, além dessa analogia com a História de seu povo, Guido faz uma reflexão mais profunda: a morte do bispo não teria ocorrido como um episódio de selvageria dos indígenas e sim como retaliação às ações de violência dos brancos, ou seja, ao interpretar a história do Brasil, apesar de sentir compaixão pelo bispo, entende como legítima a resposta dos Caeté.

Além do português e da história brasileira, Guido demonstrava interesse pelo campo das artes. Passava o dia entre lápis, tintas, pinceis e papéis, desenhando majoritariamente vistas de paisagens, dos quais 329 desenhos e aquarelas foram posteriormente doados ao Museu Nacional (Vel Zoladz, 1990, p. 2). Apesar de fazer uma leitura por vezes romantizada da convivência de Guido com os Mello Rego, Rosza Vel Zoladz destaca como o talento artístico de Guido foi importante “ponte” no processo de adoção. Além disso, as aquarelas e desenhos demonstravam, aos olhos de Maria do Carmo, a excepcionalidade de seu filho: não era um índio qualquer, mas sim um garoto excepcional, de modo que sua veia artística é, ao mesmo tempo, o que possibilita sua “civilização” e a prova dela.

Apesar de não invalidar essa interpretação, as colocações de Maria Ester de Siqueira Rosin Sartori (2018, p. 161) enriquecem a compreensão a respeito do interesse artístico de Guido: “a expressão artística sempre havia sido parte integrante e fundamental da cultura Bororo do Mato Grosso”, daí que a suposta excepcionalidade artística enxergada por Maria do Carmo revela-se parte integrante da vivência e da compreensão de mundo originária.

É possível interpretar o gosto de Guido pelas artes não como uma técnica utilizada pragmaticamente com o objetivo de evitar conflitos no novo ambiente social (Zoladz, 1990, p. 39, 72), mas como um dos modos de expressão cultural compartilhado entre as comunidades que conhecia, tanto a indígena quanto a branca. Desse modo, a ideia de intersecção poderia substituir a de ponte, haja visto que a expressão artística é parte importante e cotidiana das culturas indígenas do Brasil (Vidal, 1985, p. 15-16), assim como é campo de saber privilegiado para as culturas ocidentais e ocidentalizadas. Guido e sua família adotiva, portanto, encontraram um espaço comum no qual ele poderia expressar aspectos de sua identidade indígena ao mesmo tempo que respondia às expectativas de “civilização” que Maria do Carmo possuía a seu respeito.

Os desenhos do menino foram doados ao Museu Nacional, estando guardados junto à coleção de artefatos também doados por Maria do Carmo. Infelizmente não foi possível localizar essas fontes após o incêndio ocorrido no Museu em setembro de 2018. São disponíveis apenas os desenhos e aquarelas reproduzidos no livro de Vel Zoladz (1990). Nesses, predominam paisagens de mata com pouca presença humana. Porém, é possível que Guido tenha desenhado outros temas, como indica trechos de *Guido, Páginas de Dor*: ao chegar de um passeio com o pai, Guido correu à mesa para desenhar um barquinho que ele tinha visto pela primeira vez ao passar de bonde pela praia de São Cristóvão; havia desenhado ainda uma pescaria dos Bororo, especialmente para sua mãe, à qual “muitas pessoas têm visto e admirado” (Rego, 2002, p. 31, 32). Guido então, provavelmente desenhava como crianças costumam desenhar: aquilo que lhes chamam atenção, aquilo de que sentem saudades, o cotidiano... Não se sabe, porém, que significação ele dava aos seus desenhos, muito menos se entendia-se enquanto “artista” na acepção que Maria do Carmo tinha do termo já que a escrita de sua mãe é, como todo relato pessoal, cheia de desejos e atribuições dela em relação a Guido que não necessariamente condiziam com o que ele pensava ou desejava, é uma “idealização da sua relação afetiva com Guido, como se fossem memórias do próprio Guido” (Xavier, 2012, p. 162). De todo modo, o importante é destacar que havia a construção de uma narrativa, por meio de Maria do Carmo, de que seu filho estava no caminho da civilização que abraçava várias vertentes: o afeto filial, a cristianização, a escolarização formal e, acima de tudo, as artes. Maria do Carmo enxergava nos desenhos do menino uma excepcionalidade, Guido era “artista por intuição” nas suas palavras e aspirava esse papel de artista, inspirado por ela. Exemplo disso é a seguinte passagem: “olhando para o panorama de Vitor Meirelles, exclamou convicto: Mamãe, eu hei de fazer um igual, acredita” (Rego, 2002, p. 32). Maria do Carmo entende o entusiasmo de Guido enquanto sinal das aspirações artísticas do garoto, mesmo que ele

estivesse apenas admirado com o panorama, uma obra grandiosa que capturava a cidade do Rio de Janeiro no crepúsculo a partir do morro de Santo Antônio e tinha 115 metros de comprimento por 15 metros de altura. Inaugurado no dia 03 de janeiro de 1891, foi exibido na Praça XV de novembro em uma rotunda construída especialmente para ele (Wanderley, 2023), e anúncios diversos informavam os preços para acesso: \$2 às quartas e sábados (“dias escolhidos para o ‘high life’”) e \$1 por pessoa nos demais dias, aberto das 9h às 18h (Jornal do Commercio, 26 fev. 1891).

Este certamente não foi o único passeio que Guido fez no Rio de Janeiro, e como dito acima o menino saía de bonde pela cidade com o pai adotivo. Apesar da figura de Francisco Raphael aparecer sempre de modo fugidivo nos escritos de Maria do Carmo, é possível perceber que ele participava também da vida cotidiana de Guido, mesmo que em escala bem menor que a senhora Mello Rego. Francisco Raphael já tinha uma filha biológica, Francisca; apelidada de Chiquinha, ela faleceu em setembro de 1890 (Jornal do Commercio, 16 set. 1890) de modo que a família Mello Rego perdeu dois filhos em um período de dois anos. Após a morte de Chiquinha, restava apenas Guido, “o indiozinho que herdaria nosso nome” como descreveu Maria do Carmo (Rego, 2002, p. 36). Guido tratava Francisco Raphael como “papai” e quando o garoto adoeceu, por indicação médica para “mudar de ares, andou o meu pobre Piududo, salteado de violentos acessos febris, a correr arrabaldes sem mim, só com meu marido” até que finalmente foi mandado para a fazenda em Mendes, onde faleceu em janeiro de 1892 (Rego, 2002, p. 39, 42).

Percebe-se que Guido passava parte do seu tempo com o pai adotivo e criou com ele algum tipo de afeto, mesmo que este diferisse do construído com a mãe. Além de usar a primeira pessoa do plural ao identificar Guido como herdeiro, Maria do Carmo usa-a ainda para definir a importância que o filho assumiu em suas vidas: “velhos, eu e meu marido, sem filhos, sem laços mais que nos prendam à vida, tínhamos concentrado nele todos os nossos afetos, todos os nossos cuidados” (Rego, 2002, p. 43). Portanto, mesmo que Francisco Raphael não tenha deixado fontes que indiquem suas visões a respeito da adoção de Guido, ele assumia, aos olhos da criança e de sua esposa, o papel paterno que lhe cabia.

Assim, tratado como filho pelo casal, Guido reconstruiu suas redes de afetos e sociabilidade a partir das redes dos Mello Rego. Além de passear com o pai, certamente ia à igreja, visitava casa de outras crianças, ou era recebido na casa deles, para brincar. Suas atividades preferidas envolviam o desenho, mas ele também andava de velocípede e caçava pequenos animais com arco e flecha; gostava ainda de colher folhas e flores, com as quais

presenteava a mãe (Rego, 2002, p. 39-41). Assim, Guido esteve presente e se fazendo ver na cidade do Rio de Janeiro, compartilhando espaços com a elite da Corte e da jovem República.

A posição social dos Mello Rego permitia a inserção do menino nos círculos sociais mais fechados do período, inclusive dando-lhe acesso à família real brasileira. Há duas referências ao encontro de Guido com membros da família real, encontro este que só pode ter ocorrido entre maio e novembro de 1889, período em que tanto os Mello Rego quanto a princesa Isabel e seu esposo estavam no Rio de Janeiro. Sobre a ocasião, diz Maria do Carmo (Rego, 2002, p. 41): Guido “atirava muito bem ao alvo com arco e flecha; e nesse exercício foi aplaudido por muitas pessoas, entre elas os príncipes sr. conde e condessa d’Eu, que tanto me cativaram pelas meiguices que lhe dispensaram na visita em que o levei”, a princesa, especialmente, teria acolhido o menino com “inolvidável carinho” (Rego, 2002, p. 32).

Esse episódio permite perceber não apenas os círculos sociais nas quais Guido foi inserido, mas também as ações do menino e de sua família adotiva para navegar nesses espaços. Atirar com arco e flecha foi uma maneira de mobilizar sua identidade e cultura Bororo, valendo-se de uma atividade caracteristicamente indígena, convertida em espetáculo para quem o assistia. Assim, até mesmo a destreza do menino no manuseio do arco e flecha, atividade comum e corriqueira para crianças Bororo, foi reelaborada – no texto de sua mãe adotiva e na situação vivida que ele descreve – em mais um sinal da excepcionalidade e capacidade do garoto de se adaptar à sua nova realidade sociocultural. Nos escritos de Maria do Carmo, o processo civilizatório de Piududo em Guido de Mello Rego aparece como um sucesso, confirmado por outros “civilizados” e principalmente por uma figura simbólica e política da mais alta hierarquia: a princesa Isabel.

Aos olhos de Maria do Carmo, portanto, Guido manifestava todos os sinais de quem adaptara-se à nova vida: aprendeu o português, demonstrava-se devotadamente católico, desenvolvia-se como artista impressionista e assumia conceitos morais da sociedade branca burguesa. Não se deve ignorar que o menino de fato aprendeu e incorporou novos modos e costumes, já que o contato interétnico produz mudanças diversas nos sujeitos. Porém, as mudanças pelas quais passa Guido são transformadas, nos escritos e no olhar de Maria do Carmo, em prova concreta de que o garoto havia passado por uma profunda transformação e se “civilizado”. Ao elaborar essa narrativa, Maria do Carmo suprime ao máximo as situações conflituosas e destaca os atributos de civilização que ele adquiriu.

Como já dito, Maria do Carmo, mesmo antes da adoção, demonstrava um interesse pelas populações indígenas brasileiras, interesse esse que se converteu em ações práticas: o colecionismo de artefatos indígenas, fossem eles recebidos de lideranças indígenas, doados por

outros brancos ou mesmo encontrados por ela, como no caso das urnas funerárias indígenas a caminho de Corumbá. Escreveu ainda *Artefatos Indígenas de Mato Grosso* (publicado em 1899, na revista Archivos do Museu Nacional), no qual descreve como alguns dos artefatos da coleção doada ao MN chegaram às suas mãos, e *Rosa, a Bororo* (publicado em 1895, na Revista Brasileira), onde a autora discute o suposto papel de uma indígena Bororo no processo de pacificação desse grupo. Publicou também *Lembranças de Mato Grosso* (em 1897, pela Typographia Leuzinger), um relato da viagem do Rio de Janeiro à Cuiabá e de Cuiabá a São Luís de Cárceres e Corumbá. Nesses escritos é possível identificar uma visão romântica e indianista a respeito das populações indígenas no Brasil, além da reprodução de estereótipos sobre esses grupos.

Porém, em *Guido, Páginas de Dor* ao falar especificamente do filho, o romantismo e a crença da excepcionalidade de Guido atuam de modo a justificar e mesmo os estereótipos que ela carregava a respeito das populações indígenas. Em uma passagem, Maria do Carmo descreve a seguinte situação: arrumando uma mala, uma das criadas da casa deixou que a tampa caísse sobre a mão da senhora. Guido então lança-se sobre a criada, “batendo nela com verdadeira impetuosidade”, por acreditar que a situação foi proposital. Ao justificar o comportamento do menino, sua mãe mobiliza estereótipos relacionados aos indígenas, mas principalmente aos Bororo: “o índio é de natural vingativo, confesso; mas, naquela ocasião, o pobrezinho não tomava um desforço pessoal, dava demonstração de dedicada amizade a quem tanto o acarinhava” (Rego, 2002, p. 29). Ou seja, a reação de Guido não deveria ser explicada como resultado das características ditas como intrínsecas aos indígenas (naturalmente vingativos), mas interpretadas como uma reação legítima da criança, que tentava proteger a adorada mãe. Os sentimentos de Maria do Carmo pelo menino entram em conflito – e eventualmente se acomodam – às concepções e preconceitos que ela, na condição de mulher branca e rica, assimilou a respeito dos povos indígenas: o caráter racial vingativo do indígena só teria se revelado devido ao carinho que ele tinha por ela.

Além disso, o episódio permite entrever que Guido passava a reproduzir as hierarquias sociais do mundo burguês. Ao punir a criada, ele age como o “sinhozinho” da casa, ou seja, assume o lugar e o papel que os Mello Rego o haviam reservado. Isso significa que ele sabia que podia puni-la sem risco de retaliação, sabia que, na hierarquia da casa (e da sociedade), tinha poder sobre o corpo da moça. Daí que sempre dizia à mãe ser um “pequeno *paguemejera*”,

traduzido por ela como senhor<sup>12</sup>, e tratava as criadas muito bem “(se eram boas) e dava presentes, mas colocando-as sempre em plano muitíssimo inferior ao dele” (Rego, 2002, p. 38). Todos esses sinais eram expressos, na escrita de Maria do Carmo, como provas do sucesso na empreitada da adoção de um “entezinho saído das selvas” (Rego, 2002, p. 38). Porém, para alcançar os significados dados por Guido às suas novas experiências vividas com os Mello Rego é preciso partir da escrita de sua mãe, de modo que há um filtro entre o menino e o que podemos saber sobre ele.

---

<sup>12</sup> Maria do Carmo grafa a palavra de duas maneiras: paguemejera e paguimegera. Na gramática Bororo publicada por Farias e Rondon, a palavra é grafada paguimegêra ou pagui-megêra e traduzida como “nosso grande chefe – o maioral”. Ver: RONDON, Cândido Mariano da Silva; FÁRIA, João Barbosa de. **Esboço gramatical e vocabulário da língua dos índios Borôro. Algumas lendas e notas etnográficas da mesma tribo.** Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Imprensa Nacional, 1948, p. 26, 125, 144.

## 2.2 “Quem foi esse Guido de Mello Rego?”: a construção visual da identidade de um menino índio

O pudor em relação ao corpo nu foi um dos aspectos morais que Guido passou a reproduzir após ser adotado pelos Mello Rego. Esse pudor com certeza já havia sido incentivado desde que chegara à Colônia Teresa Christina, visto que essa era uma das preocupações dos dirigentes e que os indígenas que chegavam a Cuiabá para o batismo vinham vestidos de modo a não ferir os pruridos da sociedade cuiabana. Guido, por exemplo, chegou às mãos de Maria do Carmo trajando camisa e calça, costume ao qual precisou adaptar-se desde seus primeiros dias com a nova família. Com o tempo, assumiu para si o pudor em relação à nudez ao ponto de não permitir que ninguém, exceto Maria do Carmo, o visse nu (Rego, 2002, p. 39).

É interessante notar, porém, que, das quatro fotografias de Guido hoje disponíveis, em apenas uma ele traça roupas ocidentais. Nas outras três imagens o menino aparece usando um conjunto de acessórios indígenas: enfeites de braço feitos em penas de aves, colares e enfeite de cabeça de dentes e unhas de animais e um saiote de penas ou palha. Há assim um aparente desencontro entre a imagem textual de um Piududo transformado Guido civilizado, construída no texto de Maria do Carmo, com a imagem fotográfica de um Guido como um índio idealizado, construída a partir das fotografias de estúdio.

Para entender essa aparente contradição é preciso destacar que Maria do Carmo enxergava o menino não somente com olhos de mãe amorosa, mas também sombreados pelo discurso indianista e romântico, o que aparece com maior força nas fotografias (também perceptível nas fontes textuais). Para sua mãe, Guido era “brasileiro mais do que ninguém, brasileiro dono sempre destas terras nossas e florestas” (Rego, 2002, p. 35), de onde havia sido retirado, talvez até mesmo contra sua vontade. Ao mesmo tempo, era o filhinho querido cuja “moral era a realização de todas as qualidades que tendem a fazer de uma criança um homem capaz de todas as virtudes” (Rego, 2002, p. 32), virtudes ocidentais, sem dúvida. Assim, Maria do Carmo constrói uma imagem dupla de Guido: (1) a do menino índio selvagem que civilizou-se a partir do incentivo e ações da mãe e da própria excepcionalidade, mobilizada pelo afeto construído entre os dois; (2) aquela da criança índia, filha das selvas, bom selvagem em vias de desaparecimento, mobilizada pela cultura indianista em voga na segunda metade do século XIX no Brasil (Schwarcz, 2014, p. 400).

Na fotografia da figura 21, Guido posa de pé à frente de um pano de fundo de folhagens, sobre um tapete com pele de onça-pintada, tendo pedras provavelmente artificiais completando o cenário. As armas, acessórios e vestimentas do garoto completam a ideia de “natural” da fotografia, que porém revela-se artificial quando observada a coluna clássica no canto esquerdo

da imagem. Os estúdios oitocentistas possuíam um acervo diverso de panos de fundo, móveis, colunas e acessórios à disposição dos clientes: cadeiras, aparadores, livros, objetos, pedras artificiais, tapetes, cortinas... Além de todos esses apetrechos, no estúdio, o fotógrafo possuía melhor controle sobre as condições técnicas ideais para a tomada da imagem e o estabelecimento configurava-se como ponto de atração da clientela a por meio de suas vitrines recheadas de fotografias, *cartes de visite* e cartões estereoscópios.

Desse modo, via de regra, os retratos fotográficos oitocentistas eram tomados em estúdios, desde os mais bem equipados nas maiores cidades até os mais simples, ou mesmo os improvisados dos fotógrafos itinerantes. O estúdio converteu-se assim em espaço de sociabilidade para os que ali se faziam fotografar: nos salões de espera os clientes dispunham de fotografias já produzidas por aquele estabelecimento, além de *cartes-de-visite* de personalidades conhecidas, paisagens e todo tipo de imagens comercializadas no período, como visto no capítulo anterior. Cada cliente que aguardava sua vez de pôr-se frente à câmera, “folheando os álbuns e olhando as fotos, começava mais concretamente a pensar na sua própria pose e a se preparar para o processo que viria logo a seguir” (Koutsoukos, 2006, p. 52).



Figura 21: Índio com cabeça de onça, 17,8 x 11,2 cm, c. 1892, Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago. 2008, p. 338.

Fotografado em estúdio, Guido pode ter passado pelo rito de esperar no salão, provavelmente com seus pais adotivos, enquanto o fotógrafo preparava o estúdio para a foto. Teria observado vistas fotográficas enquanto aguardava? Ou preferira olhar os retratos? Quem sabe ainda encontrara uma imagem do antigo imperador, de alguma cantora estrangeira, de indígenas brasileiros? Sua pose ereta e altiva, típica das fotografias de homens nos oitocentos,

lhe veio naturalmente, pequeno *paguemejera* que era, ou precisou ser ajustada constantemente pelo fotógrafo? Poderia ter ficado entediado e inquieto como muitas crianças, mas o que a qualidade das imagens sugere é que ele permaneceu parado para a pose, já que não há borrões causados por movimentos no momento da captura da imagem.

Provavelmente no mesmo dia, Guido posou ainda para uma fotografia de busto (figura 22). Exceto pelo enfeite de penas da cabeça, que trocou por outro adorno, manteve todos outros acessórios e nessa imagem podemos vê-los com maiores detalhes. Tais adereços provavelmente faziam parte da coleção de artefatos que Maria do Carmo coletou no Mato Grosso e levou consigo ao Rio de Janeiro, já que só foi doada ao Museu Nacional em 1895, anos depois da morte de Guido (Jornal do Commercio, 13 jul. 1895). Nessa fotografia, sua pose segue um dos padrões clássicos do XIX, o rosto a três quartos de perfil com olhar distante. Muitos foram os que fizeram-se fotografar assim desde os tempos da daguerreotipia, porém, a imagem de Guido destaca-se dessas outras imagens devido aos seus trajes, de modo que, se separada de sua trajetória, tal fotografia pode recordar as produções de cunho antropométrico realizadas por cientistas durante o século XIX ou mesmo às imagens de tipos humanos, como visto no capítulo anterior. Porém, esse foi um retrato encomendado pelos Mello Rego, uma fotografia pessoal, do tipo que figurava em algum álbum da família e era oferecida a amigos e conhecidos como prova de amizade.

Analisando o tamanho, corte e penteado do garoto, pode-se inferir que a fotografia da figura 23 foi produzida no mesmo dia que Guido posou para as últimas duas imagens. Dessa vez, ele posa também com o rosto a três quartos de perfil, mas não usa todos os acessórios das fotos anteriores, mantendo apenas o enfeite labial e acrescentando um colar diferente. Os enfeites de cabeça e de braços são substituídos por um casaco escuro e o pano de fundo de folhagens dá lugar a um pano liso e claro. Essa configuração de roupas e acessórios é mais próxima à imagem textual que Maria do Carmo construiu sobre seu filho: um menino índio “saído das selvas” que passou por um processo de mudança cultural profundo, e que se transformaria num “homem capaz de todas as virtudes” (Rego, 2002. p. 32) se não tivesse falecido ainda tão jovem, com cerca de 11 anos. O casaco escuro que usa na fotografia pode ser uma adição do fotógrafo em busca de contraste ou uma das peças do guarda-roupa de Guido que ele reservava para sair à rua, visto que “em casa trajava sempre de branco” (Rego, 2002, p. 43). Pode-se inferir que essa fotografia traz um retrato próximo dos trajes que o menino usava no cotidiano depois da adoção, já que os Mello Rego não permitiriam seu filho desnudo em casa e Guido assumiu o pudor que lhe foi ensinado.



Figura 22: Índio, 25,2 x 18,6 cm, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 337.



Figura 23: Piududo (Beija-Flor). Bororo batizado pela esposa do presidente de Mato Grosso, Galdino Pimentel, s/d, sem informação das dimensões, reproduzida de: Rondon, 2019, p. 299.

O efeito do colar e do enfeite de lábio sobre o casaco pesado também abre o questionamento a respeito de que tipo de acessórios Guido utilizava no cotidiano, em Cuiabá, e também no Rio de Janeiro. Nas viagens de barco e pelas ruas de Montevidéu, a caminho do Rio de Janeiro, também teria vestido uma variação do que se vê na fotografia da figura 23? As atenções a ele dedicadas por franceses e uruguaios teriam sido catalisadas também pelo que o menino vestia ou os acessórios Bororo foram mobilizados apenas para a construção dos retratos fotográficos de Guido? São ambas situações possíveis, já que, apesar de haver incentivo e inclinação da parte dos Mello Rego para incutir no menino os modos e costumes da gente branca, havia também as respostas de Guido à nova realidade, respostas essas que a pesquisa histórica só pôde alcançar a partir da escrita de outrem, sua mãe adotiva.

De todo modo, as imagens visuais de Guido que ficaram para a posterioridade o retratam como indígena, o mais autêntico que um estúdio na cidade, alguns artefatos e um fotógrafo atento conseguiram construir. Os adereços que o menino usa nas fotografias provavelmente vieram do Mato Grosso, colecionados por Maria do Carmo, já que não há indicação de que Guido tenha chegado à Cuiabá com nada além da calça e camisa que usava no momento (Rego, 2002, p. 28). Dessa forma, mesmo que Guido não estivesse usando suas próprias roupas e acessórios, pode-se trabalhar com a ideia de “vestido de si” de Isis Santos (2014) já que, antes de ser adotado pelos Mello Rego, parte dos, senão todos, adornos eram presentes no seu

cotidiano, principalmente o enfeite de lábio, recebido ainda nos primeiros dias de vida na cerimônia de nomeação Bororo.

O advento da fotografia significou uma “possibilidade de perpetuação da própria imagem” (Kossoy, 2009, p. 121) mais acessível que as formas de representação visual preexistentes, e essa característica da imagem fotográfica foi desde cedo explorada por fotógrafos e clientes. No caso de Guido, quem aparece como incentivadora do desejo de imortalização da imagem, mas também de sua biografia é Maria do Carmo. No livreto *Guido, páginas de dor*, há uma preocupação constante com a salvaguarda da memória dessa criança, expressa de diversas formas: a coleção de artefatos doada ao Museu Nacional deveria chamar-se *Coleção Guido*, a publicação do livrinho como modo de “tentar firmar o seu nome de um modo que resista ao tempo” mesmo depois que ela morresse, e a doação (depois que ela falecesse) de um quadro a óleo do menino que mandara pintar na França (Rego, 2002, p. 37, 44). Havia dessa forma, uma preocupação em perpetuar a memória de Guido e o Museu Nacional pareceu a Maria do Carmo o espaço adequado para essa empreitada, pois acreditava que “um dia perguntará algum curioso: - *Quem foi esse Guido de Mello Rego?*” (Rego, 2002, p. 44, grifo no original) e a resposta a tal pergunta estaria tanto em suas memórias textuais quanto por meio do retrato a óleo, pintado a partir de fotografias.

Esse quadro (figuras 24 e 25) traz um menino indígena com olhar distante, usando colares de sementes e ossos, enfeites de braços de penas e o enfeite de lábio como o que aparece nas fotografias. Porém, apresenta-se mais magro e seus traços faciais no quadro a óleo são muito diferentes dos de Guido na fotografia enviada à Paris como referência (figura 21), fato que poderia ser atribuído à licença artística do pintor na adaptação da fotografia para a pintura a óleo, mas ele revela-se um processo ainda mais complexo. Quando da encomenda do retrato ao anônimo pintor parisiense, Maria do Carmo enviou-lhe imagens de Guido: de acordo com João Pacheco de Oliveira (2007, p. 91) “duas fotografias colocadas em porta-retratos de mesa” que foram também doadas ao Museu Nacional. Em uma das fotos, Guido posava sozinho e de pé (provavelmente a da figura 21) e na outra, aparecia sentado sobre a figuração de um rochedo, e deitado aos seus pés um segundo menino (figuras 26 e 27). O pintor, então, utilizou-se das feições de duas crianças para produzir o retrato de Guido.

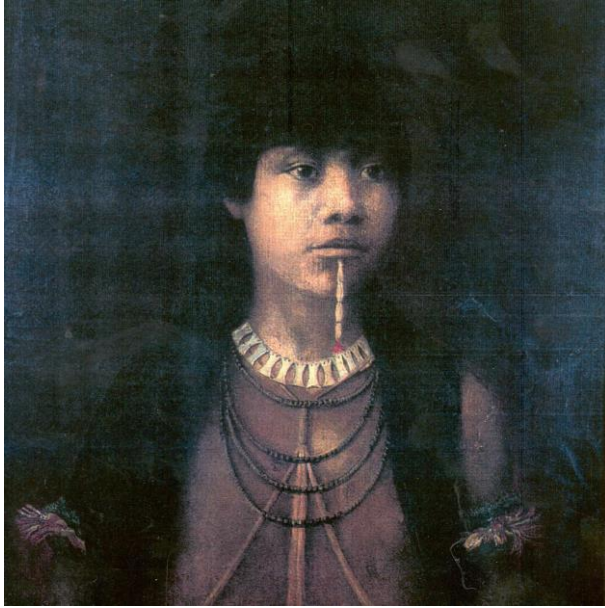


Figura 24: Retrato a óleo de Guido, s/d, sem informação das dimensões, reproduzido de: Royal..., 2019.



Figura 25: O retrato do menino Bororo, s/d, sem informação das dimensões, reproduzido de: Oliveira, 2007, p. 76.

Criando um retrato híbrido, o artista radicado em Paris mesclou não apenas os traços faciais dos meninos nas fotografias, mas também suas expressões no momento da pose. Em ambas as fotografias de Guido que o pintor recebeu ele mantém o olhar firme e direto em relação ao equipamento fotográfico, suas poses austeras são semelhantes às de centenas de homens de posses que se fizeram fotografar no período. Porém, no quadro a óleo, o olhar do retratado é muito mais próximo ao olhar da criança que se deita aos pés de Guido: sem olhar diretamente para a câmera, ela passa um ar distante, indiferente e até melancólico.

Guido posa como o pequeno *pagumejera* que dizia ser, sentado sobre uma rocha artificial traça os mesmos adornos da fotografia de busto na figura 22. Segurando com firmeza o feixe de armas, ele adota uma postura firme, mas naturalizada pelo fato de não manter o corpo totalmente ereto ou virado para frente, como na fotografia da figura 21. Sua pose simula alguém que está à vontade naquela situação, mesmo que essa não fosse a realidade. Aos seus pés, uma criança posa deitada sobre a pele de uma onça-pintada, apoiando o cotovelo sobre a cabeça do animal, olha para fora do quadro fotográfico e para longe da câmera. Também paramentado com diversos adereços indígenas, o garotinho assume uma posição complementar em relação a Guido e sua expressão facial demonstra traços de melancolia e mesmo tédio, talvez devido ao tempo longo passado no estúdio.



Figura 26: Foto de Guido e Salvador, sem informação das dimensões, alocada em porta-retrato de mesa, reproduzida de: Oliveira, 2007, p. 92.

O Guido do retrato parisiense ganha esse olhar distante e tem sua expressão facial mais suavizada que nas fotografias, onde posa sempre muito sério. Além disso, os adornos também são modificados e no lugar do grande colar de unhas de tatu-canastra recebe um colar de madrepérola, usado pela outra criança. Os adereços de braço são diminuídos e quase se perdem no fundo escuro do quadro, efeito que também ocorre com o cabelo do menino e que não se vê nas fotografias devido ao pano de fundo claro. A imagem fotográfica de Guido foi produzida a partir da gerência de diversos atores, mas o Guido que aparece no retrato a óleo é uma composição ainda mais profunda, já que construída a partir das imagens e identidade de duas pessoas, cujas individualidades foram mescladas, visualmente, por um desconhecido, distante e remoto.

### 2.3. “Esse índio a quem era muito afeiçoado e chamava tainô”

Quem seria, então, a criança cuja identidade foi mesclada com a de Guido? Se os pais adotivos de Guido o levaram ao estúdio para produzir retratos pessoais do menino, qual o papel da outra criança nesse arranjo? Assim como no caso de Guido, as informações biográficas desse garoto são acessadas pela escrita de Maria do Carmo. Contudo, se apresentam ainda mais esparsas. Em *Guido, páginas de dor*, ele é referido em poucas palavras, apenas como “outro índio que trouxemos conosco e que aqui batizamos com o nome de Salvador” (Rego, 2002, p. 40). Maria do Carmo foi sua madrinha e é possível que Francisco Raphael tenha sido o padrinho e “aqui” é o Rio de Janeiro, ou seja, diferente de Guido que foi batizado em Cuiabá, Salvador só foi batizado no Rio de Janeiro, mas não foi possível identificar se na capital ou em Mendes (na fazenda no interior do estado onde Guido passou seus últimos meses de vida junto aos Mello Rego). Maria do Carmo comenta ainda que as duas crianças tiveram uma amizade próxima e que, eventualmente, Salvador voltou ao Mato Grosso deixando o amigo muito triste. Os motivos para o retorno de Salvador, porém, não são explicados por ela, que o descreve como se tivesse sido uma necessidade.

É possível que Salvador tenha chegado ao Rio de Janeiro com os Mello Rego, de modo que fez o percurso de Cuiabá a Montevideu e de Montevideu ao Rio de Janeiro. Porém, não há menção sua quando da descrição das situações de espanto e curiosidade que Guido causou nos uruguaios e franceses no trajeto, muito menos quando, ao descrever a partida de Cuiabá, Guido aparece correndo à frente dos adultos apenas com o “filhinho do capitão Cícero de Sá” (Rego, 2002, p. 30). Caso a convivência dos dois meninos tenha começado ainda em Cuiabá, Salvador ocupara os mesmos espaços que Guido: o palácio de Governo do Mato Grosso, a casa dos Mello Rego na rua Figueira de Mello no Rio de Janeiro, talvez inclusive a fazenda São Paulo em Mendes. A presença ausente de Salvador no texto de Maria do Carmo se dá com vestígios indiciários de sua posição dentre os Mello Rego: apenas apadrinhado pela família, Salvador não comungava do status de filho legítimo que Guido possuía, de modo que as referências a ele no texto de Maria do Carmo vêm sempre relacionadas a Guido.

Como soa de acontecer com as relações de classe, mesmo ocupando os espaços físicos idênticos, as duas crianças pertenciam a espaços sociais muito diferentes. Como visto, Guido brincava com filhos dos amigos e conhecidos de Francisco Raphael, passeava pelas ruas do Rio de Janeiro com os pais e visitou, pelo menos uma vez, a Princesa Isabel e seu esposo. Enquanto Guido portava-se e era tratado, ao menos por seu núcleo familiar, como um “pequeno *pagumejera*”, Salvador ocupava um lugar de menor importância naquela família. Segundo Maria do Carmo, Guido o chamava de *tainô* (amigo, na língua Bororo) e ficara muito triste

quando Salvador teve de ir embora do Rio de Janeiro, o que demonstra proximidade entre as crianças. Entretanto, os contornos da relação de Salvador com o restante da família Mello Rego permanecem nebulosos. Talvez o menino tenha sido levado ao Rio de Janeiro para fazer companhia a Guido ou mesmo na situação de criado tutelado pelos Mello Rego, de modo que relação entre Salvador e a família Mello Rego pode ter se aproximado de fato das adoções de indígenas mais comuns no período, marcadas pela exploração do trabalho e por laços de dependência.

Durante boa parte do século XIX, o apadrinhamento de indígenas por famílias brancas cuiabanas se deu com o objetivo de explorar o trabalho desses indivíduos, transformados em “criados de servir”. Porém, mais ao final do século, com a mudança na política indigenista local que passou a apregoar as vantagens da atração por meio da persuasão ao invés das bandeiras, percebe-se uma preocupação de que, seletivamente, indígenas Bororo sob a tutela de padrinhos brancos fossem educados para tornar-se mediadores culturais no processo de “pacificação” desse grupo étnico (Xavier, 2012). É o caso de Cibáé Modojobádo, a Rosa Bororo, e suas filhas, batizadas Rosália e Rita: sequestradas na primeira incursão de “pacificação” do alferes José Duarte, em 1880, Cibáé e filhas foram apadrinhadas pelo então Diretor Geral dos Índios, Thomaz Antônio de Miranda Rodrigues que ficou responsável por sua catequização e instrução. Apesar de ser possível que tenham realizado serviços domésticos para a família Miranda Rodrigues, o objetivo primário da captura, tutela, catequização e instrução dessas indígenas não era a obtenção de mão-de-obra e sim transformar-lhes em agentes culturais mediadoras entre os brancos e os Bororo.

Cibáé, as filhas e outros indígenas também capturados junto com elas em 1880 são, porém, exceções que se destacam dentre as situações mais comuns de tutela indígena na região. Ao incentivar a mudança de perspectiva no uso e nas diretrizes de instrução dos indígenas capturados, o diretor geral dos índios reforça que esses deveriam “receber educação através de famílias mais morigeradas do lugar, e que não os queiram como criados de servir, como é quase geral, a fim de servirem mais tarde de intérpretes e intermediadores para a catequese dos referidos índios.” (Diretoria Geral dos Índios, 1887, *apud*. Xavier, 2012, p. 142, grifo nosso). Ou seja, a situação “quase geral” dos indígenas tutelados por famílias brancas era aquela formada por laços de dependência, costume regulamentado pelas legislações indigenistas do século XIX (Cunha, 1992) e praticado pelos moradores locais.

De toda forma, o contraste entre Guido e Salvador é destacado pela maneira fugidia que o segundo aparece nos escritos de Maria do Carmo:

Uma ocasião, dizendo-lhe outro índio que trouxemos conosco, e que aqui batizamos com o nome de Salvato<sup>13</sup>, que minha mãe era mais bonita do que eu, observou gravemente: - *É que minha mãe é só tua madrinha.*

Quando esse índio a quem era muito afeiçoado e chamava *tainô* (amigo) teve de voltar a Mato Grosso, receei que ficasse triste e disse-lhe que se quisesse também iria, respondeu-me rápido e com os olhos a fulgir: -*Eu? Só se minha mãe for também* (Rego, 2002, p. 40, grifo no original).

Percebe-se que Salvador é citado apenas para falar de Guido e destacar o amor que ele tinha pela mãe. Ao mesmo tempo, o primeiro excerto lança luz sobre o cotidiano de Salvador dentre os Mello Rego. Maria do Carmo tinha o costume de sentar-se em frente aos retratos dos pais falecidos e era sempre acompanhada por Guido que lhe fazia “mil perguntas”, mas demonstrava ficar preocupado que a mãe chorasse com as lembranças (Rego, 2002, p. 39). Esse hábito de Maria do Carmo e Guido poderia muito bem ser acompanhado pelas interferências de Salvador, como a descrita acima de considerar a mãe de Maria do Carmo mais bonita que ela. Ou seja, Maria do Carmo apaga, de modo proposital ou involuntário, a presença de Salvador no cotidiano da casa, de modo que as interações entre as duas crianças e entre Salvador e os outros sujeitos que habitavam esse cotidiano (criados, Raphael, Maria do Carmo, por exemplo) podem ser apenas inferidas.

Se considerado que Salvador fora levado ao Rio de Janeiro para fazer companhia a Guido, sua posição na casa dos Mello Rego poderia se aproximar da de um pajem. Pajem, no século XIX, era um dos tipos de criados que as famílias abastadas possuíam, podiam ser livres ou escravizados e tinham como função principal acompanhar “pessoas nobres”, sendo descritos também como moços de “levar recados” (Pinto, 1832; Lacerda, 1874, p. 714). Assumiam outras funções além a de acompanhante, alguns sabiam costurar, atuavam como copeiros ou lidavam com animais, por exemplo, e podiam ou não saber ler e escrever (Silva, 2018), assumindo, assim, responsabilidades diversas, o pajem era um criado versátil.

Bentinho, o protagonista de *Dom Casmurro*, teve seu pajem dispensado pelo agregado da família, José Dias, que passou a assumir esse papel quando o garoto passou a “andar fora”. Diz Bentinho que quando “fez-se pajem” seu, José Dias assumiu as responsabilidades do criado dispensado e “cuidava dos meus arranjos em casa, dos meus livros, dos meus sapatos, da minha higiene e da minha prosódia” (Assis, 1899, p. 71). Como agregado, assumir o papel de pajem do senhorzinho da casa o deixou ainda mais próximo de Bentinho e útil à família Santiago, com

---

<sup>13</sup> Neste trabalho, optou-se por manter a grafia utilizada por João Pacheco de Oliveira (2007) para o nome dessa criança. Não foi possível consultar a primeira edição de *Guido, Páginas de dor*, apenas a edição feita pelo IHGMT, enquanto Oliveira referencia a edição de 1895 do texto. Desse modo, é possível que na edição de 1895 “Salvador” tenha sido grafado dessa forma, o que não ocorreu com a edição de 2002 do IHGMT.

quem ele já havia construído laços de dependência há anos, quando o protagonista ainda era um bebê (Assis, 1899, p. 13-14). José Dias não era visto como pajem de Bentinho, tão somente como “agregado”, de modo que ao usar a expressão “fazer-se pajem” Bentinho decerto quisera expressar as funções que o agregado passou a assumir a partir do momento que ele ficara moço, tornando-se figura praticamente inseparável do rapaz nos anos seguintes.

Dessa forma, o “pajem” no século XIX se configurava como um posto que assumia atribuições diversas e podia ser ocupado por uma gama de atores sociais, como escravizados da casa ou alugados, livres a título de salário ou em troca de moradia e alimentação ou mesmo agregados. Fazer companhia era a função principal de um pajem, principalmente aqueles designados a assistir as crianças e adolescentes. Assim, é possível que Salvador ocupasse esse posto, mesmo que não nominalmente como no caso de José Dias no romance machadiano, fazendo companhia constante a Guido de tal modo que a proximidade entre eles leva que o filho dos Mello Rego passe a considerá-lo amigo.

Sem ignorar o fato de *Guido, Páginas de dor* ser expressão escrita do sofrimento de Maria do Carmo com a perda do filho, daí a ênfase em Guido e não nos outros personagens que orbitaram ao redor dele, o silêncio a respeito de Salvador deve ser destacado, pois foi outra criança indígena tirada do Mato Grosso pela família Mello Rego e depois enviada de volta (e em qual companhia), sabe-se lá por qual motivo. Principalmente considerando que Salvador ocupava um espaço afetivo importante na vida de Guido a ponto de ser descrito como “esse índio a quem era muito afeiçoado e chamava *tainô*” (Rego, 2002, p. 40). Maria do Carmo, que se portava tão afeita ao bom tratamento que devia ser dispensado aos indígenas, pôde ter silenciado a respeito desse tipo de relação subalterna que sua família construiu com Salvador ao apadrinhá-lo.

Considerar que Salvador assumia um papel análogo ao de um pajem o coloca próximo de Guido no cotidiano com os Mello Rego. Desse modo, quando Maria do Carmo descreve as atividades costumeiras de Guido pode-se ler nas entrelinhas que Salvador também estava presente nessas rotinas. Quando brincava com as crianças da vizinhança, colhia flores e folhas para presentear a mãe ou brincava de velocípede (Rego, 2002, p. 34, 41) Salvador poderia estar em sua companhia. Teria Salvador a inclinação para pintar e desenhar como Guido e passava os dias com ele “inventando máquinas, fabricando peças de artilharia, pistolas”? (Rego, 2002, p. 31). Não se sabe ainda se, assim como Guido, Salvador passou por algum processo de alfabetização, seja na casa dos Mello Rego ou em colégios. Decerto que as experiências vividas pelas duas crianças junto à família Mello Rego foram distintas, apesar de possuir intersecções.

Deslocados de suas redes familiares e sociais, ambos tiveram que reconstruí-las num novo ambiente cercado de pessoas e códigos sociais desconhecidos.

Não é possível afirmar a partir de quando Salvador passou a viver com os Mello Rego, nem por quanto tempo, mas a situação mais provável é que ele tenha partido do Mato Grosso ainda em 1889 quando toda a família Mello Rego retorna ao Rio de Janeiro. Talvez os pais adotivos de Guido tenham solicitado outra criança indígena ao capitão Duarte ou mesmo ao tenente Manoel da Cunha Moreno, que dirigia a Colônia Isabel um mês após Guido ser adotado quando Raphael e Francisca Mello Rego foram padrinhos em mais um batismo coletivo ocorrido em Cuiabá (A Província de Matto Grosso, 22 jul. 1888). Do mesmo modo que Maria do Carmo pediu uma criança de cabelos compridos para criar como filho legítimo, pode ter solicitado outro indiozinho, dessa vez para fazer companhia a Guido, haja vista que os primeiros meses com a nova família foram difíceis, devido à desconfiança do garoto e às barreiras linguísticas (Rego, 2002, p. 28). Como já comentado, a prática de tomar indígenas sob tutela não era estranha aos cuiabanos e é possível que no próprio Palácio da Presidência mato-grossense houvesse criados indígenas, de modo que tal pedido não soaria estranho aos dirigentes das colônias. É possível ainda que Salvador possuísse, como Guido, o status de órfão que justificaria e legitimaria que ele fosse retirado de sua comunidade de origem (Oliveira, 2007, p. 79).

De toda forma, Salvador foi inserido na família Mello Rego com um status diferente daquele de Guido. A fotografia na qual posam juntos (figuras 26 e 27) reelabora no estúdio fotográfico uma hierarquia ao colocar Salvador deitado aos pés de Guido. Apesar de estar apoiado sobre a cabeça de uma onça-pintada, quem assume a pose de caçador é Guido, segurando firme as armas e sentado altivo, ele olha diretamente para a câmera, como se orgulhoso de seu feito. As poses dos garotos, somadas aos adereços utilizados na cena (o rochedo, as armas, o couro da onça-pintada, os acessórios que as crianças usam e mesmo o pano de fundo branco) mobilizam a temática do índio herói presente no romantismo indianista brasileiro do século XIX.

Apesar de duramente criticado já ao final dos oitocentos quando as fotografias foram produzidas, o romantismo indianista brasileiro teve papel importante na construção de discursos a respeito da nacionalidade brasileira após o processo de independência e sobre as visões (mentais e visuais) elaboradas a respeito dos indígenas. O indianismo romântico encontrou na figura do indígena um elo entre o passado, presente e futuro da jovem nação brasileira:

podemos perceber o passado ligado à imagem de um indígena forte e orgulhoso, conveniente a simbolizar os primórdios da nação. O presente onde se dá a criação

literária e pictórica, não inclui nem os mais leves conflitos dos índios com a sociedade nacional. O futuro em que se ambiciona uma nação “civilizada” de índios “civilizados” a ela integrados [...] pretende-se ser um processo extensivo à toda a nação (Nascimento, 1991, p. 25).

Na fotografia da figura 27 é Guido que representa esse índio heroico e Salvador figura em segundo plano, apesar de sua presença e pose serem importantíssimas para a construção da narrativa fotográfica. Quiçá a pose não fora inspirada por um episódio na vida do garoto: ele contara à mãe que certa vez participou de uma caçada de macacos com o irmão e outros indígenas na qual encontraram uma onça; seu irmão, o *bare*, o colocou protegido atrás de uma árvore enquanto os caçadores flechavam o animal, mas quem de fato matara a onça teria sido o irmão de Guido (Rego, 2002, p. 40). Esse não foi o único encontro de Guido com onças, já que ele também contou à Maria do Carmo que de outra vez, apanhando cocos com outras crianças, avistou uma onça “medonha”. Dessa vez, a onça escapou (ou as crianças escaparam dela), pois se esconderam e logo fugiram enquanto o animal atirou-se sobre um cachorro que as acompanhava (Rego, 2002, p. 41-42). Não é de surpreender se Salvador também teve encontros parecidos com animais selvagens e, se na vida real Guido se escondeu por medo da onça, no estúdio ele teve a oportunidade de portar-se como o guerreiro que domina a fera e protege Salvador como seu irmão o protegeu.



Figura 27: Jovens índios com cabeça de onça, 26,3 x 18,1, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 339.

Salvador, porém, também teve a oportunidade de posar sozinho como o caçador corajoso. Na figura 28 ele aparece de pé em frente a um pano de fundo de folhagens e algumas figurações

de rocha, apoia o pé direito sobre a cabeça da onça-pintada e coloca a mão esquerda na cintura. Além dos adereços que usava na fotografia com Guido, uma coroa plumária e um colar bem elaborado foram acrescentados. Salvador ainda não olha diretamente para a câmera, mas sua postura corporal muda com a pose: não tendo mais Guido no quadro fotográfico para construir uma relação visual de subordinação, ele posa ereto, um pouco rígido devido à posição dos braços e pernas, mas assumindo o papel de herói e as flechas aos seus pés buscam reforçar essa representação.



Figura 28: Índio com o pé sobre cabeça de onça, 17,6 x 11,7 cm. c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 338.

As duas fotografias (figuras 27 e 28) trabalham o mesmo tema indianista do índio incivilizado, mas heroico, belo e benévolo que é sempre apresentado nos primórdios do Brasil. É a figura do Peri de José de Alencar: forte e honrado guerreiro que, como outros personagens literários indígenas do período, tem final trágico no romance *O Guarani* e encontra-se sempre num passado distante que representa as origens da nacionalidade brasileira (Oliveira, 2016, p. 91, 106-107). O arranjo fotográfico das poses das crianças com armas e o couro da onça-pintada aos pés remete a esse índio guerreiro, primeiro habitante das terras brasileiras e fadado à morte, tanto cultural (por meio da mestiçagem e dos processos de “civilização”) quanto física, destino real de Piududo. Não se pode esquecer a origem dessas imagens: foram os Mello Rego quem viabilizaram a produção desses retratos, de modo que a escolha das poses das crianças decerto passou pelo aval de Maria do Carmo, Francisco Raphael ou ambos.

Dessa forma, a representação visual feita de Guido (e de Salvador) vai ao encontro da representação textual produzida por Maria do Carmo em *Guido, páginas de dor*. Em diversas passagens do texto é possível identificar discursos românticos, ora fazendo referência a Guido

como o brasileiro mais autêntico – “brasileiro mais do que ninguém, brasileiro dono sempre destas terras nossas e florestas” –, ora mobilizando a ideia da morte inevitável do indígena – “o nome que trouxeste, indicava o teu destino. Voaste ligeiro, deslumbraste os olhos de que pôde ver-te e desapareceste como um raio, formosa visão de minutos apenas” – ou mesmo destacando a lealdade e bondade inatas ao garoto (Rego, 2002, p. 35, 34, 29).

Assim como Guido, Salvador também foi instruído a ser fotografado em vestes ocidentais, apesar do tom indianista da maioria das fotografias das crianças. Em uma fotografia de corpo inteiro, ele posa trajando uma fantasia de marinheiro, com direito a botinas e chapéu. Mantém seu enfeite de lábio e um dos colares que foi cuidadosamente posto para fora da gola da camisa listrada. Com os pés cruzados um sobre o outro, ele se apoia no suporte da balaustrada enquanto olha, um pouco de perfil, para o fotógrafo. Não usa o chapéu de marinheiro, que repousa sobre o corrimão, talvez para evitar cobrir a franja característica dos Bororo. Com a roupinha de marinheiro, provavelmente pertencente ao estúdio onde fez a foto, Salvador posa como garotos brancos das classes abastadas costumavam posar. A existência dessa imagem permite indagar a possibilidade de Guido ter sido fotografado com fantasia semelhante ou mesmo os dois garotos terem posados juntos com suas fantasias de marinheiro.



Figura 29: Índio com roupa de marinheiro, 12,7 x 8,4 cm, c. 1890. Fotografia atribuída a José Ferreira Guimarães, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 131.

Salvador posou ainda para um retrato de busto (figura 30): diferente do retrato de Guido na figura 22, o fotógrafo obteve uma imagem mais fechada do rosto de Salvador e acrescentou uma vinheta arredondada na parte inferior da imagem. Para essa fotografia, Salvador usa os mesmos adereços daquela com Guido (figuras 26 e 27) de modo que o colar e a coroa plumária

da imagem 28 não aparecem no retrato de busto, mas é possível ver seus enfeites de braços, apesar da vinheta, os colares de sementes e o enfeite labial.



Figura 30: Jovem índio, 26,8 x 18,8 cm, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago; 2008, p. 339.

Fato interessante desse conjunto de imagens das crianças é o fato deles nunca posarem sem o enfeite de lábios. Importantíssimo para a sociedade Bororo, o furo labial é feito apenas nos meninos, quando da cerimônia de nomeação, momento em que as crianças são de fato incorporadas à comunidade (Cruz, 1939). Após a cicatrização, o adorno é sempre trazido à boca, sendo denominado *ararorêu* ou *ararorêo*, e feito de conchas, penas ou âmbar (Caldas, 1903, p. 313; Rego, 2002, p. 23). Assim, mesmo quando os arranjos fotográficos se aproximam daqueles padrões utilizados largamente pela população branca, alguns colares e o *ararorêu* permanecem, destacando-se ao contrastar com as roupas ou a pose.

Não foi possível aferir por quanto tempo Salvador viveu com a família Mello Rego, apenas que ele retornou ao Mato Grosso antes de Guido falecer (Rego, 2002, p. 40). Quando voltou, será que levou consigo algum dos seus retratos? Gostou da experiência de posar em estúdio? Retornou para alguma das colônias militares ou foi mandando para alguma outra “casa de família” cuiabana? A esses questionamentos a pesquisa histórica não foi capaz de dar respostas, devido às lacunas na trajetória de Salvador, impossíveis de ser preenchidas com as fontes disponíveis. Porém, mesmo sendo lacunar, é singular o fato de ter sido possível identificar essas crianças, já que, quando se trata de fotografias de indivíduos subalternizados, dificilmente o trabalho de identificação pode ser feito *a posteriori*.

Além disso, as diferenças na forma da adoção de Guido e do apadrinhamento de Salvador pelos Mello Rego podem ser entendidas a partir da ideia de excepcional normal de Grendi (2009), explicada por Ginzburg e Poni como de dupla acepção: (1) aquelas situações que só parecem excepcionais, mas que na realidade são “normais” no sentido de que são estatisticamente recorrentes; (2) as situações que são de fato “excepcionais” no sentido de que são estatisticamente raras e fogem aos padrões, de modo que se constituem como “espias ou indícios de uma realidade oculta que a documentação, de um modo geral, não deixa transparecer” (Ginzburg; Poni, 1989, p. 176-177). A ideia de “excepcional normal” pode ser aplicada tanto para a relação entre Salvador e a família Mello Rego (entendendo o termo na primeira acepção), quanto para a relação entre Guido e sua família adotiva (entendendo o termo na segunda acepção). A adoção de Guido nos moldes que se deu é excepcional no sentido de que fugia aos padrões de adoção interétnica oitocentistas; já o apadrinhamento de Salvador aproxima-se do tipo de relação de dependência estabelecido com os indígenas pelos brancos, já que, mesmo Guido o considerando *tainô*, no arranjo familiar no qual as crianças foram inseridas havia uma hierarquização que identificava os lugares sociais que cada uma delas ocupava. Na próxima parte desse trabalho, a pesquisa buscará entender se e como esses lugares impactaram nos circuitos sociais e agenciamentos das fotografias de cada menino.

## CAPÍTULO III

### 3.1 Os circuitos sociais das fotografias dos curumins Bororo

Como todo documento, as fotografias não se configuram apenas como fonte de informação empírica. Antes de mais nada, tiveram diversos usos e funções, segundo o contexto em que foram manipuladas. Pensadas como artefatos materiais, as fotografias não possuem “sentido em si, imanentes”. A partir da interação social, sentidos, valores e significados são a elas atribuídos, sendo comumente diferenciados a depender do tempo, espaço, circunstância social e agentes que as mobilizam (Meneses, 2003, p. 28). Assim, enquanto o segundo capítulo desse trabalho buscou traçar as trajetórias de Guido e Salvador, sua inserção dentro dos espaços sociais da família Mello Rego, as condições materiais e sociais que possibilitaram que as fotografias fossem produzidas, e ainda o papel de Maria do Carmo enquanto mediadora cultural, este terceiro capítulo se debruça sobre outras problemáticas relacionadas às fotografias de Guido, Salvador e de uma terceira criança cuja pesquisa indica que pode ter tido relações com os Mello Rego, enfocando seus circuitos sociais desde o final do século XIX.

Como visto no capítulo I, a população indígena do Brasil figurou dentre os tipos humanos produzidos e consumidos em diversos formatos fotográficos entre meados do século XIX e início do XX. No processo de produção e agenciamento dessas imagens, a identidade dos sujeitos fotografados era suprimida e seus retratos serviam como suporte para o registro de tipos humanos representativos de toda uma raça ou grupo étnico. Apesar de serem tão específicas de uma família da elite política brasileira, as imagens fotográficas de Salvador e Guido também foram convertidas em item comercializável e colecionável, sendo suas identidades apagadas. Um dos objetivos desse capítulo é, portanto, reconhecer os circuitos sociais das imagens dessas crianças de modo a traçar um panorama dos agenciamentos pelos quais tais fotografias passaram.

A análise do circuito social da fotografia vem sendo utilizada por diversos pesquisadores, com acepções ligeiramente diferentes, mas que mantêm as mesmas preocupações centrais (Fabris, 1991; Lima, 1991; Meneses, 2003; Vasconcellos, 2006; Mauad, 2016; Negro, 2020). Nesse trabalho, entende-se por circuito social da fotografia os processos de produção, circulação, agenciamento, consumo, usos, preservação e arquivamento das fotografias, tanto enquanto imagem visual quanto enquanto artefato material, inclusive quando impressas em cartões postais. Num primeiro momento, a autoria das imagens será discutida, investigando os fotógrafos que possivelmente as produziram, ou ao menos os estúdios que as comercializaram. Num segundo momento, as imagens serão investigadas a partir de seus modelos: tanto os circuitos sociais das imagens de Guido, que se revelaram mais seletos que aqueles das imagens

de Salvador; quanto os circuitos sociais das fotografias de Salvador, principalmente sua circulação em formato de cartão-postal, enfocando as relações entre a imagem do garoto e as mensagens inseridas textualmente pelos remetentes; e ainda os circuitos sociais da fotografia de uma criança anônima que é um caso clássico das imagens de tipo humano (pois não foi possível localizar, até agora, nenhuma informação biográfica a respeito do modelo; nem mesmo o seu sexo). Porém, os circuitos deste último retrato cruzam-se com os das imagens de Guido e Salvador, nos termos aqui indicados para este capítulo.

Dentre os agenciadores que contribuíram para a circulação do conjunto de fotografias aqui examinado estão, além dos fotógrafos, os editores que as produziram e comercializaram a partir de estúdios que, não só fotografavam, mas também se desdobravam na produção gráfica e impressa da imagem reproduzida pelas suas máquinas, bem como vendidas nas próprias lojas. Identificar a autoria de fotografias tão recuadas no tempo – e sem proeminentes pretensões artísticas e autorais – é um esforço complexo, já que, apesar de haver certa preocupação dos fotógrafos em manter sua produção identificada, perceptível nos complexos e variados brasões/vinhetas que cada casa fotográfica imprimia no verso ou nas margens das fotografias (Mendes, 2010), havia também uma prática muito comum de comprar e vender chapas e negativos produzidos por outrem, em particular quando não eram retratos particulares de clientes importantes, e sim o que poderia ser chamado de fotografias comerciais: vistas de cidades, tipos e costumes, prédios públicos, monumentos, fábricas, firmas ou ainda personalidades artísticas e políticas (Lago; Lago, 2008, p. 336).

Acrescenta-se a essa rede variada de compra e venda de chapas e negativos, o trânsito de alguns fotógrafos que por vezes passavam temporadas em outras cidades e eram recebidos nos ateliês dos colegas de profissão, onde atendiam clientes animados com a novidade de um profissional diferente na cidade. Enquanto se demorava no lugar visitado, o fotógrafo aproveitava para produzir para seu acervo, fotografando vistas, prédios, monumentos, tipos e costumes. Era possível que, quando retornasse à cidade onde mantinha estúdio permanente, deixasse antes, no acervo de seu anfitrião, algumas das imagens e negativos ali produzidos no período de sua estadia, imagens estas que futuramente eram comercializadas por ambos os fotógrafos. Essa é a hipótese levantada por George Ermakoff para uma fotografia produzida na Bahia, na década de 1880, e comercializada como própria por dois fotógrafos diferentes, Marc Ferrez, atuante no Rio de Janeiro, e Lindemann, retratista e dono de estúdio em Salvador (Ermakoff, 2004, apud. Santos, 2014, p. 23). Com o passar do tempo, talvez fosse até possível que deixassem de discriminar qualquer registro específico, valendo-se apenas do retorno

financeiro que uma imagem, se bem comprada pelo público, podia oferecer, motivo de sua reedição e reimpressão.

Se incluísse as dezenas de pequenos fotógrafos itinerantes que cortavam o país em busca de clientes, parando por pouco tempo em cada cidade, esse quadro se apresentaria ainda mais intrincado. Em síntese, a própria dinâmica do mercado fotográfico dos oitocentos e início do século XX não permitia – nem fazia muita questão – que todas as fotografias tivessem seu produtor identificado. O processo de identificação de autoria torna-se ainda mais difícil à medida que passaram por agenciamentos múltiplos, sendo editadas em diversos formatos, comercializadas por diferentes fotógrafos, circulando por décadas e, por fim, submetidas a práticas de revenda ou conservação inadequadas.

A imagem – já vista – de Salvador (figura 28) é um exemplar muito representativo dessa rede de agenciamentos. De autoria incerta, foi explorada em diversos formatos e por diversos editores desde sua produção. Até 2008, era atribuída sem questionamento algum a Marc Ferrez. Porém, com a publicação de *Coleção Princesa Isabel, fotografias do século XIX*, o casal Lago lançou dúvidas a respeito de quem teria sido de fato o seu produtor. Esse livro de Pedro e Bia Lago traz a lume uma seleção de mais de mil fotografias, parte preciosa da coleção pessoal da princesa Isabel e que, à época da preparação do livro, estava sob guarda de uma de suas herdeiras, na França. Retratos da família real, de amigos ou conhecidos, vistas de cidades brasileiras, e pouquíssimas imagens de tipos e costumes. Contudo, a coleção da princesa é composta de diversas fotografias inéditas, dentre elas os retratos de Guido e Salvador, já trabalhados no capítulo II.

Colada sobre o estilizado suporte em papel cartão da casa Teixeira & Vasquez, a autoria da fotografia de Salvador, já tão conhecida dos pesquisadores brasileiros, passou a ser, para o casal Lago, da pequena firma Teixeira & Vasquez, já que Marc Ferrez dificilmente venderia negativos tão originais, muito menos permitiria que uma firma “efêmera e sem tradição” os publicassem sob seu nome (Lago; Lago, 2008, p. 338). De fato, a parceria entre Antonio José Teixeira Bastos e José Gonçalves Vasquez durou apenas entre 1890 e 1893, quando Teixeira Bastos passa a gerir sozinho o ateliê fotográfico. Os fotógrafos, que ora se anunciavam em jornais como “Photographia do Commercio”, ora simplesmente com seus sobrenomes, tinham estúdio localizado na rua Sete de Setembro, no primeiro andar do número 74, “na esquina da Gonçalves Dias”, no centro do Rio de Janeiro (O Paiz, 07 jul. 1890, p. 5; O Brasil, 05 set. 1891, p. 4; Almanak Laemmert, 1893a, p. 778; 1893b, p. 353).

Prometiam “todos e quaisquer trabalhos com máxima perfeição” e faziam “retratos, vistas e cópias de qualquer tamanho” (O Brasil, 05 set. 1891, p. 4). Ciosos da importância de se

associarem a profissionais já conhecidos, Teixeira & Vasquez sempre acrescentavam aos seus anúncios a frase “antiga Casa Garcia”, indicação que pode ser entendida tanto como um ponto de referência para auxiliar os clientes a encontrarem a localização do ateliê, quanto uma maneira de conectar seus nomes ao de um fotógrafo com maior tempo de atuação, atraindo sua clientela. Manoel Garcia, ex-sócio de Christiano Junior & Pacheco, possuiu firma na rua Sete de Setembro, nº 76, desde 1875 (Jornal do Commercio, 17 mar. 1875, p. 3).

A partir de junho de 1891, os anúncios de Teixeira & Vasquez passam a informar o número 76, e este é o endereço que figura nas bordas das imagens de Guido e Salvador pertencentes à coleção Princesa Isabel (figuras 21, 22, 27, 28 e 30). Além de seus cinco exemplares, esta pesquisa localizou mais um outro, de uma das fotografias de Guido com assinatura de Teixeira & Vasquez, na coleção particular de Ruth e Peter Herzog (figura 31a e 31b). A existência desse exemplar indica que, independentemente de terem sido os autores da imagem, a firma Teixeira & Vasquez a editou sobre diferentes cartões com seus timbres.



Figura 31a: Portrait of an indigenous man in his traditional clothes, 31 x 23 cm, c. 1890-1900. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, Fotosammlung Ruth and Peter Herzog, disponível em: <https://www.fotosammlung.com/collection.html?item=61575>. Acesso em 14 ago. 2020.

Figura 31b: verso da fotografia da figura 31a.

Não foi localizada nenhuma fotografia de Guido com assinatura de Marc Ferrez. Portanto, se foi ele o autor das imagens, ao comercializá-las, priorizou a de Salvador com o pé sobre a cabeça de onça-pintada (figura 28). Da imagem de Salvador, há exemplar com autoria atribuída à Ferrez no Instituto Moreira Salles (Schwarcz, 2014, p. 403) e a pesquisa identificou mais um exemplar na Wellcome Collection (figura 32), com autoria atribuída também à Marc Ferrez. Abaixo, na fotografia da figura 32, o selo com a assinatura de Ferrez traz o endereço da rua

Rodrigo Silva, local em que a firma fotográfica de Ferrez – administrada desde 1907 por Emilio Brondi (Cronologia, 2021, s.p.) – utilizou como endereço apenas no ano de 1915 (Almanak Laemmert, 1915, p. 1723), o que indica que a imagem foi comercializada durante cerca de 20 anos após os meninos posarem frente à câmera. Além das fotografias avulsas, Ferrez aproveitou a imagem para produzir cartões-postais no início do século XX, que serão analisados mais adiante ainda nesse capítulo.



Figura 32: A child of an Amazonian Indian tribe, standing on a leopard skin, in a photographic studio, c.1900. Fotografia atribuída a Marc Ferrez, Wellcome Collection, disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/ur6ejvdz>. Acesso em: 12 set. 2021.

Além de Ferrez e Teixeira & Vasquez, há outro fotógrafo oitocentista que teve acesso às crianças, ou pelo menos a Salvador: José Ferreira Guimarães. Português, Guimarães estabeleceu estúdio fotográfico no Rio de Janeiro na década de 1860 e tornou-se um dos retratistas mais procurados pela alta sociedade brasileira no período (Lago; Lago, 2008, p. 131). Na Coleção Princesa Isabel, há exemplar de uma fotografia de Salvador (figura 29) sobre cartão de Guimarães na qual o menino traja roupa de marinheiro, com direito a botas e um chapeuzinho que fica ao seu lado, talvez para não esconder seus cabelos lisos. Não foi possível localizar outros exemplares desse retrato, muito menos outras fotografias das crianças produzidas por Guimarães, de modo que não é possível afirmar que tenha retratado também Guido. O circuito social dessa imagem de Salvador parece ter ficado restrito à família Mello Rego e seus amigos ou conhecidos já que, como discutido, a explicação mais plausível para a existência do conjunto de fotografias das crianças Bororo em coleção particular da princesa é a de os Mello Rego terem dado os retratos à princesa Isabel.



Figura 29: Índio com roupa de marinheiro, 12,7 x 8,4 cm, c. 1890. Fotografia atribuída a José Ferreira Guimarães, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 131.

Desse modo, apesar da descoberta que o casal Lago alega ter feito, a certeza da autoria das imagens de Guido e Salvador ainda permanece um tanto nebulosa. Os Mello Rego eram parte da elite política do antigo Império e, portanto, o valor da encomenda das fotografias com um dos maiores retratistas do período não seria um problema. Talvez a família até tivesse dado prioridade a levar as crianças ao estúdio de Ferrez como uma forma de indicar prestígio social. Ao mesmo tempo, o fato da assinatura de Ferrez acompanhar apenas a imagem de Salvador – exibido como tipo, e não como indivíduo com nome e sobrenome, como era o caso de Guido – pode indicar alguns caminhos: (1) que ele só teve acesso à chapa da imagem de Salvador, comprando-a de Teixeira e Vasquez, e então não foi mesmo o autor das imagens; (2) que, embora autor das imagens, só lhe foi permitido pelos Mello Rego (ou o próprio Ferrez assim achou por bem) reproduzir em série apenas a imagem de Salvador.

Ambas as possibilidades são plausíveis para o contexto do mercado fotográfico do período e para os circuitos sociais dessas imagens. Na presente pesquisa, a existência da fotografia de uma terceira criança – anônima – dentre as imagens da Coleção Princesa Isabel torna o problema da autoria ainda mais interessante. Também conhecida de longa data dos pesquisadores da fotografia brasileira, a fotografia da figura 33 é atribuída hoje sem questionamentos a Ferrez, figurando entre os retratos mais conhecidos do fotógrafo. Todavia, no exemplar da Coleção Princesa Isabel a imagem está colada sobre cartão da casa Teixeira & Vasquez. A fotografia dessa terceira criança levanta questões relacionadas ao momento de produção da imagem que vão além de sua autoria. É possível que ela estivesse em uma situação de apadrinhamento semelhante à de Salvador, talvez até em condições de exploração de mão-

de-obra dependente e servil, comum no período, tanto nas cidades mais afastadas quanto no centro do Império (Silva, 2016).



Figura 33: Índio, 17,7 x 11,4 cm, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 336.

Essa criança não é citada em momento algum por Maria do Carmo em *Guido, páginas de dor*, assim, o que a coloca dentro do círculo dos Mello Rego são os circuitos sociais de sua fotografia, compartilhados com os dos retratos de Guido e Salvador. Trabalhando com a hipótese de que era mais um indígena apadrinhado pela família Mello Rego – porém irrelevante o suficiente para Guido de modo que não foi citada no texto de Maria do Carmo, como Salvador o fora –, quais seriam as motivações da família ao levá-la ao estúdio e fazer-lhe um retrato? Teria o fotógrafo, seja ele Ferrez ou Teixeira & Vasquez, solicitado fotografar essa criança com objetivo de comercializá-la posteriormente ou teria sido Maria do Carmo quem se interessou por seu registro? Seja qual for a intenção de quem viabilizou sua ida ao estúdio, é fato que alguém levou essa criança e a convenceu de que seria fotografada.

Se comparada às fotografias de Guido e Salvador, a terceira criança posa com adereços simples: enfeites de penas na cabeça e nos braços e um colar de várias voltas. Enquanto Guido posa quase sempre com o colar de unha de tatu-canastra, característico da cultura material Bororo, essa criança traz adereços de penas e contas que são simples e genéricos, que podiam inclusive fazer parte do acervo do estúdio que produziu os retratos. A criança também não usa o *ararorêu*, enfeite de lábio destinado somente aos meninos Bororo. Na edição de Teixeira & Vasquez uma moldura foi adicionada à fotografia, mas na edição de Ferrez, disponível no Instituto Moreira Salles (figura 34), é possível ver um tecido enrolado ao redor da cintura do modelo, o que remete às fotografias da população negra feita ao longo do século XIX, para as quais os

corpos eram despidos, deixando o tronco nu e o tecido das roupas arriado abaixo dos seios, enrolado na cintura.

Segundo o Instituto Moreira Salles, o negativo dessa fotografia encontra-se listado num dos cadernos de inventário de negativos de Ferrez, produzido provavelmente nos anos 1920, nos quais contavam listagem de fotografias produzidas durante toda sua carreira. Nesse caderno, o fotógrafo organiza sua coleção de negativos principalmente a partir das dimensões de cada imagem e o negativo da figura 33 encontra-se na caixa 88, listada sob a descrição “*Catalogue des vues 18 x 24*” (Ferrez, 1920, p. 26). No mesmo caderno, há indicativo de mais fotografias de indígenas de diversas etnias: Cayapó, Cherente, Tobá, Appyacaz, Múndurúcu, Auipery, Boróro, Jauipery e Botocudo<sup>14</sup>. Na caixa de número 79, que tem como descritor “Typos de índios” há imagens de indígenas Appyacaz e Auipery, “gaúcho” e mais uma referência à imagem de indígena Bororo, talvez o negativo da fotografia de Salvador ou mesmo uma duplicatada mesma imagem da criança anônima listada na caixa de número 88. Noutro caderno, *Catalogue de Vistas, E. de Ferro, Marinha*, Ferrez novamente lista fotografias de diversos indígenas, dentre elas, uma imagem de “Indiens de Matto-Grosso” (Ferrez, 1909, p. 77).



Figura 34: Menino Indígena de povo não identificado, 17,7 x 11,4 cm, c. 1880. Fotografia atribuída a Marc Ferrez, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/107619>. Acesso em: 18 jul. 2024.

A catalogação dessas imagens em inventário por Ferrez não significa necessariamente que ele foi o autor das fotografias de Guido, Salvador e da criança das figuras 33 e 34, já que, como discutido acima, a compra de clichês de outros fotógrafos era uma prática comum. Sua

<sup>14</sup> Foram mantidas as grafias originais das etnias indígenas dos cadernos de Ferrez nesse parágrafo.

listagem nos cadernos do fotógrafo pode indicar tanto que ele as produziu quanto que ele apenas comprou as chapas da imagem de Salvador com o pé sobre a cabeça de onça-pintada e da criança anônima. Considerando que ele foi o produtor das fotografias, uma hipótese para ter comercializado apenas as imagens de Salvador e da criança indígena anônima relaciona-se com o fato de que as fotografias de Guido consistiam em retratos pessoais, encomendados pelos Mello Rego como tantas outras famílias abastadas comumente faziam. Nem Salvador nem a dita criança possuíam semelhante status social, de modo que suas imagens poderiam ser facilmente exploradas por Ferrez.

Essa mesma linha de raciocínio pode ser utilizada para explicar como as chapas das imagens de Guido não foram parar nas mãos de Ferrez, caso suas fotografias tenham sido feitas por Teixeira & Vasquez. Usando a lógica acima, as fotografias do garoto estavam protegidas enquanto retratos pessoais de um senhorzinho da alta sociedade, de modo que sua comercialização enquanto tipo humano foi restringida. Além disso, o status social dos Mello Rego decerto tornava importante, para o fotógrafo, identificar aqueles retratos como seus, pois fotografar Guido, um senhorzinho ainda que indígena, significava prestígio, influência e publicidade para o estúdio, principalmente uma casa fotográfica tão recente, como a Teixeira & Vasquez, que buscava inserir-se no competitivo mercado fotográfico da capital do Brasil. E, de fato, as fotografias de Guido tiveram circuitos de circulação diferentes das imagens das outras duas crianças. Além do exemplar na coleção dos Herzog (figura 31), a pesquisa só localizou fotografias de Guido reproduzida em duas publicações: nos livros *Brasilien: Land und Leute*, de Moritz Lamberg (figura 35), e em *Índios do Brasil*, de Cândido Mariano Rondon (figura 23).

Moritz Lamberg (no Brasil, Maurício Lamberg) era um fotógrafo, viajante e escritor austríaco que chegou à Recife em 1880 para trabalhar com Alberto Henschel na Photographia Allemã. Ao final da década de 1880, Lamberg já se encontrava no Rio de Janeiro, onde atuou como professor de alemão e como fotógrafo da Photographia Allemã (Diário de Pernambuco, 30 jan. 1880, p. 5; Jornal do Commercio, 2 out. 1887, p. 2; Diário de Notícias, 7 fev. 1890, p. 1). Durante seus anos no Brasil, fez várias viagens pelo país que resultaram no livro *Brasilien: Land und Leute*, escrito em alemão, traduzido para o português por Luiz de Castro, publicado no Brasil em 1896 e na Alemanha em 1899. Envolvido com os processos de incentivo à imigração europeia para o Brasil, Lamberg produziu uma obra que buscava abarcar diversos aspectos da história, cultura, formação étnico-racial, política e economia do país, visando a publicação em diversas línguas. O livro é ricamente ilustrado com cerca de 50 fotografias de tipos e costumes, vistas urbanas e rurais e personalidades políticas.

Na edição brasileira de 1896, a fotografia de Guido (figura 35) traz como legenda “Jovem Cororó - em adorno de guerra”, na edição alemã de 1899 a etnia do menino é corrigida: “Bororó - Jüngling im Kriegerschmuck” (Lamberg, 1896; 1899). O mesmo ocorre com a fotografia da criança anônima (figura 36), que tem a legenda “Menina Cororó” na edição brasileira e “Bororó-Mädchen” na alemã. A respeito de Guido, sabe-se a partir de Maria do Carmo que era de etnia Bororo, porém o mesmo não pode ser dito a respeito dessa criança anônima. Os poucos acessórios que utiliza no retrato não puderam ser confirmados como Bororo e podem, além da já mencionada possibilidade de integrar o acervo da casa fotográfica, serem peças da coleção de artefatos indígenas de Maria do Carmo. De qualquer modo, Lamberg indica a etnia, tanto de Guido quanto da criança, como sendo Bororo.

A fotografia de Guido publicada por Lamberg teve sua lateral cortada, eliminando a coluna aparente no lado direito da imagem original (figura 21), decerto para dar um ar menos artificial à construção da imagem do jovem guerreiro Bororo. Além desses retratos, o livro reproduz outras fotografias de tipos já conhecidas por pesquisadores que foram produzidas e/ou comercializadas por Ferrez: a vendedora de bananas com seu filho nas costas e um cesto de bananas na cabeça (que figura também em postais de Lindemann), o “chef indien Jánapiry” que Ferrez editou em postal (figura 20) e duas “negras da Bahia”. O livro traz ainda fotografias de vistas de algumas cidades brasileiras, da colheita de café, de personalidades políticas (dentre elas, Pedro II, Benjamin Constant, os primeiros presidentes da república), de fazendeiro “no Norte” ao lado de seu cavalo, além de tipo menos conhecidas: dois retratos de negros “do Norte”, um de vendedor de frutas<sup>15</sup>, fotografia de um grupo de indígenas da “tribu Yatahi” na mata, retrato de uma mulher Botocudo com uma criança às costas<sup>16</sup>, e de um indígena de etnia não-identificada com armas às mãos.

---

<sup>15</sup> Desses três últimos retratos, de fotógrafos anônimos, há exemplares de duas das fotografias na Coleção D. Thereza Christina Maria, ver: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/8>, <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/7>.

<sup>16</sup> Comparando a fotografia dessa indígena presente no livro de Lamberg com as fotografias dos indígenas “Botocudo” que foram expostos na Exposição Antropológica de 1882 percebe-se que ambas trajam a mesma camisa branca, têm o mesmo corte de cabelo e os traços faciais semelhantes. Creio que a retratada e a criança que carrega às costas são de fato dois dos indígenas levados ao Rio de Janeiro e expostos por meses na Exposição. Para saber mais sobre a Exposição, ver: VIEIRA, Marina Cavalcante. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes antropológicos*, ano. 25, n. 53 p. 317-357, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>. Acesso em: 04 set. 2024.

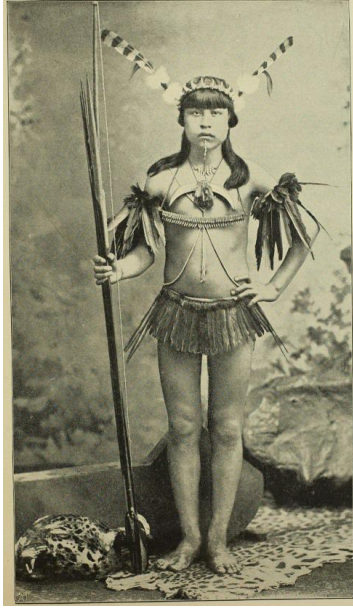


Figura 35: Bororó - Jüngling im Kriegerschmuck, reproduzida de: Lamberg, 1899, s/p.

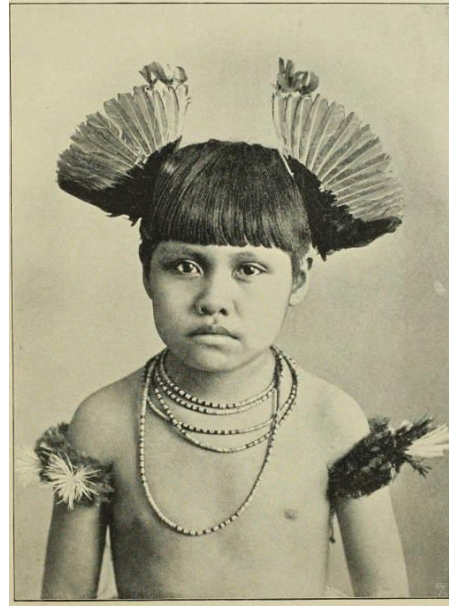


Figura 36: Bororó-Mädchen, reproduzida de: Lamberg, 1899, s/p.

Vivendo no Rio de Janeiro enquanto organizava a publicação seu livro, Moritz Lamberg, em 1895, solicitou auxílio financeiro à Câmara dos Deputados para a publicação, sendo agraciado com os vinte contos de réis solicitados. No ano seguinte pediu isenção de direitos para as gravuras que reproduziria no livro, mas não foi possível identificar se esse requerimento foi aprovado ou não pela Câmara (Annaes, 1896, p. 302; 1897, p. 9). De todo modo, pagando direitos pela reprodução das imagens ou não, Lamberg produziu um livro ricamente ilustrado, mas não identificou a autoria ou origem de nenhuma das imagens reproduzidas. As imagens das crianças decerto foram adquiridas no Rio de Janeiro, do estabelecimento de Ferrez ou da Photographia do Commercio, mantida por Teixeira Bastos até pelo menos 1915.

Outra imagem de Guido (figura 23) saiu em livro de Rondon em 1946. Trata-se de uma fotografia cujo único exemplar se encontra exatamente em *Índios do Brasil*, não havendo nenhuma referência à autoria, datação ou local de produção. Esse livro tem como objetivo documentar, com fotografias, a presença de indígenas nos territórios das obras das comissões de linhas telegráficas e da Inspetoria de Fronteiras. Na introdução do livro, Rondon destaca as condições difíceis para a produção fotográfica:

Pesados pacotes, então, de chapas de vidro que escapavam de se desfazerem em cacos, nos rudes transportes por terra ou na travessia de cachoeiras e corredeiras, onde tantas canoas, materiais e vidas preciosas ficaram para sempre sepultados, era quase por milagre que chegavam aos nossos gabinetes fotográficos nas cidades! (Rondon, 2019, p. 11-12).

Boa parte das imagens reproduzidas no livro são de autoria de Tomás Reis, principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon, porém há fotografias de outros profissionais, como

José Louro e Roquette Pinto. Das fotografias que não possuem autoria, pode-se inferir que a maioria foi produzida por fotógrafos que seguiam Rondon sertões adentro. A não-identificação de autoria, portanto, não é o que realça a imagem de Guido dentre as outras do livro, mas sim o próprio fato de figurar na obra, por claramente ser um retrato de estúdio, de um indivíduo que não mais se encontrava no Mato Grosso desde o início de 1889. Além disso, a imagem traz uma legenda que confunde as informações biográficas de Guido: “Piududo (Beija-Flor). Bororo batizado pela esposa do presidente de Mato Grosso, Galdino Pimentel”. Galdino Pimentel havia sido presidente de província de 1885 a novembro de 1886, um ano antes de Francisco Raphael de Mello Rego assumir esse cargo (Exposição, 1886, p. 3; Relatório, 1886, p. 3). Além disso, a relação estabelecida entre Guido e os Mello Rego não foi de apadrinhamento e sim de adoção, como discutido anteriormente.



Figura 23: Piududo (Beija-Flor). Bororo batizado pela esposa do presidente de Mato Grosso, Galdino Pimentel, s/d, sem informação das dimensões, reproduzida de: RONDON, 2019, p. 299.

Como discutido no capítulo 2, é provável que essa fotografia tenha sido produzida no mesmo período, quiçá no mesmo dia, que as outras imagens, mais conhecidas, de Guido já que o menino mantém seu corte de cabelo e usa colar igual ao que Salvador utilizou em seus retratos. Como então foi parar nas mãos de Rondon? Algumas hipóteses podem ser levantadas, mas não há fontes suficientes para desvendar mais esse mistério envolvendo o conjunto de imagens aqui trabalhado. É possível que os Mello Rego tenham enviado a Mato Grosso a fotografia de Guido, talvez para Duarte, o diretor das colônias indígenas durante o tempo em que os Mello Rego viviam em Cuiabá e que levou Guido para Maria do Carmo. Assim, talvez durante as viagens para a construção das linhas telegráficas, Rondon ou algum dos que trabalhavam com ele tenham tido acesso à fotografia em Cuiabá, onde eventualmente se hospedavam como

demonstram jornais do período (O Matto-Grosso, 28 out. 1894, p. 2; O Republicano, 11 dez. 1898, p. 1).

Caso Rondon tenha coletado tal retrato no Mato Grosso, uma possível explicação para que Galdino Pimentel tenha sido indicado como o responsável pelo “apadrinhamento” de Guido pode ser o fato de que foi na presidência de Pimentel que os Bororo foram “pacificados” e enviado para as colônias militares. Francisco Raphael, o pai adotivo de Guido, permaneceu como presidente da província por um curto período, entre novembro de 1887 e outubro de 1888. Sendo Galdino Pimentel o responsável pelo sucesso na empreitada de pacificação, é possível que seu nome tenha ficado ligado aos Bororo, daí a confusão. Outra hipótese poderia ser a de que Rondon tenha tido acesso à fotografia no Rio de Janeiro, caso ela fizesse parte do acervo doado por Maria do Carmo ao Museu Nacional. Porém, se essa imagem fez parte da Coleção Guido, em algum momento foi retirada dela, já que só há referência a apenas duas fotografias doadas (Oliveira, 2007, p. 91).

Desse modo, o problema da autoria das fotografias permanece, mas, ao mapear seus agenciadores, percebe-se que eles se diversificam. A cada tipo de agenciamento sobre as imagens, significados lhes são atribuídos e as informações a respeito dos indivíduos retratados são perdidas ou modificadas. A publicação de fotografias de Guido nesses dois livros demonstra que as imagens do menino percorrem circuitos que escapam da intimidade ou do resguardo dos retratos pessoais, que geralmente ficam restritos à circulação entre amigos, conhecidos e familiares. Ainda que não tenha sido impressa em postal, como foi o caso das outras duas crianças, a imagem de Guido não ficou presa ao carte-de-visite, sendo publicada em dois livros, que, por sua vez, são bem diferentes quanto aos seus autores e intentos. Ao mesmo tempo, é preciso destacar que a própria responsável pelas fotografias do garoto, a mãe Maria do Carmo, decidiu colocá-las num circuito público ao doar, em 1895, algumas delas ao Museu Nacional, escolha essa ligada ao seu desejo de perenização da memória do menino, como discutido no capítulo 2.

É preciso atentar ainda para o fato de que a fotografia publicada em *Índios do Brasil* (figura 23) não foi localizada em nenhum outro acervo, coleção ou publicação, o que torna mais difícil coletar informações a respeito de seu contexto de produção e agenciamentos. Ainda assim, sua existência leva a refletir sobre a possibilidade de outras imagens fotográficas de Guido terem sido produzidas apesar de não terem sido conservadas ou serem conhecidas.

O exemplar da fotografia de Guido disponível na coleção Herzog (figura 31) pode indicar tanto que ela foi vendida por Teixeira & Vasquez como imagem de tipo humano, quanto que Maria do Carmo a enviou para algum conhecido e eventualmente a imagem foi comprada por

coleccionadores até chegar aos Herzog. Infelizmente, o Fotosammlung Ruth und Peter Herzog, instituição criada para gerir a coleção do casal, não possui nenhuma informação a respeito de sua aquisição, mas sua existência abre caminhos para questionar a quantidade de reproduções comercializadas por Teixeira & Vasquez, ou presenteadas pelos Mello Rego até chegar a colecionadores e instituições de guarda e conservação, ou mesmo extraviadas e destruídas ao longo do tempo sem deixar vestígios materiais de sua existência.

A imagem de Salvador, por sua vez, teve circuitos de circulação diferentes das imagens de Guido, já que sua fotografia com o pé sobre a cabeça de onça-pintada foi editada em cartão-postal ainda no final do século XIX e assim circulou até pelo menos a década de 1910. Além dos cartões-postais, a fotografia de Salvador foi comercializada por Marc Ferrez em formato avulso e em álbuns fotográficos, como a do exemplar reproduzido na figura 32 pertencente à Wellcome Collection. Além dessa fotografia de Salvador, a Wellcome Collection possui outra imagem com a mesma assinatura de Ferrez, porém indisponível para consulta online de modo que, a partir da descrição da imagem, pode-se apenas supor que seja mais um exemplar da fotografia da criança anônima: “An Amazonian Indian child, wearing a feathered head-dress and arm-bands, in front of a plain background”.<sup>17</sup>

Segundo a instituição, essas duas imagens foram adquiridas por Henry Wellcome em 1934, compradas do antropólogo Edwin Fallaize para fazer parte do acervo do *Wellcome Historical Medical Museum*. Henry Wellcome foi um empresário do ramo farmacêutico que, desde o final do século XIX, coletava objetos relacionados à medicina e práticas de cura ao redor do mundo, formando assim o Wellcome Historical Medical Museum, onde essas peças eram exibidas (Wellcome, 2021). Desse modo, Henry Wellcome estava envolvido no mercado colecionista de bens materiais de diversos povos do globo, tendo inclusive encabeçado uma rede de colaboradores responsáveis pela compra desses objetos e, em acréscimo, criado um espaço museológico para sua catalogação, estudo e exibição ao público.

No que diz respeito aos circuitos sociais da fotografia de Salvador, vale frisar que o exemplar da Wellcome Collection antes pertencia à Edwin Fallaize, antropólogo e membro do Royal Anthropological Institute<sup>18</sup>. Composta por cerca de 1300 imagens, a coleção de Fallaize vendida ao Wellcome Historical Medical Museum era composta por fotografias de homens e mulheres de diversas partes dos continentes africano e asiático e da Austrália, alguns cartões-postais e fotografias de tipos do leste europeu. De Ferrez, Fallaize possuía nove fotografias de

---

<sup>17</sup> Em tradução livre: “Uma criança indígena da Amazônia, usando cocar e braçadeiras de penas, em frente a um pano de fundo liso”.

<sup>18</sup> Para acessar a Coleção Fallaize na Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/c245ztkp>.

indígenas<sup>19</sup>, de modo que a imagem de Salvador foi adquirida pelo antropólogo em conjunto com tais imagens.

Desse modo, percebe-se que a fotografia de Salvador com o pé sobre a cabeça da onça e a da criança anônima foram comercializadas por anos por Ferrez enquanto retratos de tipos, tanto para o mercado de souvenir quanto em circuitos científicos. Pelo menos quatro das fotografias reproduzidas em *Brasilien: Land und Leute* são retratos comercializados e/ou produzidos por Ferrez, de modo que os retratos de Guido e da criança anônima publicados nesse livro (figuras 35 e 36) podem ter sido adquiridos por Moritz Lamberg junto a essas outras fotografias. As duas imagens disponíveis na Wellcome Collection também foram adquiridas em conjunto com outras fotografias de Marc Ferrez. Além disso, o retrato de Salvador com o pé sobre a cabeça da onça e o da criança anônima foram editados em cartões-postais de Ferrez desde pelo menos 1902.

Apesar de haver exemplares das fotografias das três crianças sobre cartão de Teixeira & Vasquez, o que se percebe é que tais exemplares foram agenciados em circuitos sociais muito mais restritos que aqueles comercializados por Ferrez. Como discutido anteriormente, a hipótese mais plausível para a existência das fotografias das crianças na coleção particular da princesa Isabel é a de que os Mello Rego as tenham enviado à princesa em exílio, prática corriqueira entre os da alta sociedade no período. O mesmo pode ser pensado para o exemplar do retrato de Guido atualmente no Fotosammlung Ruth und Peter Herzog (figuras 31a e 31b), único exemplar conhecido com assinatura de Teixeira & Vasquez ausente da coleção da princesa. Portanto, caso a pequena e efêmera firma Teixeira & Vasquez tenha produzido as fotografias dessas crianças, os circuitos sociais nos quais foram agenciadas contribuíram para o apagamento dessa autoria em detrimento da atribuição à Marc Ferrez.

A descoberta da coleção de fotografias da princesa Isabel pelo casal Lago possibilitou investigar a autoria, tida até então como inquestionável, dos retratos de Salvador posando com a pele de onça e da criança anônima, ambos bem conhecidos pelos pesquisadores. Porém, enquanto o enfoque de Pedro e Bia Lago reside na história da fotografia e na atribuição de autoria das imagens, essa dissertação direciona o olhar também para a identidade de seus retratados e o contexto de produção das fotografias. Ao dar ênfase na recuperação da identidade dos retratados, como foi feito no capítulo anterior, abre-se oportunidade para um esforço de micro-história que analisa uma configuração específica de contato interétnico e elucida aspectos da sociedade brasileira dos oitocentos. Ao analisar essas imagens a partir da ideia de circuito

---

<sup>19</sup> Para acessar as fotografias de Marc Ferrez disponíveis na Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/xf489de3>.

social da fotografia, esse capítulo permitiu alcançar os diversos sujeitos envolvidos no processo de produção e agenciamento das imagens. Recuperar a identidade dos sujeitos, por sua vez, permitiu perceber que as relações estabelecidas entre as crianças e a família Mello Rego, que propiciou a produção dos retratos, impactaram diretamente em seus circuitos sociais.

Essa pesquisa indica, portanto, que o status social de cada uma das crianças condicionou os agenciamentos que os retratos sofreram ao longo dos anos. Guido, filho legítimo de uma família influente, teve sua identidade até certo ponto preservada a partir do esforço de Maria do Carmo ao doar uma coleção ao Museu Nacional com seu nome e publicar o livro de memórias *Guido, páginas de dor*. No que diz respeito às suas fotografias, apesar de uma delas ter sido publicada no livro de Lamberg e outra no de Rondon, não teve circulação expressiva enquanto imagem de tipo humano. O retrato de Salvador, por sua vez, foi circulado majoritariamente como fotografia de tipo, nas quais sua identidade foi substituída por legendas genéricas como “índio do Mato Grosso”. Ainda assim, foi possível recuperar algumas informações sobre o garoto já que a relação que construiu Guido mobilizou Maria do Carmo a escrever, ainda que brevemente, sobre ele. A terceira criança, entretanto, é um caso comum de fotografia de tipos e, assim sendo, não foi possível recuperar nenhum tipo de informação biográfica sobre ela, sequer seu gênero.

Enquanto a fotografia de Guido (figura 35) foi publicada em livro de viajante cujos interesses não eram estritamente científicos ou antropológicos e sim envolvidos com o incentivo à imigração europeia para o Brasil, a fotografia de Salvador (figura 32) encontrou o caminho do mercado internacional de fotografias de tipos humanos utilizadas pelas ciências do início do século XX para explicar as diferenças étnicas e raciais entre os humanos ao ser adquirida por Fallaize e posteriormente por Henry Wellcome. Ao mesmo tempo, foi editada em cartões-postais entre o final do século XIX e início do século XX, circulando principalmente do Brasil para países europeus. Pode-se inferir ainda que um dos exemplares da Coleção Fallaize, presente na Wellcome Collection, atribuídos à Ferrez é a fotografia da criança anônima que posa nos retratos reproduzidos nas figuras 33, 34 e 36. Ou seja, o retrato do curumim anônimo foi colecionado tanto como fotografia científica quanto como souvenir, já que foi editado por anos em formato de cartão-postal, como será discutido no próximo tópico. A diversidade de usos dessas imagens exemplifica a discussão feita no primeiro capítulo dessa dissertação a respeito dos polos de produção e agenciamento de fotografias de indivíduos subalternizados ao final dos oitocentos e início do século XX: a utilização como souvenir exótico e como material de apoio à antropologia eram processos coexistentes, mesmo quando a produção da imagem possuía um direcionamento específico para cada um deles.

### 3.2 “Não penses que parecemos com essa Índia! Isso seria terrível!”

Entre a década de 1890 e o final da Grande Guerra, o cartão-postal conheceu seu apogeu (Vasquez, 2012, p. 23). Circularam no Brasil, por exemplo, 15 milhões de cartões-postais em 1909, quando a população total do país era estimada em apenas 20 milhões de pessoas (Daltozo, 2006, p. 19). Tais números são ainda mais impressionantes nos países europeus que produziam e consumiam os cartões-postais desde sua criação na década de 1860 – só na França, avidamente, venderam-se 123 milhões de exemplares em 1910 (Daltozo, 2006, p. 76). No pequeno pedaço de papel cartolinado, os remetentes deixavam mensagens diversas, desde votos de felicidade, saudades e saúde, a avisos mais pragmáticos como a data de partida ou chegada de uma viagem ou avisos sobre a temperatura do lugar. Depois da introdução da imagem nos cartões, nas últimas décadas dos oitocentos, as mensagens manuscritas dividiam espaço com diversos temas visuais: vistas de cidades, paisagens bucólicas, artistas renomados, políticos influentes, povos “exóticos” e “selvagens”, grandes obras de engenharia como pontes e ferrovias... A partir de então, as mensagens manuscritas podiam fazer referência às imagens ali reproduzidas, mobilizando a construção de uma narrativa intertextual na qual imagem e escrito se retroalimentam. Estimulada pelo que o postal exibe de impresso, a ação do remetente pode, por meio da mensagem transmitida, singularizar cartões que, aos milhares, saíam das oficinas (Negro, 2020).

No mesmo período do culto ao progresso e à modernidade, possibilitados pela exploração imperialista nas periferias do globo, o cartão-postal estabeleceu-se como meio de comunicação privilegiado. À venda em terra firme, trem ou navio, um postal era um meio rápido, barato e prático para transmitir qualquer mensagem que fosse, independentemente da imagem que trazia consigo. Assim, conectava pessoas regiões distantes. Essa dinâmica se insere num contexto em que o desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte avançava a passos largos, ampliando a capacidade de deslocamento da população entre os diversos pontos do globo (Schapochnik, 2006, p. 429). A possibilidade de fazer turismo, para as classes abastadas, e a migração de grandes contingentes de trabalhadores refletem esse encurtamento de distâncias, promovido pelas ferrovias, pelo telefone, pelo telégrafo, pelos cartões-postais (Negro, 2018, p. 81-2).

Assim, turistas e migrantes logo apoderaram-se do cartão-postal, de modo que, nas grandes cidades, como Paris por exemplo, as fotografias de vistas e de pontos turísticos rapidamente passam a ocupar espaço privilegiado. Os que viajavam enviavam cartões aos que ficavam numa tentativa de “estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância” (Schapochnik, 2006, p. 424), e por isso acrescentavam à imagem suas impressões da

viagem. Os imigrantes, por sua vez, podiam enviar à terra natal novidades de sua nova realidade. Gilberto Freyre coletou em Portugal alguns postais enviados por imigrantes portugueses em Manaus no auge da produção de borracha. Em tais cartões, a opulência manauara é destacada constantemente por meio de vistas e imagens de monumentos e edifícios, representados de forma grandiosa em pequenos papelõezinhos. Freyre destaca ainda um postal de “uma linda cabocla de olhos oblíquos e cabelo muito liso” no qual o remetente “exalta os encantos das mulheres cor de canela da terra tropical” (Freyre, 1978, p. 154). Aqui, o discurso do progresso e civilização da cidade cede àquele que destaca o exotismo dos povos “não-civilizados” e a sensualidade de suas mulheres, outro tema recorrente aos postais no período, principalmente àqueles das áreas periféricas do globo, como a África, a América e a Ásia.

A popularização do cartão-postal ilustrado movimentou o mercado fotográfico, gráfico e de comunicações. A produção postalista do final do XIX e início do XX envolvia sujeitos e profissões diversas que criavam redes de colaboração complexas: por exemplo, os fotógrafos, como já vinham fazendo com os cartes-de-visite, nem sempre produziam suas peças só com suas próprias fotografias, sendo comum encontrar postais editados por determinada casa fotográfica, porém com a imagem produzida por outro profissional. Além disso, não eram somente as casas fotográficas que produziam cartões, pois gráficas e livrarias também os editavam, tanto com gravuras quanto com fotografias que, assim como os postais editados por ateliês fotográficos, nem sempre traziam impressa a identificação da autoria do fotógrafo.

Os usos da fotografia de Salvador com o pé sobre a cabeça de uma onça-pintada (figura 28) em cartões-postais é característico desse mercado dinâmico e lucrativo. Esse retrato foi editado em cartão-postal no início do século XX por dois editores (Marc Ferrez e Victor Steidel) e encomendado pela marca de vinhos Adriano Ramos Pinto, como cartão publicitário. Descrita por Pedro e Bia Corrêa Lago (2008, p. 336) como “ridícula” para os brasileiros, mas encantadora para os turistas, a fotografia do caçador silvícola e sua presa ferina selvagem circulou impressa em cartão, ou colorizada, ou em preto-e-branco, comprada ou remetida por brasileiros e estrangeiros durante toda a primeira década do século XX (ou além).

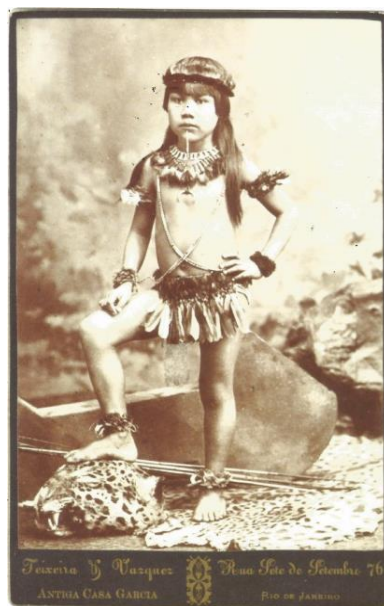


Figura 28: Índio com o pé sobre cabeça de onça, 17,6 x 11,7 cm. c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: Lago; Lago, 2008, p. 338.

Essa pesquisa recuperou treze cartões-postais editados com esse retrato, remetidos durante as duas primeiras décadas do século XX. A coleta dessas fontes foi realizada a partir de portais de leiloeiros nacionais e internacionais, de modo que os próprios “acervos” dos quais as fontes foram obtidas já possuem um recorte do material, haja visto que os cartões vendidos por vezes são retirados dos sites (e nem sempre são digitalizados frente e verso). A amostra de treze postais, portanto, não é a totalidade dos que sobreviveram a mais de um século de agenciamentos, muito menos da quantidade de cartões que foram produzidos e circulados no período. Inclusive, foi possível localizar mais alguns postais com a imagem de Salvador, porém não circulados. Por esses motivos, o número que pode parecer pequeno e irrelevante à primeira vista demonstra ser, na verdade, indicativo de que a fotografia de Salvador foi bastante explorada no formato postal, já que muitos destes foram conservados até os dias atuais, sendo, ainda mais, objeto de revenda, não necessariamente a baixo preço.

Assim, a imagem de Salvador foi apreciada e consumida por homens e mulheres atraídos pela bela composição da fotografia estúdio que sempre era acompanhada com legendas como “índio do Mato Grosso” ou “índia do Mato Grosso” em português ou francês a depender do editor. Dos onze postais nos quais foi possível identificar a cidade de envio, dez foram enviados do Rio de Janeiro e um de Petrópolis. Do total de treze postais, em sete os remetentes escreveram em francês, alguns contendo diversos erros, revelando a dificuldade em escrever no idioma que era então a língua franca do mundo ocidental. A França também aparece como principal destino dos postais de Salvador, fato que não é surpreendente, já que o país era um dos maiores consumidores de postais no período: dentre os oito nos quais foi possível identificar

o destino, cinco foram remetidos à França, um à Alemanha, um à Itália e um aos Estados Unidos.

O retrato da criança anônima também foi reproduzido em cartões-postais desde o final dos oitocentos. Três editores agenciaram esse retrato no formato de postais: Marc Ferrez, Victor Steidel e A. Moura. A pesquisa localizou doze postais circulados entre 1898 e 1908, sendo sete remetidos do Rio de Janeiro e, dentre os oito cartões cujo destino foi possível identificar, todos foram enviados a países europeus (um à Alemanha, um à Inglaterra, dois à Itália e quatro à França). Assim como nos cartões com o retrato de Salvador, o francês é a língua predominantemente escolhida pelos remetentes, aparecendo em cinco dos doze postais.

Decerto que a própria história do cartão-postal e de seu colecionismo explica as razões para a preservação daqueles enviados à Europa. Eram europeus os maiores mercados produtores e consumidores de cartões-postais, assim como foi em países europeus que o colecionismo se fez mais presente, apesar dos estadunidenses terem se dedicado também com afinco à produção, circulação e preservação de postais. A popularidade do postal dentre os europeus foi tamanha, que metáforas como “inundação” eram utilizadas pela imprensa para descrever o culto ao cartão-postal e, em 1903, um jornal chegou a “prever” que em dez anos a Europa estaria soterrada sob cartões (Rogan, 2005, p. 3-4). Concursos, revistas e jornais especializados, clubes de colecionadores, álbuns e caixas para acondicionar os cartões, pontos de venda a cada esquina, navios disponibilizavam e até imprimiam postais para seus passageiros, nas cidades turísticas enormes filas eram formadas por colecionadores ávidos por carimbar seu postal que comprovaria a viagem (Rogan, 2005; Mathur, 1999). As coleções eram ainda incentivadas pelos produtores dos cartões, que elaboravam séries numeradas e até mesmo faziam concursos: num desses, em 1904, na Alemanha, uma mulher colecionou mais de 25 mil cartões de um único produtor em apenas dois anos. Noutra competição promovida pela mesma firma, uma colecionadora reuniu mais de 2 mil postais de uma única série (Rogan, 2005, p. 7).

Desse modo, o fato de não haver na amostra analisada postais dessas crianças circulados internamente no Brasil não significa necessariamente que os brasileiros não eram receptivos àquelas imagens, inclusive porque os erros na escrita da língua francesa, aparentes em algumas das mensagens, podem indicar que os remetentes eram brasileiros. Além disso, dos vinte e cinco postais localizados, dezessete foram enviados do Rio de Janeiro, a capital política, mas também cultural da jovem república brasileira. Ou seja, a composição fotográfica das crianças indígenas, inclusive Salvador – paramentado com adereços como o “caçador” da onça morta a seus pés – nada tem de ridícula para os brasileiros que a compraram e enviaram aos conhecidos estrangeiros, devendo ainda ser observado que a caça não é ridícula para caçadores (exatamente

o apelo a que a produção da imagem buscou recorrer). Pelo contrário, a partir das mensagens deixadas em alguns dos postais é possível perceber que a imagem foi considerada representativa do Brasil, ou pelo menos de um de seus aspectos, e por isso escolhida para circulação.

Conforme dito acima, foram localizados cartões-postais com o retrato de Salvador produzidos por dois editores, Victor Steidel e Marc Ferrez, e pela casa de vinhos Adriano Ramos Pinto que fez edição de cartão publicitário. Dos cartões editados por Ferrez, o mais antigo foi circulado em 1902; Steidel por sua vez comercializou esse cartão desde pelo menos 1899. Ferrez e Steidel também editaram cartões-postais com o retrato da criança anônima das figuras 33, 34 e 36. No caso de Steidel, ambas as imagens faziam parte de uma mesma série de cartões sobre o Brasil, composta por ao menos 23 postais. Foram localizados cartões dessa série com vistas do Rio de Janeiro, retratos de “baianas” e de indígenas e com fotografias sobre as produções cafeeira e açucareira (cafeeiro, trabalhadores voltando da roça e colhendo cana).

São dessa série os cartões-postais com indícios de circulação mais antigos que reproduziram os retratos de Salvador com o pé sobre a cabeça da onça e da criança anônima. A figura 37 reproduz exemplar do postal com a imagem de Salvador que fazia parte da série de Steidel. No anverso, há marca de um selo e no verso, na área destinada ao endereço, não há nenhuma inscrição que indique destinatário ou destino. Esse cartão traz selo de taxa devida no valor de 20 réis e carimbo datado de 15 de agosto de 1899, com a inscrição “Rio de Janeiro – 5ª secção \*M.P.\*”. A pesquisa localizou ainda um postal (figura 38) com fotografia da criança anônima que traz o carimbo com a mesma data, assim como outros seis exemplares de cartões da mesma série (figuras 39 a 44). A abreviatura “M. P.” é indicativo de “mão própria” e foi utilizada pelos Correios brasileiro desde o final do século XIX para indicar que a entrega daquela correspondência ao destinatário seria feita por agente estranho aos Correios, quer por companhias de navegação, quer, a partir dos anos 1920, por companhias de transporte aéreo (Comelli, 1998, p. 50)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Agradeço imensamente ao professor e filatelista Henrique Costa Braga pelo envio de cópia do artigo referenciado.



Figura 37: Cartão-postal “Indio do Matto Grosso”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/brazil-brasil-1899-picture-postcard-461444945>. Acesso em: 10 ago. 2024.



Figura 38: Cartão-postal “Indio do Matto Grosso”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/brazil-brasil-1899-picture-postcard-455103740>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Dentre os oito cartões carimbados em 15 de agosto de 1899, apenas um (figura 43) possui endereço: foi remetido a alguma *miss*, residente em Praga, no então império Austro-Húngaro e traz ao lado da imagem apenas uma assinatura. Os sete cartões com a mesma datação, porém sem indicativo de destino ou destinatário, podem ter sido despachados juntos ao cartão da figura 43 à Praga em algum dos navios que faziam sempre paradas no Rio de Janeiro com destino à Europa. Talvez o remetente tenha os tenha enviado a pedido da destinatária, uma possível colecionadora de postais, como tantas mulheres o faziam no período. Inferências à parte, o importante aqui é destacar que os postais das crianças Bororo foram produzidos e eram circulados como parte de uma coleção de imagens do Brasil produzida para cativar turistas. Além disso, destaca-se que esses postais encontram-se dentre os primeiros com imagem circulados no Brasil, já que datam de 1899, nos primórdios da produção privada (e ilustrada) de cartões-postais brasileiros (Daltozo, 2014, p. 205-6).



Figura 39: Cartão-postal “Colheita da Cana de Assucar”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1083942265-victor-steidel-colheita-da-cana-de-acucar-1899-JM>. Acesso em: 10 ago. 2024.



Figura 40: Cartão-postal “Colheita da Cana de Assucar”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-3599987681-colheita-da-cana-de-acucar-1899-25042203-JM>. Acesso em: 10 ago. 2024.



Figura 41: Cartão-postal “Panorama do Rio de Janeiro”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://www.emporiadasartesleiloes.com/peca.asp?Id=23065961>. Acesso em: 10 ago. 2024.

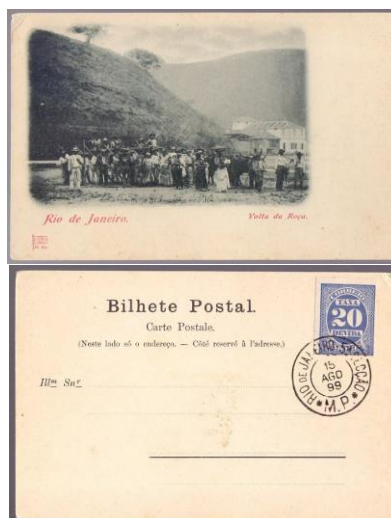


Figura 42: Cartão-postal “Volta da Roça”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1943258388-volta-da-roca-rio-de-janeiro-1899-victor-steidel-JM>. Acesso em: 10 ago. 2024.



Figura 43: Cartão-postal “Paquetá”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-2644495811-steidel-paqueta-1899-11011402-JM>. Acesso em: 10 ago. 2024.



Figura 44: Cartão-postal “Volta da Roça”, circulado em 15 ago. 1899. Editor: Victor Steidel & Co. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-4462895752-victor-steidel-rio-de-janeiro-1899-19041522-JM#>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Steidel foi um dos editores de cartões ilustrados pioneiros no Brasil. Ainda em 1897 produziu uma série com 27 litogravuras coloridas de São Paulo (Abib, 1999, p. 11). Ao que tudo indica, após o sucesso dessa série, ele investiu na produção de postais com temas brasileiros, só que dessa vez com reproduções fotográficas. Decerto que sua experiência no

mundo gráfico lhe auxiliou com a qualidade das reproduções, já que Steidel estava envolvido na produção de revistas (*A Bohemia*), fazia trabalhos comissionados para o governo e produzia impressos diversos, desde cartas de jogar a diplomas (*Correio Paulistano*, 10 fev. 1903, p. 2; *Jornal do Commercio*, 18 dez. 1900, p. 8; *A Bohemia*, 1896). De acordo com Gerodetti e Cornejo (1999), além de ter produzido a primeira série de postais ilustrados de São Paulo, seu estabelecimento gráfico Steidel & C. produziu também cartões de outras cidades como Campinas e Rio de Janeiro. Os retratos das crianças aqui trabalhados fazem parte dessa série do Rio de Janeiro, que busca representar diversos aspectos da cidade, mas também do Brasil.

Dessa forma, dentre as imagens selecionadas para representar visualmente o Brasil, Steidel incluiu ao menos três indígenas: uma mulher Botocudo, fotografia produzida por Ferrez na Bahia quando participou da Comissão Geológica do Império (figura 45) e as duas crianças Bororo. Como dito, ele não foi o único a agenciar as fotografias dessas crianças para fins comerciais: há postais editados por Ferrez circulados alguns anos depois dos de Steidel que também reproduzem esses retratos. Da edição de Ferrez, o exemplar de circulação mais antigo foi remetido à *mademoiselle* Gabrielle Garnier, na França, em fevereiro de 1902 (figura 46). Enquanto Steidel produzia seus cartões com a legenda “Indio do Matto Grosso”, Ferrez pendeu para o sexo das crianças como feminino: seus cartões traziam a inscrição “Indienne de Matto-Grosso” logo abaixo da imagem delas. Além disso, a vinheta impressa no postal a partir do original fotográfico reduz em boa medida a figura da subjugada onça.

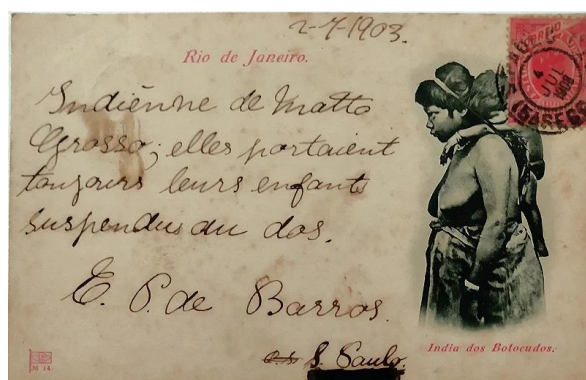


Figura 45: Cartão-postal “India dos Botocudos”. Circulado em ? jul. 1903. Editor: Steidel % C. Disponível em: <https://www.lenach.com.br/cartoes-postais-antigos/brasil/povos-indigenas/rio-de-janeiro-india-dos-botocudos-raro-cartao-postal-antigo-editado-por-steidel-circulado-1903>. Acesso em: 17 out. 2024.



Figura 46: Cartão-postal “Indienne de Matto-Grosso”. Circulado em 1? fev. 1902. Editor: Photographie Marc Ferrez. Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/186190099986>. Acesso em: 17 out. 2024.

Por sua vez, A. Moura – comerciante de postais e artigos importados no Rio de Janeiro – utilizou-se apenas da fotografia da criança anônima, produzindo cartões que foram circulados nos anos 1910. Diferente de Steidel e Ferrez, Moura utiliza todo o anverso do postal para a

fotografia, de modo que não resta muito espaço para a escrita do remetente (figura 47). Deste editor, foram localizados apenas dois cartões-postais, que certamente faziam parte de uma série, já que são de número 27. Num deles, os adereços da criança foram colorizados à mão: se pelo produtor, remetente ou destinatário não é possível concluir, já que, ao mesmo tempo que havia produção de postais coloridos (como os do Vinho Adriano Ramos Pinto), os consumidores por vezes faziam sua própria “customização” nos cartões recebidos ou enviados. Nessa edição, a criança volta a ter seu sexo identificado como masculino e se torna “Índio de Matto-Grosso”.



Figura 47: Cartão-postal “Índio de Matto-Grosso”.  
Circulado em 19 set. 1905. Editor: A. Moura.  
Disponível em:  
[https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/brazil/other--unclassified/brasil-indio-de-matto-grosso-1899099861.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/brazil/other--unclassified/brasil-indio-de-matto-grosso-1899099861.html). Acesso em: 20 ago. 2024.

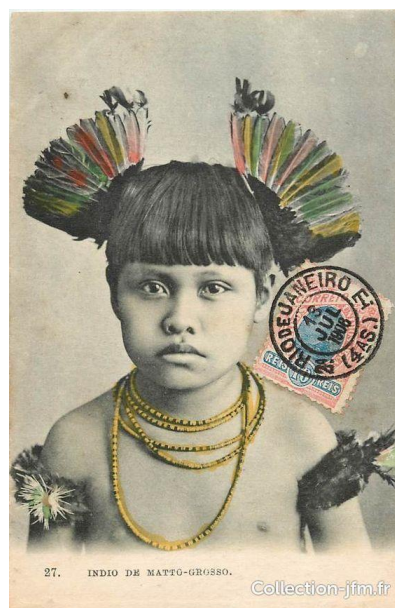


Figura 48: Cartão-postal “Índio de Matto-Grosso”.  
Circulado em 13 jul. 1908. Editor: A. Moura.  
Disponível em: <https://collection-jfm.fr/page/galerie>.  
Acesso em: 20 ago. 2024.

Agenciadas enquanto fotografias de tipos, a identidade dessas crianças torna-se irrelevante. Em seu lugar são criadas identidades genéricas e mutáveis cuja atribuição está ligada à expectativa de lucro e aos gostos do mercado consumidor, o que poderia ser desdobrado na mensagem por escrito ou intervenções pessoais sobre a imagem. Assim, quando o empresário Adriano Ramos Pinto decide incluir a imagem de Salvador no rol dos seus cartões publicitários, que eram oferecidos como brinde aos clientes, a legenda torna-se, em francês, “Indien de Matto Grosso” e o sexo do modelo volta a ser masculino. Exemplar da versatilidade dos processos de produção de cartões-postais, a edição dos Vinhos Adriano Ramos Pinto (figura 49) traz a fotografia de Salvador colorizada, assim como o eram seus outros cartões-postais publicitários. Mais do que isso, o que, na edição de Ferrez, era detalhe parcial e marginal, nesta produção é eliminado: a cabeça da onça passa a ser uma pedra onde o curumim repousa o pé.

Essa marca de vinhos do Porto se destacou na virada do século devido sua publicidade extensiva por meio de brindes, anúncios em jornais e da própria rotulagem das garrafas de vinho.



Figura 49: Cartão-postal “Indien de Matto Grosso”. Circulado em 07 ago. 1904. Editor: Ateliê Ramos Pinto. Disponível em: <https://www.delcampe.net/page/item/id/310777424/var/brazil-Souvenir-du-Bresil-Indien-de-Matto-Grosso-1904-Stamp/language.html>. Acesso em: 10 jul. 2022.

Nos postais, assim como nos outros brindes, fazia questão de não indicar o manufator daquele objeto, apenas a inscrição “Atelier Ramos Pinto”. De acordo com Felicidade Rosa Moura Ferreira (2000, p. 69), é possível que parte dos produtos gráficos tenham sido produzidos de fato num dos escritórios da firma, já que tais ateliês são sempre citados na correspondência de Adriano Ramos Pinto. O empresário estava sempre em contato com as recentes novidades do mundo dos souvenirs e contava com o auxílio de seus agentes em cada país para lhe enviar fotografias e gravuras de vistas e tipos do lugar, que então seriam transformados em postais e outros brindes. Desde 1888, ciente da importância da divulgação publicitária de seus produtos, Adriano Ramos participava de exposições nacionais e internacionais. As medalhas e prêmios obtidos eram então reproduzidos nos papeis de seda que embalavam seus vinhos, em rótulos e em cartazes publicitários, além de serem exibidos ao público em seus escritórios no Porto (Correia, 2002, p. 113-4; Ferreira, 2000, p. 89).

O objetivo da marca de vinhos era incluir-se na vida cotidiana de seus possíveis clientes, daí a utilidade de seus brindes (leques, calendários, cartões-postais, cartazes para parede, cinzeiros de porcelana etc.), garantindo visibilidade constante por um preço de custo baixo. A utilização de cartões-postais como um dos brindes cumpre essa função de publicidade constante, porém útil aos clientes. Para produzir as ilustrações dos postais, rótulos e cartazes

publicitários, o empresário contratava diversos artistas europeus, principalmente italianos e portugueses, e o próprio Adriano Ramos esboçava alguns desses materiais (Ferreira, 2000, p. 62-4).

Para a produção dos cartões-postais, buscava imagens do local onde seus vinhos seriam comercializados: em carta datada de 1898 ele solicita a um de seus agentes no Rio de Janeiro “vistas (coloridas sendo possível, senão fotografias) dos principais monumentos do Rio: vista geral, barra, avenida das Palmeiras, etc, etc, etc. e também alguns tipos pitorescos e característicos, afim de pôr em prática um novo reclame” (Ferreira, 2000, p. 70). O agente lhe responde informando que havia pouca coisa de vistas coloridas que prestasse e que a respeito dos tipos, apenas se aproveitava o “indígena de arco e flecha, a negra baiana ou o mulato, empregado público de sobrecasaca curvada” (Ferreira, 2000, p. 71). Decerto seu agente no Rio lhe enviou os tipos citados, já que, além do postal com o retrato colorido de Salvador, há cartão colorido com retrato de indígena Mundurucu, produzido a partir de fotografia de Marc Ferrez (figuras 50 e 51). No postal, o pano de fundo e objetos que aparecem ao redor do indígena são substituídos por palmeiras, oca e céu azul.

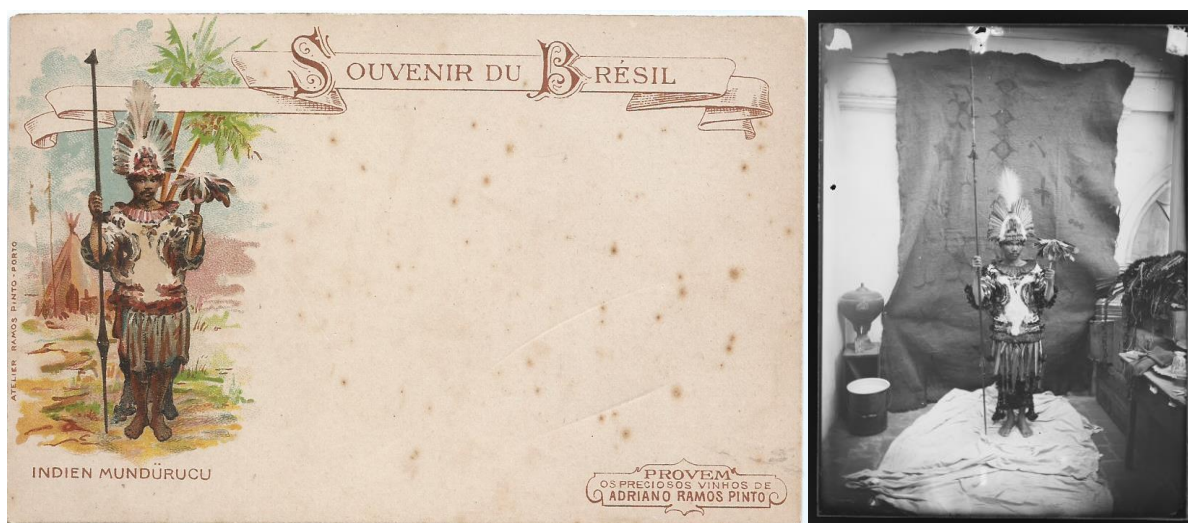


Figura 50: Cartão-postal “Indien Mundürucu”. Não circulado. Editor: Atelier Ramos Pinto. Disponível em: [https://porto-ramos.blogspot.com/2010/01/ramos-pinto\\_4644.html](https://porto-ramos.blogspot.com/2010/01/ramos-pinto_4644.html). Acesso: 18 out. 2024.

Figura 51: Traje dos Chefes indígenas Conibo de Ucayale, 18 x 24 cm, c. 1882. Fotografia atribuída a Marc Ferrez, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/69592>. Acesso em: 18 out. 2024.

Assim, os retratos de Salvador e da criança anônima estavam inseridos no rol de imagens consideradas representativas do Brasil, tanto por quem comercializava os cartões-postais quanto por seu público consumidor. Apesar de em alguns postais aqui analisados a mensagem do remetente ser curta e volver em torno de avisos sobre estado de saúde e felicitações, há cartões nos quais os remetentes fazem alusão à imagem ali impressa, mobilizando suas próprias

referências a respeito dos indígenas brasileiros. O cartão-postal é um objeto multifacetado, cuja produção envolve não apenas os fotógrafos, editores e vendedores, mas também o próprio remetente que deixa marcas próprias, em poucas linhas, sobre temas diversos.

Daí a afirmação de Antonio Luigi Negro (2020) de que o cartão-postal de tipos atuou como suporte de encontro entre a impressão gráfica e a ação dos remetentes que inscreviam no papel cartolinado suas perspectivas a respeito do que estava em papel representado. Em poucas linhas manuscritas, os ditos civilizados faziam um duplo movimento: reafirmavam-se como superiores e sujeitos ao passo que faziam uma segunda tentativa de objetificação dos indivíduos cuja imagem ali estava reproduzida, reforçando a primeira tentativa dos fotógrafos. Por isso é importante lançar o olhar não apenas para a imagem impressa nos postais, mas também para o que os remetentes escreviam a respeito dela, pois, para Negro, suas mensagens explicitavam as relações sociais vigentes nas sociedades cujos remetentes viviam.

Analisando os cartões-postais que reproduziram os retratos de Salvador e da criança anônima, é possível perceber que suas imagens foram bem recebidas pelos consumidores. Além do exemplo acima dos cartões de Steidel enviados no mesmo dia, decerto que pela mesma pessoa (figuras 37 e 38), essa pesquisa localizou outros dois exemplares enviados pela mesma remetente (figuras 52 e 53). Da rua do Catete, no Rio de Janeiro, Elvira Figueiredo mandou às *mademoiselles* falantes de francês o cartão com o retrato da criança anônima, informando-lhes que enviava selos brasileiros e que desejava receber cartões-postais dos países delas em troca dos selos. Provável correspondência entre colecionadoras de cartões e selos em lados diferentes do Atlântico, o singelo retrato dessa criança deve ter sido um dentre os diversos que Elvira e suas destinatárias trocaram. Apesar de não ter acesso ao verso do postal, é possível supor que tenha sido mandado à França, quiçá à mesma destinatária de outro postal enviado por Elvira em 1903 (figura 53).



Figura 52: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado c. 1900. Editor: Steidel & Co. Disponível em: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=1105833>. Acesso: 18 jul. 2022.

Se a imagem da criança acima não mobilizou em Elvira referência direta a sua raça, o retrato de Salvador recebeu outro tratamento. Ao enviá-lo à *Madeimoselle* Blanche Marie em 1903, Elvira saúda sua destinatária e logo destaca: “Esse cartão é bem singular<sup>21</sup>, ele representa um índio brasileiro, os índios são muito selvagens”. Observando a criança dominando a onça, Elvira se sentiu compelida a destacar a selvageria dos indígenas do Brasil. Porém, imediatamente abaixo pergunta: “não acha essa criança bonita?”. Percebe-se assim que as narrativas sobre a incivilidade e selvageria dos indígenas continuavam a andar lado a lado com aquelas visões românticas e indianistas, mesmo na virada do XIX para o XX, de modo que os discursos cientificistas que pregavam o atraso e a inferioridade dessas populações dividia espaço com o frescor de encantamento provocado pelo exótico natural da terra.

<sup>21</sup> O texto original é o seguinte “*Cette carte est aussi rare*”. Há algumas possibilidades de tradução, sendo a mais comum traduzir “*aussi rare*” como “também raro”, o que indicaria que Elvira já enviara outro postal à mesma remetente com imagem “rara”, no sentido de escassa. Uma segunda possibilidade de tradução e entendimento seria de “raro” no sentido de único, especial, singular. A tradução escolhida, porém, foi de entender “*aussi*” como advérbio de intensidade e traduzi-lo como “bem” e “*rare*” como “singular”. Essa escolha se dá por alguns motivos: (1) o postal enviado não era escasso, como bem demonstra os vários exemplares localizados nessa pesquisa, daí a escolha em traduzir “*rare*” como “singular” para evitar ambiguidade; (2) é sim possível que Elvira tenha enviado outro postal “singular” à sua interlocutora, porém, não tendo localizado suposto exemplar, a tradução de “*aussi*” como advérbio de intensidade faz mais sentido para o contexto.



Figura 53: Cartão-postal “Indio do Matto Grosso”. Circulado 03 mar. 1903. Editor: Steidel & Co. Disponível em: <http://www.marceloloebpostcards.com/#!/produto/7602>. Acesso: 18 jul. 2022.

Para Elvira, o retrato da criança reproduzido no postal da figura 52 serviu como moeda de troca na sua relação com as senhoritas francesas, já que pediu a elas que lhe mandassem cartões da França. Essas mulheres podem ter sido algumas das milhares que dominavam o colecionismo de cartões-postais até meados da primeira década do século XX. De acordo com Naomi Schor (1994, p. 262), apesar das práticas colecionistas em geral serem entendidas como atividades masculinas, o colecionismo de postais foi percebido inicialmente como uma atividade intrinsecamente das mulheres, a ponto de ser descrito no período como um “vício feminino”. Saloni Mathur (1999, p. 112) destaca que havia uma percepção de que a febre dos postais e de seu colecionismo se dava pelo “amor feminino ao ornamento” já que eram as mulheres as maiores consumidoras e colecionadoras de cartões. A predominância feminina nos anos iniciais do colecionismo de cartões-postais reflete-se no grande número de coleções doadas a museus por colecionadoras europeias e estadunidenses. Porém, por volta do início dos anos 1910, o colecionismo também toma conta dos homens, que superaram o número de mulheres postalistas (Rogan, 2005, p. 5). É provável que a eclosão da Grande Guerra, em 1914, tenha provocado aumento de homens interessados em postais, já que foram importantes para o esforço de guerra, documentando o conflito em imagens, quase como uma fotorreportagem.

Outro remetente também se encantou pela figura de Salvador. Também em 1903, Lopes da Silva enviou um dos exemplares de Marc Ferrez (figura 54) ao *monsieur* Tessier, na França. Ao lado do retrato de Salvador, o remetente afirma num francês salpicado de erros que os postais no Brasil são escassos e que os coloridos têm má qualidade. Ao mesmo tempo, informa que enviará ao *monsieur* “tudo que há do Rio de Janeiro e depois dos outros estados”. Assim,

apesar das críticas a respeito da produção postalista nacional, Lopes da Silva seleciona o postal com a imagem de Salvador para figurar dentre os que considerava relevantes e com qualidade boa o suficiente para ser remetido ao francês. Esses dois exemplos demonstram que o gosto dos estrangeiros pelos cartões-postais brasileiros era construído com o auxílio dos brasileiros que lhes enviavam imagens selecionadas do país.



Figura 54: Cartão-postal “Indienne de Matto-Grosso”. Circulado 04out. 1903. Editor: Photographie Marc Ferrez. Disponível em: [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/brazil/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro-indienne-de-matto-grosso-213445211.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/brazil/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro-indienne-de-matto-grosso-213445211.html). Acesso: 14 mai. 2022.

Noutro cartão-postal (figura 55) – desta vez uma edição de Ferrez com a imagem da criança anônima –, o remetente sito não na capital federal, mas pertinho dela, em Ponta Negra, descreve a criança como um índio que vive no centro e norte do Brasil. Informa ainda que é “uma raça inteligente”, cita suas plumas, seu cabelo liso e sua “bela anatomia”. Esse remetente, atraído pelo exótico, mobiliza a beleza da criança e de seus acessórios, chegando a dizer que os indígenas brasileiros amam “*la coquetterie*”. Palavra polissêmica, *coquetterie* podia, à época, significar o gosto pelo adorno, o desejo de agradar o sexo oposto e mesmo a elegância. Estava relacionada à ideia de vaidade e era um termo utilizado principalmente quando se fazia referência às mulheres atraentes (Augé, 1910, p. 398; Darmesteter; Hatzfeld; Thomas, 1890, p. 539; Littré, 1873, p. 803). Portanto, quando o remetente usa o termo *coquetterie*, referia-se, no mínimo, à acepção que o entende como o “gosto pelo adorno”, demonstrado no retrato da criança por seus colares e acessórios de penas na cabeça e braços. Quiçá esse mesmo remetente não já enviara postais com imagens de outros indígenas bem paramentados, como os das figuras 16, 20 ou 50, a partir dos quais construíra a imagem dos indígenas brasileiros como a de um

grupo *coquet*, sempre enfeitado, despertando nos remetentes um certo gosto pelas imagens de nativos americanos exotizados.



Figura 55: Cartão-postal “Índienne de Matto-Grosso”. Circulado 30 mar. 1904. Editor: Photographie Marc Ferrez. Disponível em: [www.marcelolobpostcards.com/#!/Produto/7591](http://www.marcelolobpostcards.com/#!/Produto/7591). Acesso: 12 ago. 2022.

Buscando estimular a compra, alguns editores produziam séries de cartões-postais, de modo a incentivar os clientes a adquirirem a série inteira, principalmente aqueles que objetivavam colecionar ou alimentar trocas entre correspondentes aficionados. Como os exemplares de Steidel das figuras 37 a 44 sugerem, o artifício podia funcionar. De fato, esta pesquisa localizou outros dois exemplares enviados para o mesmo destinatário, pelo mesmo remetente e na mesma data. Em 10 de dezembro de 1903, Marieta de Castro mandou para o marquês de Saint’Elia, na Sicília, dois dos exemplares produzidos por Steidel (figuras 56 e 57). Em grafia cuidadosa, anotou apenas seu nome no anverso dos cartões. Assim, não deixou pistas das suas impressões sobre as imagens das duas crianças que remetia.

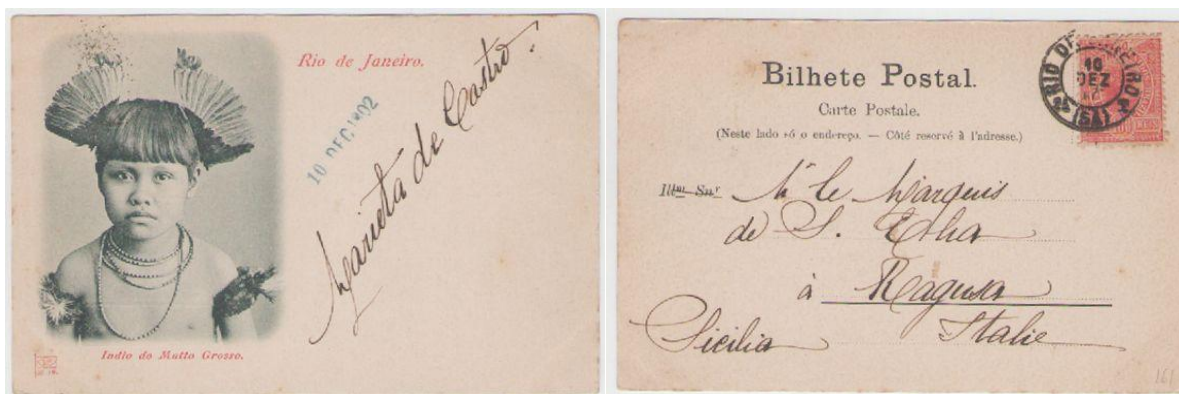


Figura 56: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado em 10 dez. 1903. Editor: Steidel & Co. Disponível em: <https://www.antonioferreira.lcl.br/peca.asp?ID=9066>. Acesso: 12 jun. 2022.



Figura 57: Cartão-postal “Índio do Matto Grosso”. Circulado em 10 dez. 1903. Editor: Steidel & Co. Disponível em: <https://www.antonioferreira.lol.br/peca.asp?ID=8463>. Acesso: 12 jun. 2022.

O postal produzido em série criava uma narrativa visual a respeito dos lugares que faziam referência: a série de Steidel, por exemplo, organizou a miríade de imagens do Brasil ao numerá-los. Os tipos ficaram juntos: as baianas são os números 11, 12 e 13 da série (aliás, todas são retratos de Marc Ferrez), os indígenas, os números 14, 15 e 16; imagens panorâmicas do Rio de Janeiro abrem a série, um panorama da cidade é o cartão de número 2, a “entrada do Rio de Janeiro” com o Pão de Açúcar ao fundo é o de número 3 e a estátua de D. Pedro I aparece no postal de número 7; os postais que faziam referência à produção agrícola também estão reunidos entre os números 17 e 23 da série. Apesar de não ter sido possível localizar todos os números dessa série de Steidel, com esses exemplares percebe-se a narrativa construída: inicia com imagens do Rio de Janeiro e suas belezas naturais e obras urbanísticas; em seguida, tipos característicos do Brasil são apresentados: a baiana e o índio; por último, as riquezas agrícolas representadas pelas produções açucareira e cafeeira. Assim, o estrangeiro podia conhecer o Brasil inteiro apenas com as simples ações de comprar ou receber um dos postais dessa série.

As figuras das duas crianças estavam assim dentre seletas imagens do Brasil que eram circuladas nos postais do período e seus remetentes tinham algo a dizer sobre elas e sobre o Brasil. Dessa forma, se os cartões-postais que traziam imagens de um Brasil onde “pipocava uma Paris aqui e ali”, eram “espelinhos que uma civilizada gente trocava entre si, para se ver refletida” (Negro, 2020, p. 973), as fotografias de Salvador e da criança anônima são dois desses “espelinhos” que refletem o ego de quem se via como moderno, reafirmando os lugares subalternos de outros grupos sociais. Em cartão remetido em maio de 1904 (figura 58), Noemi G. Cruz deixa bem clara sua posição a respeito dos indígenas brasileiros: “Não penses que parecemos com essa índia! Isso seria terrível!”. Usando o adjetivo *affreux* para caracterizar a ideia de aproximar “nós” e “índia”, a remetente explicita a repulsa em pensar que poderia haver algo que a ligasse à criança indígena à qual se referia.



Figura 58: Cartão-postal “Indienne de Matto-Grosso”. Circulado em 05 mar. 1904. Editor: Photographie Marc Ferrez. Disponível em: [https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/brazil/other/brazil-native-indian-girl-from-matto-grosso-359072335.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/brazil/other/brazil-native-indian-girl-from-matto-grosso-359072335.html). Acesso: 10 fev. 2023.

Noemi usa de um discurso que define claramente os locais que ela crê estarem reservados para si e para os indígenas. No mesmo postal, ela escreve citação de um poema de Victor Hugo, coloca um pequeno enigma e pede que o destinatário resolva e lhe mande a resposta. Claramente, para Noemi, uma mulher que aprecia Victor Hugo não pode ser comparada a um indígena de Mato Grosso e seu alerta ao destinatário demonstra muito bem a afirmação de Antonio Luigi Negro (2020, p. 980) de que nem sempre se sentiam “seguros de si nem mesmo diante de retratos” e por isso registravam nos cartões-postais sua suposta superioridade.

No processo de agenciamento dos retratos de Salvador e da criança anônima suas identidades e subjetividade foram apagadas em detrimento e em seus lugares, representações diversas foram elaboradas pelos agenciadores, desde os editores aos destinatários. A preservação e as transações comerciais desse conjunto de exemplares de postais demonstram o afã colecionador por “índios do Brasil”. A produção do anonimato dos sujeitos pôde ser sentida também nas fotografias de Guido, porém, como discutido no tópico anterior, sua posição social limitou os usos de seus retratos, que tiveram circuitos sociais mais restritos. Salvador e a outra criança tiveram suas fotografias agenciadas em diversos circuitos sociais, foram retirados dos cartes-de-visite e reimpressos em cartões-postais. Assim, seus retratos circularam o globo desde o final do século XIX, mobilizando homens e mulheres que, atraídos pelo que viam de exotismo nas imagens, demarcavam sua distância, animando ideias superioridade racial construída com o auxílio da fotografia.

## CONCLUSÃO

Após a publicação de *Guido, Páginas de Dor* pela casa Leuzinger em 1895, Tristão de Alencar Araripe Junior, crítico literário e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, publicou no *Diário de Notícias* uma crítica a respeito. Apesar de apontar negativamente as lacunas na biografia de Guido e indicar a necessidade de maior desenvolvimento da parte descritiva do livro, tece elogios à obra ao afirmar que, ou a autora não teria vivido o que escreveu, sendo assim uma “grande artista”, ou a história saiu-lhe do coração, e ela devia ter “sofrido atrozmente, vítima de uma desventura digna de lástima” (Araripe Júnior, 1895, p. 1). O crítico destaca algumas passagens do livro, dá ênfase ao luto que revestiu a escrita da obra e ressalta o amor construído por Maria do Carmo para Guido. Em determinado trecho, chega a compará-lo ao personagem Peri, de José de Alencar, porém “na categoria de adoração filial”.

No mesmo ano, em 12 de junho, o *Jornal do Commercio* publica notícia sobre a doação da coleção de artefatos indígenas coletados por Maria do Carmo ao Museu Nacional. Porém, no dia seguinte Francisco Raphael sente-se impelido a esclarecer alguns pontos a respeito dessa doação. O pai adotivo de Guido informa que a coleção havia sido oferecida ao Museu Nacional anos antes, quando Ladislau Netto era ainda seu diretor. Com a saída deste do Museu e sua posterior morte, a oferta da coleção ficou esquecida, de modo que os Mello Rego pensaram até em doá-la a uma “sociedade particular”. Entretanto, encontrando Baptista Lacerda (diretor do Museu no período), ofereceu novamente a coleção e finalmente o Museu Nacional se mobilizou para avaliá-la. Verificado o “alto valor dos objetos”, o casal se ofereceu para fazer a catalogação, um “trabalho que só pode ser feito por quem tiver conhecimento das mesmas tribus”, de acordo com Francisco Raphael (1895, p. 2).

Quando catalogada, a coleção foi transferida para o Museu Nacional sob o nome de Coleção Guido. Além de cerca de 400 artefatos indígenas provenientes da região de Mato Grosso, o casal doou duas fotografias de Guido em porta-retratos, dezenas de aquarelas produzidas pelo garoto e um quadro pintado à óleo (adicionado à coleção posteriormente). Após o incêndio no Museu Nacional em 2018, não foi possível localizar tais fotografias, mas a reprodução de uma delas ficou a salvo num artigo de João Pacheco de Oliveira, publicado em 2007. Nessa foto, além de Guido, uma outra criança posava aos seus pés. Essa mesma criança posou para um retrato bem conhecido dos estudiosos da fotografia brasileira oitocentista, já que foi comercializada por anos em álbuns de Marc Ferrez e figurou em cartões-postais diversos desde os anos 1890.

Assim começou essa pesquisa, quando Antonio Luigi Negro, identificando semelhanças entre as crianças Bororo, realizou o cruzamento de duas fontes fotográficas em suportes

diferentes, o retrato pessoal e o cartão-postal de tipos. A partir dessas duas fontes, outras surgiram, diversas em suas qualidades, localizações, produtores e agenciadores. Surgiram também diversos questionamentos que se tornaram problemas para a pesquisa desenvolvida nessa dissertação. Quem seriam essas crianças, quem as tirou de seu grupo étnico e familiar, por que e em quais condições? Quais foram os contextos que possibilitaram a produção das fotografias, quais sujeitos estavam envolvidos nessa produção, quais foram os circuitos de circulação das imagens, que usos lhes foram dados, por que os usos e funções dados às imagens de cada criança foram diferentes, qual o lugar ocupado por essas e outras fotografias de indígenas na construção da imagem do Brasil no século XIX e início do XX... Tudo isso foi levantado e, em alguma medida respondido.

Ao tentar responder tais questionamentos, essa pesquisa buscou fazer uma análise que se valesse da ideia de circuito social da fotografia, propondo um olhar que fosse capaz de alcançar os diversos agenciadores das imagens. Ao mesmo tempo, preocupou-se com a investigação da trajetória lacunar de Guido e o papel mediador de Maria do Carmo, mulher branca e da elite brasileira que, apesar de demonstrar interesse genuíno pelas populações indígenas do Brasil, transformou a adoção de Guido em um projeto civilizatório. A dissertação, portanto, utilizou a abordagem da micro-história, sem perder de vista as conexões em uma escala mais ampla.

A dissertação começa investigando a prática de fotografar indígenas no Brasil, defendendo que, inicialmente, foi o interesse científico que colocou indígenas frente à câmera. Entretanto, mais ao fim dos oitocentos a fotografia comercial de tipos e costumes incentivou a produção retratista de estúdio de sujeitos indígenas e o cartão-postal foi, ato contínuo, um dos suportes utilizados para o consumo desse tipo de imagem. Ficou demonstrado ainda que, embora os circuitos científico e comercial tenham produzido imagens com objetivos e preocupações diferentes, uma fotografia batida com fins científicos não era necessariamente utilizada apenas nesse contexto, e o mesmo se aplicava à fotografia comercial. A investigação de diversos produtores de fotografias de indígenas até as últimas décadas dos oitocentos demonstrou como esse era um mercado majoritariamente estrangeiro, seguindo a tendência do mercado fotográfico brasileiro no período. Foi possível verificar ainda que a produção e os usos dessas imagens eram marcados por um viés de exotização e hierarquização racial que priorizava o “tipo” e, solenemente, ignorava as identidades dos sujeitos retratados.

Em seguida, a pesquisa debruçou-se sobre um caso raro de adoção interétnica no período, demonstrando o papel ativo da mãe adotiva, Maria do Carmo nesse processo. Mulher branca, culta e da elite política brasileira, ela demonstrava vivo interesse pelas populações indígenas. Em seus escritos é possível perceber observações que carregavam as leituras racialistas em voga

no período. Ao mesmo tempo, ela atribuía valores positivos àqueles indígenas que eram capazes de “civilizar-se”, como Rosa Bororo e o próprio Guido. Maria do Carmo foi responsável não apenas pelo processo de adoção, mas pela construção da memória de Guido, a partir de fotografias e textos, e sua salvaguarda em uma instituição de prestígio e renome, o Museu Nacional. A convivência interétnica, aos olhos de Maria do Carmo, transformou seu Piududo em Guido de Mello Rego, processo no qual ela teve papel decisivo. A aprendizagem do português, a adaptação aos modos e costumes das gentes brancas, o carinho demonstrado pelo filho, o respeito que este dispensava ao pai e mesmo o gosto pela pintura foram convertidos em marcas distintivas da capacidade de civilização de Guido. A morte do menino é a quebra nessa linha evolutiva rumo à civilização e o que leva Maria do Carmo a preocupar-se com a salvaguarda da memória do garoto, romanticamente definido como “brasileiro mais do que ninguém, brasileiro dono sempre destas terras nossas e florestas” (Rego, 2002, p. 35).

As fotografias que mandou produzir parecem ir na contramão da imagem textual que ela produziu de Guido. Coberto de adereços indígenas, Guido posou em estúdio fotográfico como um índio estilizado. Porém, a imagem do Guido civilizado produzida textualmente e a do menininho selvagem produzida visualmente no estúdio fotográfico não entram em choque, já que Maria do Carmo está inserida num contexto em que o romantismo indianista continuava latente, mobilizando ideais nacionalistas ligados à população indígena ao mesmo tempo que as teorias científicas (às quais ela tinha acesso) discutiam as possibilidades de aculturação, civilização e desaparecimento da população autóctone. Produzir fotografias de um Guido caracteristicamente indígena pode ter sido uma maneira de salvaguardar visualmente a identidade racial do menino, já que este a cada dia mais era educado a se aproximar dos hábitos brancos (rezava diariamente, falava português, era escolarizado, apreendia o pudor sobre seu corpo nu e era socializado nos códigos de poder da casa dos Mello Rego).

Os Mello Rego propiciaram ainda a produção de fotografias de Salvador, outra criança indígena (provavelmente Bororo) que foi apadrinhada pela família e construiu uma relação de amizade próxima à Guido, mas que não possuía o status de filho. Enquanto os retratos de Guido tomaram circuitos sociais mais íntimos e restritos, um dos retratos de Salvador foi agenciado como fotografia de tipos humanos desde a última década do século XIX. Sua imagem foi comercializada enquanto retrato avulso, em álbuns fotográficos do Brasil e principalmente como cartão-postal. Além das imagens de Salvador, uma fotografia de outra criança indígena também tem seus circuitos sociais relacionados com as de Guido. A seu respeito, não foi localizada nenhum tipo de informação biográfica e sequer é possível afirmar se tinha e qual relação mantinha com os Mello Rego. Porém, o fato de seu retrato figurar junto aos de Guido e

Salvador em coleção particular da princesa Isabel, compondo conjunto do mesmo estúdio, é indicativo de que tenha sido produzida proximamente às fotografias de Guido e Salvador. A isto seja somado o fato de sua imagem ter simultaneamente sofrido os mesmos agenciamentos das de Salvador.

As fotografias de Guido foram agenciadas e circuladas de maneira muito diferente das dessas duas outras crianças. Apesar de dois de seus retratos terem sido publicados em livros, foi possível perceber que suas fotografias foram circuladas em circuitos mais íntimos, sem indícios de comercialização enquanto tipo. Já os retratos de Salvador e da terceira criança indígena, foram prontamente convertidos em fotografias de tipos humanos, sendo impressos em postais na última década do século XIX. Figuraram ainda em álbuns de Marc Ferrez e foram comercializados avulsamente por esse fotógrafo, como demonstra a existência de exemplares em acervos de colecionadores particulares do início do século XX. Desse modo, a pesquisa sustenta que o status social das crianças influenciou os circuitos sociais que as fotografias tomaram.

A dissertação buscou não apenas enfocar os contextos de agenciamento dessas imagens, mas também o de produção. Portanto, a controvérsia sobre sua autoria foi esmiuçada, indicando duas possíveis firmas: a de Marc Ferrez e a de Teixeira & Vasquez. O mercado fotográfico no período era dinâmico e os fotógrafos comumente compravam chapas e negativos uns dos outros, reproduziam as imagens e nem sempre a autoria correta era indicada. Assim, a pesquisa defende a hipótese de que as fotografias têm autoria da pequena firma Teixeira & Vasquez, de quem Ferrez comprou as chapas, comercializando em larga escala apenas um dos retratos de Salvador e o da criança anônima.

A última preocupação dessa pesquisa foi investigar os circuitos sociais dos cartões-postais produzidos com os retratos de Salvador e da criança anônima. Para tal, foram coletados vinte e cinco postais circulados entre 1898 e 1908. Percebeu-se que países europeus, majoritariamente a França, eram o destino desses cartões. Além disso, eram enviados principalmente do Rio de Janeiro. O retrato de Salvador foi impresso em postal por dois editores diferentes (Marc Ferrez e Victor Steidel) e por uma firma de vinhos do Porto como brinde aos clientes (Vinhos Adriano Ramos Pinto). Já a imagem do curumim anônimo foi editada por Ferrez, Steidel e pela casa A. Moura. Steidel produziu os cartões ainda no século XIX, já que o primeiro postal circulado data de 1898. Os cartões produzidos por esta casa faziam parte de uma série sobre o Rio de Janeiro e o Brasil, de modo que os retratos dessas crianças figuravam junto a “baianas”, fotografias de plantações de cana-de-açúcar e vistas da cidade Rio de Janeiro. Com sua série, Steidel construía uma imagem do jovem Brasil republicano, antes dos assim

chamados melhoramentos do início do século XX, atendendo à avidez do mercado consumidor de brasileiros e estrangeiros.

As mensagens manuscritas deixadas nos cartões permitiram analisar como os remetentes construía suas representações e ideias sobre a população indígena brasileira, apoiando-se no suporte do cartão-postal. Foi possível identificar que, ora mobilizavam ideias de selvageria e incivilização, ora seguiam o caminho romântico da atração pelo autêntico ou exótico. Em poucas linhas, os remetentes buscavam reforçar a alteridade do indígena e reafirmar os lugares subalternos reservados aos povos originários. Ao mesmo tempo, tais cartões-postais figuravam dentre as imagens do Brasil que eram consumidas e apreciadas por estrangeiros, de modo que a imagem dos indígenas fazia parte da imagem de Brasil que era construída no exterior com auxílio de brasileiros que remetiam, se valendo do mesmo retrato, “índios” ou “índias” do Mato Grosso.

Assim, a pesquisa que inicialmente objetivava investigar a trajetória de uma criança Bororo envolvida num caso excepcional de adoção interétnica enveredou pelo mundo da fotografia oitocentista e especificamente sobre as produções fotográficas que colocavam indígenas frente às câmeras. Criando um painel multifacetado dos agenciamentos sofridos pelos retratos das crianças indígenas, revelou diversos sujeitos atuantes na produção e circulação dessas fotografias. Maria do Carmo, por exemplo, foi a responsável pela salvaguarda das imagens, de modo deliberado (doando duas delas e um quadro à óleo ao Museu Nacional) e involuntariamente (ao enviar à princesa os retratos das três crianças).

Essa dissertação, portanto, buscou contribuir com os estudos sobre a História da fotografia no Brasil, compondo panorama da prática de fotografar indígenas do território brasileiro nos oitocentos, analisando as motivações dos fotógrafos, os usos das imagens, as condições de produção e circulação. Apresentou também o processo de adoção de Guido e o papel de mediadora de Maria do Carmo, tanto na convivência interétnica com o menino quanto na construção de uma memória sobre ele. Interessou-se ainda pelo mercado postalista brasileiro do final do século XIX e início do XX, período de ouro da novidade que transmitia notícias e propagandeava as novidades ou peculiaridades dos lugares e tipos tematizados. Por fim, analisou como os remetentes de postais apreendiam a imagem dos meninos indígenas, demonstrando que o Brasil, que se achava moderno, mantinha narrativas indianistas e românticas em relação à sua população indígena.

## REFERÊNCIAS

ABIB, Jamil Nassif. Uma homenagem à cidade. In: CORNEJO, Carlos; GERODETTI, João Emilio. **Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, p. 11, 1999.

ALMEIDA, Marli Auxiliadora de. Os Bororo Coroado e a Política Indigenista na Província de Mato Grosso (1845-1887). In: XVII Encontro Regional de História: O Lugar da História, 2004, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2004, não paginado. Disponível em: <http://legacy.anpuh.org/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XXVI/Marli%20Auxiliadora%20de%20Almeida.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Preciosidades do acervo: as primeiras fotografias da Amazônia. Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, Rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A. Frisch, descendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus. **Anais da Biblioteca Nacional**, v. 122, 2007. p. 339-362. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630\\_2002\\_00122.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2002_00122.pdf). Acesso em: 20ago. 2023.

AUGÉ, Claude (ed). **Le Larousse pour tous: nouveau dictionnaire encyclopédique**. Tome premier, Librairie Larousse, Paris, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/lelaroussepourto01laro/page/328/mode/2up>. Acesso em: 27 out. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, Editora da UFMG/São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

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

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, p. 61-79, 2002.

COMELLI, Paulo. O carimbo “M.P.” – Uma polêmica desfeita. **Mosaico**, v. 8, n. 24, 1998, p. 49-52.

CORREIA, Ana Filipa. A participação de uma casa exportadora de vinhos do Porto nas grandes exposições dos finais do século XIX e princípios do século XX. *Douro: Estudos & Documentos*, n. 14, p. 109-121, 2002. Disponível em:

<https://ojs.letras.up.pt/index.php/dou/article/view/12616>. Acesso em: 16 out. 2024.

CRONOLOGIA de Marc Ferrez (1843 – 1923). **Brasiliiana Fotográfica**, 2021. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=20796>. Acesso em: 04 ago. 2023.

CRUZ, Manuel. A imposição do nome entre os índios Bororo. **Journal de la société des americanis**. Tomo 31, 1939, p. 197-209. Disponível em:

<https://doi.org/10.3406/jsa.1939.1987>. Acesso em: 10 dez. 2023.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política Indigenista no século XIX. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992, p. 133-154.

DALTOZO, José Carlos. Cartão-postal, arte e magia. **Postais: Revista do Museu Correios**, Brasília, ano 2, n. 3, p. 199-224, 2014. Disponível em:

[https://issuu.com/culturacorreios/docs/revistapostais\\_03\\_2014/236](https://issuu.com/culturacorreios/docs/revistapostais_03_2014/236). Acesso em: 11 out. 2021.

DALTOZO, José Carlos. Cartão-postal: arte e magia. Presidente Prudente: Gráfica Cipola, 2006.

DARMESTER, Arsène; HATZFELD, Adolphe; THOMAS, M. Antoine. **Dictionnaire général de la langue française du commencement du 17e siècle jusqu'à nos jours**. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1890. P. 539. Disponível em:

<https://archive.org/details/dictionnairegn01hatzuoft/page/n9/mode/2up>. Acesso em: 26 out. 2024.

DOBAL, Susana M. Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 12(1), 2001, p. 67-85.

FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 39-57.

FERRARO, Alceu Ravanello; KREIDLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Educação & Realidade**, v. 29, n. 2, p. 179-200, 2004.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25401/14733>.

Acesso em 02 out. 2023.

FERREIRA, Felicidade Rosa Moura. **Adriano Ramos Pinto: práticas comerciais inovadoras no vinho do Porto em finais do século XIX**. 2000. 295p. Dissertação

(Mestrado) – Universidade do Porto, Faculdade de Letras do Porto, Porto, Portugal.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/15118>. Acesso em: 13 out. 2024.

FREYRE, Gilberto. Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios, de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão postal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GINZBURG, Carlo. PONI, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado

historiográfico. In: GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro:

Bertrand Brasil, 1989, p. 169-178.

GRENDI, Edoardo. Microanálise e história social. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de;

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. **Exercícios de micro-história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

KOHL, Frank Stephan. Um “olhar europeu” em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul. **Revista Studium**, n. 21, p. 51-74, 2005. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/download/12221/7490>.

Acesso em 09 jul. 2023.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 3ªed. rev. e ampl. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.

2006. 274p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,

Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1605908>. Acesso em: 27 mai. 2020.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

LEITE, Miriam Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, p. 19-52, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 59-82.

LITTRÉ, Émile. **Dictionnaire de la langue française**. Tome premier. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1873. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f7.item>. Acesso em: 28 out. 2024.

MACHADO, Maria Helena P. T. Os rastros de Agassiz nas raças do Brasil: a formação da coleção fotográfica brasileira. In: MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (Orgs.). **(T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today./Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje**. São Paulo, Capacete Entretenimentos, 2010. p. 30-40.

MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (Orgs.). **(T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today./Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje**. São Paulo, Capacete Entretenimentos, 2010.

MATHUR, Saloni. Wanted native views: collecting colonial postcards of India. BURTON, Antoinette (ed.). **Gender, sexuality and colonial modernities**. Routledge: Londres, p. 95-115, 1999.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o Império. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 137-176.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. Imagens de um outro Brasil: o patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista. **Locus: Revista de História**, v. 16, n. 2, p. 131-153, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20153/22254>. Acesso em: 22 set. 2024.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/73877192/Sobre\\_as\\_imagens\\_na\\_Hist%C3%B3ria\\_um\\_balan%C3%A7o\\_de\\_conceitos\\_e\\_perspectivas](https://www.academia.edu/73877192/Sobre_as_imagens_na_Hist%C3%B3ria_um_balan%C3%A7o_de_conceitos_e_perspectivas). Acesso em: 11 set. 2023.

MENDES, Ricardo. **Pequeno livro das vinhetas: fotografia no Brasil: 1860-1920**. São Paulo: FotoPlus, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>. Acesso em: 11 set. 2023.

MOREL, M. “Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. VIII (suplemento), 1039-58, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702001000500013>. Acesso em: 09 set. 2022.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 37, nº 74, 2017, p. 33-62. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-93472017v37n74-02>. Acesso em 12 dez. 2023.

NASCIMENTO, Fátima Regina. **A Imagem do Índio na segunda metade do séc. XIX**. 1991. 109p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/6174>. Acesso em 14 jun. 2023.

NEGRO, Antonio Luigi. **Coisa de branco: a queixa e a mágoa da falta de aviso e de indenização; ou socorro e auxílio; a contrariedade senhorial ante a revolução ou golpe fatal do 13 de maio de 1888; e suas complicações (Bahia, Brasil, e um pouco além)**. 2018. 139p. Tese acadêmica inédita – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e

Ciências Humanas, Salvador, BA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26935>. Acesso em: 18 mai. 2024.

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde– Manguinhos**, v. 27, p. 967-982, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702020000400014>. Acesso em: 09 mar. 2021.

NEGRO, Antonio Luigi. The Wandering Bororo of Central Brazil in Photo Albums and the 1908 National Exhibition in Rio de Janeiro. In: BLANC, Jacob; FREITAS, Frederico. **The Interior: Rethinking Brazilian History from the Inside**. Austin, University of Texas Press p.171-196, no prelo, 2025.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo, Edusp, 1993.

OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes do indígena no império do Brasil: o indianismo, a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016. p. 75-116.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Tempo**. Niterói, vol.12, no.23, p.73-99, 2007.

PERARO, Maria Adenir. O princípio da fronteira e a fronteira de princípios: filhos ilegítimos em Cuiabá no séc. XIX. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 19, nº 38, p. 55-80. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200003>. Acesso em: 18 fev. 2021.

ROGAN, Bjarne. An entangled object: The picture postcard as souvenir and collectible, exchange and ritual communication. **Cultural Analysis**. Berkeley, v. 4, n. 1, p. 1-27, 2005. Disponível em: [https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume4/pdf/rogan\\_72ppi.pdf](https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume4/pdf/rogan_72ppi.pdf). Acesso em: 08 out. 2024.

SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?”** Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). 2014. 130p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, BA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SARTORI, Maria Ester de Siqueira Rosin. **Maria do Carmo de Mello Rego: diário de uma mulher viajante do século XIX, a memória perpetuada na palavra escrita**. 2018. 188p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1059160>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3. São Paulo: Companhia das Letras. p.423-512, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, p. 391-431, 2014.

SILVA, Alexandra Lima da. O saber que se anuncia: o poder da palavra em tempos de escravidão (Rio de Janeiro, 1830 a 1888). **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 18, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v18.2018.e002>. Acesso em: 11 fev. 2024.

SILVA, Ana Paula da. **O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX**. Rio de Janeiro, UNIRIO –Centro de Ciências Humanas, 2016. Tese de doutorado em Memória Social. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11543>. Acesso em: 18 jun. 2020.

STEINEN, Karl von den. **Entre os aborígenes do Brasil Central**. São Paulo, Departamento de Cultura, 1940.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)**. FUNARTE, Ministério da Cultura, 1995.

VALENTIN, Andreas. O índio na fotografia de Georg Huebner. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. v. 24(1), p. 65-78, 2007.

VALENTIN, Andreas. **Os ‘Indianer’ na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)**. 2009. 297p. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ. Disponível em:

<http://objdig.ufrj.br/34/teses/JohanesAndreasValentin.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

VASCONCELLOS, Christianne. **O circuito social das fotografias da Gente Negra. Salvador 1860-1916**. 2006. 183p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, BA. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35580>. Acesso em: 22 mar. 2023.

VIDAL, Lux. Ornamentação corporal entre grupos indígenas. **Arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros**. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985, p. 14-19.

VIEIRA, Marina Cavalcante. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. **Horizontes antropológicos**, ano. 25, n. 53 p. 317-357, 2019. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>. Acesso em: 04 set. 2024.

VIERTLER, Renate Brigitte. **A duras penas: Um histórico das relações entre os índios Bororo e “civilizados” no Mato Grosso**. São Paulo, FFLCH/ USP, 1990.

WANDERLEY, Andrea C. T. A inauguração da rotunda de Victor Meirelles no Rio de Janeiro, em 3 de janeiro de 1891. **Brasiliiana Fotográfica**, 2023. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=29336>. Acesso em: 03 nov. 2023.

WANDERLEY, Andrea C. T. **Cartões de visita – cartes de visite. Brasiliiana Fotográfica**, 2016a. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 12 out 2021.

WANDERLEY, Andrea C. T. O suicídio do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza (1844 – 1903). **Brasiliiana Fotográfica**, 2016b. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4274>. Acesso em: 05 jul. 2023.

**WELLCOME Collection: The colonial roots of our collections, and our response.** 04 jun. 2021. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/pages/YLnsihAAACEAfsuu>. Acesso em: 26 ago. 2024.

XAVIER, Ana Paula da Silva. **Processos educativos da infância em Cuiabá (1870-1890).** 2012. 195p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-92XR4H>. Acesso em: 12 out. 2023.

ZAGO, Lisandra. **Etnoistória Bororo: contatos, alianças e conflitos** (Séculos XVIII e XIX). 2005. 135p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, MS. Disponível em: <https://www.ppghufgd.com/wp-content/uploads/2017/06/Lisandra-Zago.pdf>. Acesso em: 12 out. 2023.

ZOUEIN, Maurício Elias. **A ideia de civilização nas fotografias, cartões postais e álbuns oficiais dos governos do Amazonas e Pará entre 1865 e 1908.** 2016. 231 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/844061.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2023.

## FONTES

A BOHEMIA. 1º ano, nº 3, jun. 1896. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/818160/1>. Acesso em: 20 jul. 2024.

A PROVINCIA DE MATTO GROSSO, 13 maio 1888, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/234869/673>. Acesso em: 24 out. 2023.

A PROVÍNCIA DE MATTO GROSSO, 22 jul. 1888, p. 3. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/234869x/714>. Acesso em: 14 jun. 2022.

AGASSIZ, Elizabeth Cary. AGASSIZ, Louis; **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

AGASSIZ, Elizabeth Cary. AGASSIZ, Louis; **Voyage au Brésil**. Librairie Hachette & C<sup>te</sup>, 1872.

AGASSIZ, Elizabeth Cary; Agassiz, Louis. **A Journey in Brasil**. Boston: Fields & Osgood, 1867.

ALMANAK LAEMMERT. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1893**, vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1893a. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/313394/5774>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ALMANAK LAEMMERT. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1893**, vol. II. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1893b. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/313394/6959>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ALMANAK LAEMMERT. **Anuario Administrativo, Agricola, Profissional, Mercantil e Industrial da República dos Estados Unidos do Brasil para 1915**, vol. I. Rio de Janeiro: Officinas Typographicas do Almanak Laemmert, 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/313394/59745>. Acesso em: 14 ago. 2024.

ANNAES DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Volume VIII, Sessão de 23 de dezembro de 1895. Imprensa Nacional, 1896. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/060917\\_01/16013](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/060917_01/16013). Acesso em: 23 abr. 2024.

ANNAES DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Volume VIII, Sessão de 3 de dezembro de 1896. Imprensa Nacional, 1897. Disponível em:

[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/060917\\_01/24315](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/060917_01/24315). Acesso em: 23 abr. 2024.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. Folhetim: Guido Páginas de Dor por Maria do Carmo de Mello Rego. **Diário de Notícias**, 13 abr. 1895, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/14839>. Acesso em: 10 nov. 2024.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. Folhetim: Guido Páginas de Dor por Maria do Carmo de Mello Rego. **Diário de Notícias**, 13 abr. 1895, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/14839>. Acesso em: 10 nov. 2024.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-editor, 1899.

Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4828>. Acesso em: 11 fev. 2024.

CALDAS, José Augusto. Apontamentos para a organização da gramática bororo. **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro** vol. XII, p. 311-323, 1903. Disponível em:

<http://www.etnolinguistica.org/biblio:caldas-1903-apontamentos>. Acesso em: 07 nov. 2023.

CORREIO PAULISTANO, 10 fev. 1903. Disponível em:

[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972\\_06/2430](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_06/2430). Acesso em: 20 jul. 2024.

DECRETO N° 3.749, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1866. **Abrindo os rios Amazonas, Tocantins, Tapajós, Madeira, Negro e S. Francisco á navegação dos navios mercantes de todas as nações**. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3749-7-dezembro-1866-554560-publicacaooriginal-73201-pe.html>. Acesso em: 02 jul. 2023.

DIÁRIO DE BELÉM, 29 ago. 1869. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/222402/1233>. Acesso em: 05 jul. 2023.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 7 fev. 1890, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/6837>. Acesso em: 20 ago. 2024.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 30 jan. 1880, p. 5. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_06/4103](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_06/4103). Acesso em: 15 jun. 2023.

EXPOSIÇÃO com que o exm<sup>o</sup>. snr. Joaquim Galdino Pimentel passou a administração da província de Matto-Grosso ao exm. snr. 2<sup>o</sup> vice presidente Capitão Antonio Augusto Ramiro de Carvalho, no dia 9 de novembro de 1886. Cuiabá: Typographia da “Situação”, 1886.

Disponível em:

<http://memoria.org.br/pub/meb000000473/rpemgrosso1886b/rpemgrosso1886b.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

FERREZ, Marc. Caderno sem título [Inventário manuscrito de negativos]. Manuscrito, c.

1920. Disponível em: <https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/inventario-manuscrito-de-negativos/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

FERREZ, Marc. Catalogue de Vistas, E. de Ferro, Marinha. Manuscrito, c. 1909. Disponível

em: <https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/catalogo-das-vistas-e-de-ferro-marinha/>.

Acesso em: 14 jul. 2024.

FRISCH, Albert. Résultat d'une expédition phographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro. Catálogo. Rio de Janeiro: Typographie de G. Leuzinger, 1869. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon856986/icon856986.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon856986/icon856986.pdf).

Acesso em: 2 jul. 2023.

FRISCH, Albert. Résultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto

Amazonas et Rio Negro. Álbum fotográfico. Rio de Janeiro: Typographie de G. Leuzinger, 1869. Disponível em:

[https://issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/lbum\\_frisch\\_r\\_sultat\\_expedition](https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/lbum_frisch_r_sultat_expedition).

JAMES, WILLIAM. “Diário do Brasil, 10 de novembro de 1865”. In: Machado, Maria

Helena P. T. (org). **Brazil through the Eyes of William James: Letters, Diaries, and Drawings, 1865-1866**. Edição bilíngue, Cambridge, Mass.: David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2006.

JORNAL DO COMMERCIO, 02 abr. 1865, p. 4. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_05/8422](http://memoria.bn.br/docreader/364568_05/8422). Acesso em: 28 mai. 2023.

JORNAL DO COMMERCIO, 08 maio 1888, p. 3. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_07/20256](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/20256). Acesso em: 12 jun. 2021.

JORNAL DO COMMERCIO, 13 jul. 1895, p. 2, quinta coluna. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_08/17861](http://memoria.bn.br/docreader/364568_08/17861). Acesso em: 20 jul. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO, 16 set. 1890, p. 1, sexta coluna. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_08/1925](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/1925). Acesso em: 13 jun. 2021.

JORNAL DO COMMERCIO, 17 mar. 1875, p. 3. Disponível em:  
[http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568\\_06/10654](http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_06/10654). Acesso em: 18 ago. 2024.

JORNAL DO COMMERCIO, 18 dez. 1900, p. 8. Disponível em:  
[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568\\_09/1025](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_09/1025). Acesso em: 20 jul. 2024.

JORNAL DO COMMERCIO, 2 out. 1887, p. 2. Disponível em:  
[http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568\\_07/18771](http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_07/18771). Acesso em: 16 out. 2023.

JORNAL DO COMMERCIO, 2 out. 1887, p. 2. Disponível em:  
[http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568\\_07/18771](http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_07/18771). Acesso em: 20 ago. 2024.

JORNAL DO COMMERCIO, 26 fev. 1891, p. 8. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_08/3402](http://memoria.bn.br/docreader/364568_08/3402). Acesso em: 03 nov. 2023.

LACERDA, José Maria de Almeida e Araujo Corrêa de. **Diccionario encyclopedico ou Novo dictionario da lingua portugueza**. 4. ed. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva, 1874. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/chi.096796940>. Acesso em: 11 fev. 2024.

LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

LAMBERG, Moritz. **Brasilien**: Land und Leute in ethischer, politischer und volkswirtschaftlicher beziehung und entwicklung. Leipzig, Verlag von Hermann Zieger, 1899. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3130>. Acesso em: 29 ago. 2020.

LAMBERG, Moritz. **O Brazil**. Rio de Janeiro, Casa Lombaerts, 1896. Disponível em:  
<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242535>. Acesso em: 29 ago. 2020.

MUSEU NACIONAL, Livro Tombo, acervo doado por Maria do Carmo de Mello Rego, 1888, Acervo Museu Nacional do Rio de Janeiro.

O BRASIL, 05 set. 1891, p. 4. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/363626/1680>. Acesso em: 12 jun. 2022.

O MATTO-GROSSO, 28 out. 1894, p. 2. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/716189/611>. Acesso em: 23 ago. 2024.

O PAIZ, 07 jul. 1890, p. 5. Disponível em:

[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691\\_02/983](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/983). Acesso em: 12 jun. 2022.

O PAIZ, 08 dez. 1892, p. 3. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_02/6624](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/6624). Acesso em: 23 out. 2023.

O PAIZ, 09 ago. 1891, p. 2. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_02/3610](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/3610). Acesso em: 2 out. 2023.

O REPUBLICANO, 11 dez. 1898, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/304522/1025>. Acesso em: 23 ago. 2024.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Diccionario da língua brasileira**. Ouro Preto: Typografia de Silva, 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 11 fev. 2024.

REGO, Francisco Raphael de Mello. Sem título. *Jornal do Commercio*, 12 jun. 1895, p. 2.

Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568\\_08/17851](http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/17851). Acesso em: 10 nov. 2024.

REGO, Francisco Raphael de Mello. Sem título. **Jornal do Commercio**, 12 jun. 1895, p. 2.

Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568\\_08/17851](http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/17851). Acesso em: 10 nov. 2024.

REGO, Maria do Carmo de Mello. **Escritos Completos**. Cuiabá, IHGMT, 2002.

RELATÓRIO apresentado à Assembleia Legislativa Provincial de Matto-Grosso na Primeira Sessão da 26ª Legislatura no dia 12 de julho de 1886 pelo presidente da província o exmº. snr. doutor Joaquim Galdino Pimentel. Cuiabá: Typographia da “Situação”, 1886. Disponível em: <http://memoria.org.br/pub/meb000000473/rpemgrosso1886a/rpemgrosso1886a.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil**, vol. I, 1. ed., Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.

ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN AND IRELAND.

[Sem título]. 2019. Disponível em:

<https://www.facebook.com/royalanthro/photos/a.502809216460581/2535081486566667>.

Acesso em: 14 dez.