

A representação indígena por E. Thiesson e Marc Ferrez: interpretação histórica da fotografia oitocentista

Indigenous representation by E. Thiesson and Marc Ferrez:
historical interpretation of nineteenth-century photography

Jonathas Trindade da Silva

Mestrando em Educação

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

jonathastrindades@gmail.com

Recebido: 30/01/2025

Aprovado: 02/06/2025

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão historiográfica sobre a representação indígena por meio da fotografia oitocentista brasileira, em diálogo com os campos da História Indígena, História Cultural e da educação. Por meio do letramento visual e da análise crítica das imagens, teve como objetivo compreender a fotografia como aspecto da cultura popular, uma vez que há produção de sentidos e, quando instrumentalizadas, essas imagens subvertem o lugar do outro ao determinar projeções socioculturais e visuais. A partir dos registros de dois indígenas por E. Thiesson (Bororos) e Marc Ferrez (Botocudos), evidenciou-se como tais imagens operaram na criação de significados identitários, pela investigação dos aspectos de materialidade e da produção imagética desses fotógrafos. A pesquisa adota um referencial teórico-metodológico fotográfico, que resultou em fomentar o potencial da leitura fotográfica sistemática, um letramento visual. Através também da interpretação historicizada das fotografias indígenas, é possível educar o olhar sobre esses povos e suas experiências no passado, reafirmando a importância das fontes visuais nos estudos contemporâneos e históricos.

Palavras-chave: Povos Indígenas; Interpretação fotográfica; Letramento visual.

Abstract: This article offers a historiographical reflection on the representation of Indigenous peoples in 19th-century Brazilian photography, engaging with the fields of Indigenous History, Cultural History, and Education. Through visual literacy and critical image analysis, it aims to understand photography as an element of popular culture, recognizing its capacity for meaning-making and how, when instrumentalized, these images can subvert the representation of the 'Other' by imposing sociocultural and visual projections. Analyzing records of Indigenous individuals by E. Thiesson (Bororos) and Marc Ferrez (Botocudos), the study demonstrates how these images functioned in the construction of identity, by investigating the materiality and image production techniques of these photographers. The research adopts a specific photographic theoretical-methodological framework, which contributes to fostering the potential of systematic photographic reading for enhanced visual literacy. Furthermore, through the historicized interpretation of Indigenous photographs, it becomes possible to cultivate a more informed perspective on these peoples and their past experiences, thereby reaffirming the critical importance of visual sources in both contemporary and historical scholarship.

Keywords: Indigenous Peoples; Photographic Interpretation; Visual Literacy.

Introdução

A pesquisa histórica na cultura visual, ao explorar o dinamismo das imagens do passado, relava um campo promissor, embora metodologicamente sensível. Para compreender as imagens, e não apenas os textos, como composições da experiência humana, é necessário transcender o debate sobre seu valor puramente artístico. A relevância dessa análise interpretativa da fotografia torna-se ainda mais premente ao considerarmos que, no século XIX, este meio foi amplamente percebido como uma representação concreta da realidade, quase uma cópia do olhar humano.

Essa concepção de fidedignidade fotográfica teve implicações particularmente na concepção atual de como é tratada a visualidade indígena, ainda vista como unidade étnica. O resultado disso, vem em parte, da construção visual universal assimilada aos povos indígenas do passado, devido a interpretação das fotografias históricas como testemunhas do passado. Assim, este estudo tem como objetivo ressignificar o suposto realismo dessas representações, entendidas como espelhos da realidade, por meio da seleção de duas fotografias daquele período. Em posse desses objetos culturais, quando problematizamos as dinâmicas de poder inerentes ao ato fotográfico e à circulação dessas imagens, o estudo contribui para o campo da História Indígena, da História da Arte, dos Estudos Visuais e da educação, fomentando novas abordagens teórico-metodológicas para a interpretação e a utilização como fontes históricas.

A pesquisa também se debruçou sobre o processo de criação, reprodução e interpretação, com ênfase nas representações de povos indígenas brasileiros, investigando como tais imagens foram construídas, circularam e como podem ser criticamente analisadas para além de sua aparente objetividade. A necessidade do olhar crítico e metodológico para as fontes visuais, sobretudo aquelas que retratam esses povos marginalizados ainda é importante. Assim, a desconstrução das narrativas fotográficas hegemônicas e a ressignificação do realismo nos registros indígenas são cruciais para uma compreensão mais ética e historicizada das culturas e dos sujeitos representados.

Para o percurso metodológico do estudo, foram examinadas duas fotografias do século XIX: a primeira, de um rapaz indígena nomeado como Botocudo, criada pelo processo do daguerreótipo e intitulada *D 80 1320* e *E 79 1397* por E. Thiesson, em 1844, atualmente disponível no Museu do Homem (Musée de l'Homme) de Paris, mas fornecida por Morel (2001); já a segunda fotografia, intitulada “Índios Bororos”, foi realizada por Marc Ferrez em meados da década de 1880 e faz parte de uma série de fotografias disponibilizadas pelo acervo pessoal do fotógrafo no site do Instituto

Moreira Salles (IMS). De posse das duas fotografias, a “ficha de elementos do conteúdo e de expressão” de Mauad (2005) foi adaptada em algumas categorias de análise (espaço fotográfico, formato e suporte, tipo de foto e nitidez) para a estruturação teórica, semiótica e a natureza da imagem.

A aplicação desse rigor metodológico na análise de tais representações revela-se, portanto, essencial para a produção científica histórica e demais campos visuais. Estimula-se, assim, o senso crítico para a reavaliação de fontes visuais e narrativas coloniais, principalmente no que tange às fotografias históricas, que frequentemente contribuíram para uma visão unificada e estereotipada da visualidade indígena durante a construção do Império. Ao fornecer ferramentas teórico-metodológicas para a contínua desconstrução de estereótipos e do estigma associado, propõe-se um processo de interpretação desses objetos de maneira mais ética, que contemple suas complexidades narrativas e historicize as representações indígenas dentro de suas especificidades étnicas e culturais, sublinhando a importância de um tratamento metodologicamente sensível e analiticamente rigoroso desses legados imagéticos.

Criação, reprodução e interpretação fotográfica

Na desafiadora cena nacional da cultura visual do século XIX, o processo da fotografia se popularizava nos primeiros anos do Brasil Império. Surgida em um período de constantes transformações econômicas, sociais e culturais, a nova invenção foi vista como uma fantástica descoberta, colaborando para a crescente indústria cultural daquele período (Kossoy, 2001). A fotografia propiciaria parte daquela sociedade ver o mundo de outra forma, pois agora se podia congelar momentos em imagens desejadas, tornando os microaspectos da vida cotidiana ou paisagísticos registros únicos que ficariam eternizados — ou era o que se pensava. Em pouco tempo, esses registros tornaram-se retratos que compunham os diversificados álbuns de família, manipulados para resguardar a história. Logo depois, passaram a ser registros de grandes obras públicas, eventos políticos, urbanísticos e da natureza.

Para Kossoy (2001), a expressão cultural que antes circulava em outros suportes, como os literários, artísticos e ilustrativos, começava a ser exteriorizada pelos registros fotográficos, por meio do autoconhecimento e do sentimento de recordação que esses objetos, em termos visuais, causavam aos seus consumidores. Mas, em função dos estudos visuais e da utilização das fotografias como fontes

históricas, atualmente compreende-se que esses objetos devem ser contextualizados a partir de suas lógicas de produção, consumo e representação. Parte disso é uma forma de ressignificar a natureza da fotografia como testemunho do passado, que tende a obscurecer a complexidade das experiências dos sujeitos retratados, entre eles, os povos indígenas.

Assim as fotografias, desde sua criação, foram produzidas dotadas de manipulações criadas pelo olhar subjetivo e intencional de seus autores. Interpretações sem o rigor metodológico das fotografias históricas, é um problema que também pode se tornar anacrônico. O perigo reside justamente na frequente desconexão entre essa realidade da produção e a percepção do público, um ponto crucial que Boris Kossoy (2001, p. 29) destacou ao alertar que a fotografia é “[...] uma arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’ da objetiva fotografia.”

Para aqueles/as que desejam se aprofundar sobre a condição da fotografia como documento visual ou para novas pesquisas do gênero, o primeiro passo é seguir um processo de análise metodológica, principalmente no caso das fotografias históricas. A iconografia fotográfica é variada, e, para cada temática proposta, é conveniente identificar um método que melhor auxilie e faça sentido na jornada interpretativa. A fotografia, como afirmado por Kossoy (2001), é um produto; portanto, deve receber um tratamento técnico e específico de análise.

Para essa tarefa, destaca-se algumas abordagens como a iconologia de Erwin Panofsky (1892-1968), a interpretação de Ernst Gombrich (1909-2001), os modos de ver de John Berger (1926-2017), o conceito de simulacro do real de Boris Kossoy (2001), a análise histórica-semiótica de Ana Maria Mauad (2005) e muitos outros. Na especificidade da fotografia histórica indígena, Fernando Tacca (2011) e Marco Morel (2019) são alguns exemplos de colaboradores.

Evidentemente, as teorias e metodologias elaboradas por esses teóricos refletem suas percepções individuais do objeto. Isso significa que a utilização de determinados métodos em detrimento de outros não invalida a análise, nem reduz a dimensão do estudo da imagem durante o processo de observação. Para a discussão e análise das fotografias que serão expostas, o processo metodológico foi uma aproximação ao modelo de argumentação teórica de Mauad (2005) como intervenção técnica, embora não de forma fidedigna. Essa escolha se deu por alguns motivos: a característica temporal das imagens, o gênero fotográfico em questão e a familiaridade teórica com o referido modelo.

Antes de aprofundar a análise das fotografias selecionadas de E. Thiesson e Marc Ferrez, são relevantes algumas considerações sobre o processo de interpretação e reprodução, especialmente ao vislumbrarmos os primórdios da formação de uma indústria cultural desse gênero. É preciso pensar que o "tipo" de fotografia – seja retrato, paisagem, familiar, animal ou de objetos – já podia se alinhar a certas demandas e lógicas de consumo e reproduzibilidade, bem como a técnica utilizada – artesanal, profissional ou recreativa – indiciava diferentes graus de inserção nessa nascente lógica de mercado imagético, aspectos da indústria cultural discutida por Horkheimer e Adorno (2002).

Para tecer algumas considerações históricas, é fundamental compreender o contexto da fotografia no século XIX, período em que as bases para a futura indústria cultural começavam a se solidificar também através da imagem. A exploração desse mercado por fotógrafos profissionais e amadores naquele período, motivou a crescente mecanização da imagem, essencial para a sua disseminação e circulação. Da mecanização, houve a consequência da produção em larga escala, onde muitas fotografias foram criadas visando o consumo de massa, um dos pilares da indústria cultural.

No que tange ao crescimento dessa indústria, os serviços fotográficos personalizados foram outra característica mercadológica que possibilitava maior ou menor imersão aos sujeitos fotografados. Essa personalização incluía diversidade de vestuários, tratamento da imagem e diferentes cenários, tudo dependendo do prestígio da galeria ou do ateliê e de quanto a clientela estava disposta a pagar para adquirir seus registros (Koutsoukos, 2010). Compreender essa dinâmica possibilita uma análise histórica mais aprofundada tanto do objeto quanto da sua interpretação, o que transforma cada imagem num complexo campo interpretativo das relações de consumo, das aspirações estéticas e das práticas culturais de uma época, exigindo do/a pesquisador/a observar a essas múltiplas camadas de significados.

Outra característica fundamental a ser contextualizada é a ideia de realismo fotográfico do século XIX. Devido à recente criação da fotografia naquele período e ao seu rápido crescimento em um curto intervalo de tempo, há a tendência de subestimar a complexidade da técnica e a acreditar que aquelas fotografias eram retratos fiéis do real e representações exatas. Koutsoukos (2010) desmistifica esse processo, ao afirmar que muitas fotografias eram modificadas, recebendo tratamentos especiais e artísticos conforme o gosto da clientela, como, por exemplo, clareamento da pele, alongamento de membros do corpo e remoção de imperfeições no rosto ou na pele. Essas práticas de modificação

revelam não apenas o falso realismo na fotografia oitocentista, mas também como a indústria fotográfica já operava para satisfazer as vontades estéticas de seus consumidores.

Além das construções estéticas, muitas imagens daquele período também mostram um padrão de expressões faciais dos sujeitos, principalmente os chamados subalternos, evidenciado na análise de enquadramento dos corpos, o que fazia parte da encenação fotográfica em estúdio. Na especificidade dos registros indígenas, observar as poses, indumentárias e objetos cênicos, demonstra o cuidado do fotógrafo para constituir esses arranjos que objetivava a forjar uma representação do exótico, encobrindo a complexidade da visualidade cultural, étnica e real desses sujeitos, reforçando estereótipos.

Por essas e outras razões relacionadas ao realismo fotográfico, o problema da interpretação da fotografia indígena carece de maior cuidado e atenção. Essas precisam comportar uma análise visual específica que comporte aspectos culturais, visuais e histórica, pois somente uma abordagem que integre essas múltiplas dimensões consegue efetivamente enfrentar o problema da interpretação subjetiva da influência estética ocidental. Mas, a tarefa de desconstruir as complexas camadas intencionais de representações mecânicas dos povos indígenas não é fácil, conforme apontou Burke (2017, p. 27):

Isso nem sempre é fácil no caso das fotografias, uma vez que a identidade dos fotografados e dos fotógrafos é muitas vezes desconhecida, e as próprias fotografias, originalmente – em muitos casos, ao menos – parte de uma série, foram separadas do projeto ou do álbum no qual eram inicialmente mostradas, para acabarem em arquivos ou museus.

Tendo em vista o desafio interpretativo das fotografias do século XIX, especialmente na ressignificação do realismo nos registros indígenas, cabe também desconstruir a condição de testemunhas do passado devido a representações profundamente moldadas por convenções culturais, como aponta Mauad (2008). O registro fotográfico não apenas reflete, mas constrói uma versão do real. Mesmo diante dos desafios, o olhar crítico para as imagens do passado é necessário para desvelar essas construções imagéticas, questionar suas narrativas congeladas e nos incentiva a buscar uma compreensão mais ética e historicizada das culturas e dos sujeitos representados, sobretudo das sociedades indígenas.

A reflexão sobre as representações fotográficas e os possíveis caminhos de sua interpretação é um campo já percorrido por outros estudiosos/as da História, História da Arte e da Sociologia. Assim,

outra contribuição teórica que ilumina compreender o lugar da fotografia como fonte de pesquisa, é do sociólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980), em sua clássica obra *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia* (1980). Para ele, a interpretação das fotografias inicia com a compreensão de que essa interpretação não é impossível já que a fotografia possui uma natureza própria. Ao mesmo tempo, ele chama atenção para a condição de realismo desse objeto, que provoca os/as observadores/as a se acomodarem a como ela é, juntamente com as singularidades visuais estáticas, o que reflete uma desordem discursiva entre real/ficção, noção também trabalhada por Kossoy (2001).

A proposta de uma “desordem discursiva” de Barthes (2018) associada ao realismo imposto pelo observador para as imagens históricas, faz sentido para compreendermos o lugar da fotografia não como um reflexo estático do passado, mas como objetos que constroem discursos históricos. Essa concepção da imagem como elaboração discursiva que demanda atenção à forma como interpretamos e imaginamos a partir dela, dialoga diretamente com a perspectiva de Mauad (2010, p. 2). Quando traça um paralelo entre o fotógrafo e o ilusionista de época, afirmando que ambos “dividiam, portanto, a imagem como dimensão espaço temporal da imaginação”, Mauad corrobora a ideia de que a fotografia não é apenas permeada pela construção, mas também pela subjetividade.

Em outra ocasião, Mauad (2018) alertou sobre a interpretação das fotografias do passado no movimento de relacionar com o regime historiográfico, pois se posicionou mais na esfera da representação do que como prova de nossas concepções sobre o real. Para ela, as imagens fotográficas são, fundamentalmente, discursos visuais e construções narrativas que exigem uma análise crítica de suas intencionalidades e contextos, uma reflexão crucial para evitar anacronismos e leituras simplistas na escrita da história.

Toda a ênfase na desconstrução da perspectiva fotográfica oitocentista como espelho do real, a partir da apreensão do rigor analítico e metodológico, foi crucial para determinar que a fotografia é um objeto cultural multifacetado e que, dentro do seu contexto temporal, constrói e desconstrói identidades sociais pelo crivo das representações durante o processo de criação, reprodução e interpretação. As fotografias históricas, enquanto narrativas visuais, são importantes fontes de pesquisa que evidenciam o imaginário de uma dada época. Longe de serem neutras, refletiam convenções culturais permeadas pela fabricação de realidades, reforçavam estereótipos estéticos e sociais através da interpretação. Inseridas em lógicas de consumo, mecanização e personalização, essas expressões visuais carregam múltiplos problemas e abordagens teórico-metodológicos que são significativos para

novos estudos. O esforço de compreender as entrelinhas da produção fotográfica daquele período, essencialmente daquelas que partilhavam a imagem dos povos indígenas, teve como finalidade problematizar de que modo as representações podem se tornar instrumentos de “verdades” históricas, como sucede a análise das fotografias indígenas de E. Thiesson e Marc Ferrez.

O Botocudo por E. Thiesson, 1844

A busca pelo protagonismo da representação fotográfica dos povos indígenas brasileiros no século XIX indica a figura enigmática de E. Thiesson. Em um período onde as imagens indígenas fora do campo artístico eram escassas e frequentemente criadas pelo olhar do exótico e de maneira colonialista, a produção desse fotógrafo surge como uma possível pioneira do gênero imagético, notadamente através da documentação e exibição dos chamados indígenas Botocudos na França na década de 1840. O fato, que envolve a escassez de registros *in natura* de suas expedições amazônicas, geram novas especulações sobre sua verdadeira identidade, levanta questões sobre as dinâmicas de poder, os objetivos das primeiras missões etnográficas no país e o percurso da fotografia como ferramenta de estudo e do espetáculo causado pela objetificação do outro.

Com apoio das pesquisas mais recentes e no rastreamento de qual foi a primeira fotografia de um indígena brasileiro registrada naquele período, os resultados mostraram controvérsias sobre o pioneirismo. No seu estudo, Tacca (2011, p. 84) evidencia: “A primeira constatação é que o indígena tem uma representação muito pequena e quase imperceptível durante todo o século XIX”. A problemática acerca da reflexão de Tacca traça o caminho de uma invisibilidade indígena que de certo modo era relativa, já que a falta de interesse por esse tipo de representação correspondia às narrativas dominantes que buscavam construir uma identidade nacional pela assimilação de suas culturas originárias, que encontrou na fotografia um novo lugar de perpetuar esses discursos.

Mas sem dúvida, o nome do francês E. Thiesson figura no topo dos estudos sobre o pioneirismo da fotografia indígena. Dele pouco se sabe, sequer o primeiro nome, diferentemente de outros grandes nomes da indústria fotográfica brasileira como Marc Ferrez e Alberto Henschel. Estes últimos não apenas faziam questão de serem identificados, mas se tornaram empresários do ramo, engajados na produção visual do Império, das paisagens e da sociedade urbana, enquanto a atuação de

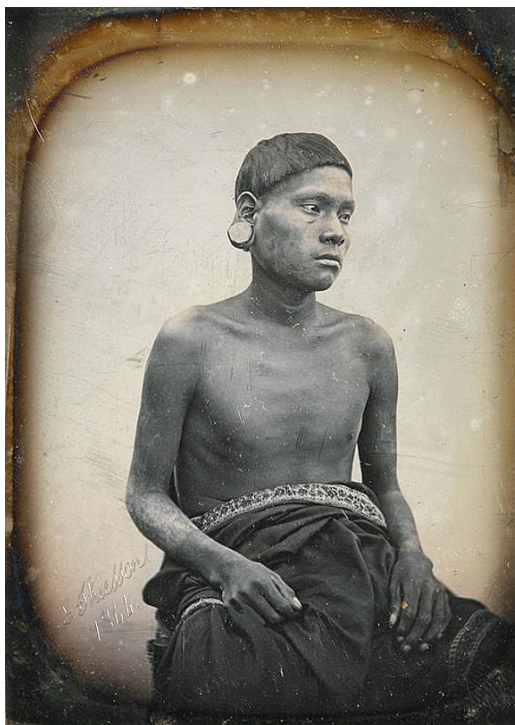
Thiesson parece mais pontual e ligada a interesses científicos específicos, possivelmente financiados por instituições europeias (Morel, 2001; 2002).

O fotógrafo chefiou uma das muitas expedições etnográficas à Amazônia em meados da década de 1840, adentrando em densas florestas na procura de registrar os povos indígenas mais isolados. Tais expedições eram frequentemente munidas de um espírito cientificista, com o objetivo de catalogar e estudar culturas consideradas primitivas pela ótica evolucionista da época. Com a presença de uma equipe ou não, atualmente não há os registros *in natura* desses encontros de E. Thiesson. Essa ausência pode ser atribuída tanto às dificuldades logísticas quanto às limitações técnicas da fotografia da época com equipamentos pesados e longos tempos de exposição.

Desse fotógrafo, E. Thiesson era um pseudônimo, e que a marca do seu trabalho talvez seja o mérito de ter sido o primeiro a fotografar os chamados silvícolas e exibi-los na França, alcançando um certo reconhecimento nos círculos interessados pelo exotismo e estudos científicos. E entre os inúmeros povos indígenas, uma dupla de nomeados Botocudos foi escolhida, levada à França, ainda na década de 1840, servindo como cobaias e espetáculo público. Esta prática de levar indígenas para serem estudados e exibidos na Europa reflete a objetificação e desumanização associadas a certas práticas científicas do período e dos fenômeno dos zoológicos humanos¹, onde pessoas de culturas não europeias, entre elas diferentes povos indígenas, eram expostas para entretenimento e para reforçar hierarquias raciais e coloniais.

Figura 1: Daguerreótipo de um chamado Botocudo

¹ Sobre o assunto, consultar obra: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.



Fonte: E. Thiesson (1844). Musée de l'Homme, Paris.

Exposta como a primeira imagem de um homem indígena no Brasil na fotografia oitocentista, esse daguerreótipo (Figura 1) é uma peça de imenso valor histórico e um ponto focal nas discussões sobre a representação inaugural dos indígenas brasileiros através da fotografia. Sua preservação na *Photothèque* do Museu do Homem, em Paris, como parte da coleção *Jacquart*, conforme apontado por Morel (2019), é um exemplo de imagem dentro de um contexto europeu de coleta étnica e estudo científico do século XIX.

Para a análise teórico-metodológica deste daguerreótipo, parte das categorias espaciais da leitura fotográfica propostas por Mauad (2005) foram utilizadas como referencial analítico. A primeira noção é a de **espaço fotográfico**: E. Thiesson optou deliberadamente por um ambiente construído e controlado – muito provavelmente um estúdio em Paris, considerando o contexto da viagem dos chamados Botocudos à França – com um fundo neutro e desprovido de quaisquer elementos que remetessem ao ambiente real e cultural do retratado. A escolha do espaço é significativa para interpretação da imagem, pois ao retirar o indivíduo de seu contexto sociocultural e geográfico, o espaço fotográfico é ressignificado para um vácuo cultural, afastando o sujeito do seu território e o apresenta como um objeto de observação, um monumento étnico.

Em outra abordagem, a categoria **formato e suporte**, indica uma imagem de características *carte-de-visite* criada por um daguerreótipo, processo fotográfico predominante na década de 1840. As informações exatas sobre suas dimensões originais requerer acesso direto ao objeto no Musée de l'Homme em Paris., mas os daguerreótipos em sua maioria, possuíam tamanhos padronizados, como placa inteira, meia placa, quarta placa, sexta placa – sendo esta última, de aproximadamente 8.3 x 7 cm, uma das mais comuns para retratos individuais e próxima em dimensão do *carte-de-visite*, uma fotografia em papel albuminado colada em cartão e popularizada a partir da década de 1850/60 (Mathews, 1974). Nesse tipo de suporte fotográfico, utilizava-se uma placa de cobre prateada, polida espelhada, com o resultado final acondicionado em um estojo protetor com vidro, devido à extrema sensibilidade de sua superfície (Koutsoukos, 2010).

No **tipo de foto**, é um registro posado e encenado, característico do retrato em estúdio. O sujeito no centro da imagem, um jovem homem chamado de Botocudo, está sentado, com o corpo levemente inclinado para a sua esquerda (direita do fotógrafo), de compleição magra e sem sinais de idade avançada. O sujeito isolado contra um fundo neutro, servia ao propósito de destacar suas características fisionômicas e adornos, elementos de interesse para a observação científica e dos tipos humanos. É um retrato de E. Thiesson que tem em sua gênese intencional, representar as características consideradas exóticas e particulares do grupo étnico.

Quanto à **nitidez**, apesar do tempo, a imagem permanece legível, permitindo a observação de traços e texturas. As manchas na região central e as oxidações na placa são consequências comuns em daguerreótipos, resultado da camada de prata, contato com o vidro protetor ou outros materiais do suporte ao longo de quase dois séculos. Essas marcas do tempo também são importantes de serem observadas, são testemunho material da sua longa história e da sua natureza física singular.

A análise técnica e o aprofundamento histórico da imagem (Figura 1), ao serem conjugados com o processo de interpretação visual, suscitam questionamentos sobre o sujeito fotografado. Mas, essas indagações, partem do reconhecimento dos limites da representação histórica e da impossibilidade de uma reconstrução do passado. A problemática da reconstrução do passado por meio da interpretação é abordada por Certeau (2002) ao discutir a historiografia como um campo de produção de sentido. Para ele, não é possível reconstituir o passado tal como ele ocorreu. Assim, a análise da imagem indígena neste daguerreótipo não tem por objetivo "recontar" o passado, mas sim

construir pontes que nos possibilitem compreender de que maneira se deram as representações visuais e se constituíram seus suportes fotográficos naquele contexto.

Nesse mesmo sentido, o estudo histórico pela análise fotográfica é outro meio de contextualizar os problemas, intenções e suas significações. Em contato com as fontes documentais francesas daquele período, Morel (2001) apontou que o indígena fotografado foi levado a Paris em companhia de uma mulher indígena – também fotografada – no ano anterior ao registro, em 1843, sob tutela de Marcus Porte:

Antes mesmo de serem fotografados, o homem e a mulher trazidos das selvas do Brasil ganharam notoriedade graças ao debate que ocupou parte da sessão de verão do Institut de France de 1843 (Serres, 1845-46, pp. 7-11; Saint-Hilaire, 1845-46, pp. 4-10). O membro da Academia encarregado de expor o tema foi Serres, que fala em seu relatório destes dois Botocudo. A principal preocupação do cientista diante dos índios foi realizar cuidadosas medidas antropométricas, o que já indica sua filiação intelectual. Altura, dimensão das partes do corpo, os dois índios foram escurpulosamente esquadrinhados. Serres não esqueceu a cor da pele, fator tão importante para uma classificação do tipo racial, qualificando-a como marrom-avermelhada (*brun rougeâtre*). De posse deste material (medidas antropométricas e observações físicas), o acadêmico preparou seu relatório lido na sessão (Morel, 2001, p. 1042).

De acordo com o autor, mesmo que as possíveis origens e as características físicas dos chamados Botocudos já fossem conhecidas por diversos pesquisadores/as alinhados/as às teorias raciais da época, em função de expedições científicas anteriores no Brasil, o caso dos dois indivíduos levados a Paris tornou-se público. Ele ressalta que essa situação foi "exemplar e interdisciplinar: além de fotografados e alvo de debates na Academia de Ciências, viram-se medidos, apalpados e tornados objetos de outros ramos das ciências" (Morel, 2001, p. 1044). Seu estudo, também responde a primeira motivação do registro indígena daquele período, para o fim de exposição cultural e das pesquisas pseudocientíficas sobre os tipos humanos na Europa.

Como conclusão interpretativa sobre a imagem e sua historicidade, há também a necessidade de, ao analisar representações fotográficas de indígenas, contextualizar sociocultural e historicamente o sujeito retratado. Através dessa prática, nos escapa reduzir a ideia de unidade étnica para um estereótipo indígena no Brasil. O caso do sujeito fotografado é emblemático e carece melhor aprofundamento. Historicamente, os povos chamados Botocudos, anteriormente conhecidos como Aimorés ou Tapuias, antes do século XVIII, habitavam um extenso território no Leste-Sudeste do

Brasil (atuais Estados da Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais), que estava incluso a Mata Atlântica e suas zonas de transição para o sertão.

Segundo Paraíso (1992), os primeiros contatos com esses grupos remontam ao século XVI, impulsionados pela demanda de mão de obra para a economia açucareira. Posteriormente, os ditos Botocudos foram frequentemente documentados por expedições científicas de viajantes estrangeiros, como a do príncipe alemão Maximilian zu Wied-Neuwied em 1808. Essas expedições registraram suas expressões socioculturais, artefatos, cotidiano e cosmologias, influenciando significativamente a disseminação de conhecimentos e a construção de memórias sobre esses povos no cenário internacional. Paraíso (1992) demonstra ainda que os chamados Botocudos figuraram entre os primeiros povos indígenas a serem sistematicamente deslocados para aldeamentos impostos pela Coroa Portuguesa no Brasil. Essa política, implementada a partir do século XVII com a administração missionária na Bahia (desde 1602), tinha como justificativa oficial a civilização desses povos, visando, na prática, conter os conflitos decorrentes da invasão de suas terras por posseiros, fazendeiros e outros exploradores.

Por ordem cronológica histórica, o contato inicial com os europeus, transmitiu a esses povos as doenças infectocontagiosas que dizimaram parcela considerável de sua população, forçando os sobreviventes a buscar refúgio no interior das matas. Mesmo diante das constantes mortes por doenças, os sobreviventes sofriam por perseguições e novos aldeamentos compulsórios na Capitania de Ilhéus, situação que se estendeu até o século XVIII. Durante o século XIX, pouca coisa mudou e os chamados Botocudos continuavam sendo confinados em aldeamentos religiosos, conforme aponta Paraíso (p. 415, 1998), “devido aos maus-tratos impostos por diretores, terminaram, também, por abandonar o aldeamento, culminando na sua extinção no início do século seguinte”. O avanço populacional de colonos e exploradores sobre suas terras tradicionais e ao longo dos rios, a expansão do agronegócio, a construção de estradas e a miscigenação foram fatores que aceleraram o processo de seu quase total desaparecimento. Entretanto, os atuais Krenak, habitantes da região do Vale do Rio Doce em Minas Gerais, reivindicam a descendência direta dos antigos Botocudos do Leste (Paraíso, 1998)².

Ao fim, a análise e discussão sobre o daguerreótipo do chamado Botocudo por E. Thiesson, datado de 1844, ultrapassa a condição da sua fotografia como uma imagem pioneira de um indígena

² Para mais informações sobre a história do povo indígena Krenak e a associação com os chamados Botocudos do passado, consultar o verbete completo de Paraíso na página: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>.

brasileiro. A pesquisa mostrou que o caso desse sujeito fotografado é emblemático e complexo, mas suficiente para provocar intersecções sobre o uso da imagem no período oitocentista relacionado às expedições etnográficas, teorias raciais, exposições e mercado. Já a figura enigmática de E. Thiesson também se torna um interessante campo para futuras pesquisas, na procura de catalogar novas imagens com a representação indígena, definir novas circunstâncias da sua produção em Paris, conforme detalhado por Morel (2001), e novos olhares sobre a objetificação/mecanização da figura indígena em sua obra.

Referente à inspiração de algumas categorias – mas adaptadas – do trabalho de análise fotográfica de Maud (2005) e à reflexão epistemológica de Certeau (2002), tais apontamentos mostraram como o controle do espaço fotográfico e as escolhas de representação contribuíram para a interpretação das fontes visuais e a criação do indígena como monumento étnico naquele período. Ademais, a imersão na historicidade dos povos indígenas chamados Botocudo, sua composição territorial do passado, o impacto devastador do contato com colonizadores e missionários, as doenças, os deslocamentos forçados para aldeamentos, a violência sistemática destacada por Paraíso (1998) e o mito de seu quase desaparecimento, narrativa desconstruída pela reivindicação de descendência pelos Krenak, destaca a importância da dimensão histórica indispensável na interpretação das fotografias do passado.

Os Bororos por Marc Ferrez, ca. 1880

No campo da fotografia brasileira do século XIX, marcado por uma efervescência criativa e um mercado em expansão, diversos profissionais deixaram um valioso acervo visual. Após o trabalho realizado por E. Thiesson na primeira metade daquele período, o ítalo-brasileiro Marc Ferrez (1843-1922) emerge como uma figura central, reconhecido por seu legado na difusão da arte fotográfica no país e pela construção de um trabalho sólido e de prestígio neste mercado brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro apenas quatro anos após o surgimento da primeira fotografia no Brasil (Burgi e Kohl, 2005) em pleno Segundo Reinado (1840-1889), Ferrez, filho de imigrantes italianos, se tornou um dos mais proeminentes fotógrafos de sua época, com uma vasta obra multifacetada que transcendeu o mero registro dos retratos, ao ser consolidado até hoje como um dos maiores nomes da identidade visual nacional.

Ferrez vivenciou um período de grandes transformações sócio-políticas no país, residindo entre o Rio de Janeiro e Paris, sendo na capital francesa que aprofundou seus conhecimentos e aprendeu o ofício de fotógrafo, absorvendo as mais recentes técnicas e tendências artísticas do gênero. Este aprendizado culminou, em 1867, na abertura de seu primeiro ateliê, a renomada “Casa Marc Ferrez & Cia”, na cidade carioca, que rapidamente se tornou um ponto de referência. Seu talento e a qualidade de seu trabalho não demoraram a ser reconhecidos, levando-o a ser contratado como um dos fotógrafos oficiais do Império e participando por duas vezes nas Exposições Universais³ de 1878 e 1889 em Paris, um testemunho de seu prestígio e da importância que sua produção imagética para a sociedade da época (Reynaud, 2005).

Na cena fotográfica nacional, sua trajetória insere-se em um contexto mais amplo de notáveis fotógrafos, como Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), o alemão Alberto Henschel (1827-1882) e o português José Christiano Júnior (1832-1902), entre outros. Estes profissionais, com suas distintas contribuições, compuseram um conjunto de fotógrafos premiados e relevantes, com distintos trabalhos, mas que evidenciam a potência e o dinamismo do mercado fotográfico brasileiro da época. Os estudos sobre a obra de Ferrez nos importa, para compreender o panorama da cultura visual oitocentista e os diferentes usos da fotografia além da documentação, arte e comunicação. Neste aspecto, o fotógrafo é amplamente reconhecido pelos estudiosos/as como um dos principais, senão a figura mais importante da fotografia brasileira no século XIX, graças à sua técnica apurada, visão artística e capacidade de empreendedorismo (Burgi e Kohl, 2005).

Estimado em mais de 15 mil imagens, conforme informa o Instituto Moreira Salle (IMS)⁴, a obra de Ferrez é resultado de um trabalho amplo e dedicado ao ofício. Este acervo monumental, que hoje integra a Coleção Gilberto Ferrez, encontra-se sob a criteriosa guarda do IMS desde 1998 (Ferrez, 2005), garantindo sua preservação e acesso para pesquisadores e o público. Ao longo de sua vida, Ferrez não se limitou a produzir icônicas paisagens urbanas e naturais da cidade do Rio de Janeiro, na transição do período Imperial para a República, mas também realizou registros minuciosos do cotidiano, a documentação de projetos arquitetônicos e de engenharia como ferrovias e obras públicas, além de retratos posados que capturam a diversidade da sociedade de seu tempo.

³ Sobre as Exposições Universais, consultar a obra: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais: Espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

⁴ O Instituto Moreira Salles (IMS) foi fundado por Walther Moreira Salles (1912-2001) em 1992. A organização sem fins lucrativos, é um centro cultural que possui acervos fotográficos, artes plásticas, música, cinema, entre outros.

Para a presente discussão, a contribuição de Ferrez e sua representação indígena é significativa, pois revela outra faceta de sua produção. Suas valiosas fotografias, como as dos chamados povos indígenas Bororos, constituem marcos visuais dos encontros culturais e da diversidade étnica do Brasil oitocentista. É relevante notar que, assim como E. Thiesson fotografou os chamados Botocudos, também conhecidos na época como Coroados, Ferrez também o fez. Conforme relata Andrea C. T. Wanderley (2018) em artigo para o portal Brasileira Fotográfica⁵, que traça uma cronologia da participação do fotógrafo na Comissão Geológica do Império (1875-1878), foi durante os serviços prestados a essa comissão que ele realizou registros fotográficos de alguns povos indígenas no interior do país. O impacto desses serviços fotográficos foi tão importante, que segundo Tacca (2011, p. 195), “Marc Ferrez apresentou uma série de imagens de objetos, retratos e elementos da vida indígena na Exposição Antropológica Brasileira, no Museu Nacional, em 1882.

Figura 2: “Índios Bororos”



Fonte: Marc Ferrez (ca. 1880). Instituto Moreira Salles, IMS.

⁵ Consulta do artigo na íntegra: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=11896>.

Seguindo alguns passos teórico-metodológicos semelhantes, mas não fidedigna à leitura fotográfica de Mauad (2005), aplicada anteriormente na fotografia de E. Thiesson, para esta imagem de Ferrez (Figura 2) em específico, a análise se aprofunda a partir da primeira categoria selecionada: o **espaço fotográfico**. Ferrez, ao invés de transportar os sujeitos para um estúdio fechado, optou por construir um estúdio montado *in natura*. Essa escolha pode ter sido intencional e de maneira deliberada para simular o ambiente natural dos três sujeitos indígenas representados, no intuito de mostrar maior autenticidade/naturalidade a cena ou de forma prática, orquestrando um tipo de “estúdio” no território indígena em consequência dos serviços fotográficos da expedição geológica.

A imagem, apesar de trazer um cenário menos elaborado do que um estúdio fechado urbano, evidencia aspecto de um registro profissional e controlado. Realizada por um enquadramento vertical, a imagem centraliza os três rapazes indígenas e que também apresenta uma profundidade de campo, como garantia de destaque para os indivíduos em detrimento do fundo. O jogo de luz e sombra foi estratégico já que modela os corpos e os objetos presente na cena, estratégia que releva o domínio técnico de Ferrez sobre as condições internas ou externas ao estúdio.

A categoria **formato e suporte**, o exame da materialidade da fotografia de Ferrez, assim como ocorreu com a de E. Thiesson, enfrenta a limitação imposta pela ausência do acesso direto ao objeto físico. Todavia, a observação da imagem digitalizada e o conhecimento do período de produção de Ferrez nos permitem algumas considerações. O fotógrafo utilizou um recurso tecnológico que ganhava popularidade e representava um avanço em relação aos formatos anteriores: a fotografia no formato “cartão cabinet” ou “*carte-cabinet*” em francês. Essa tecnologia, surgida após 1870 e popularizada na década de 1880, oferecia, conforme descrito por Mathews (1974) em seu estudo sobre os formatos fotográficos vitorianos, dimensões maiores que o *carte-de-visite*, geralmente variando entre 10 x 14 cm e 10.8 x 16.5 cm.

Esse tipo de fotografia chamada de cartão cabinet, garantia uma fotografia com suporte de papelão mais robusto e maior, servindo não apenas para proteger a imagem, mas também conferia melhor qualidade. A popularização desse tipo, como aponta Mathews (1974), reforça o melhoramento da qualidade da imagem que permitia maior detalhamento e nitidez, superando o formato menor do *carte-de-visite*. Neste caso, a adoção desse formato por Ferrez indica além de uma escolha técnica, mas uma característica comercial e estética de seu tempo.

Referente a categoria **tipo de fotografia**, a imagem (Figura 2) é mais uma fotografia posada e encenada, prática comum na fotografia oitocentista. Esse padrão visual é outro aspecto da intencionalidade de Ferrez, que, ao utilizar seu estúdio *in natura* trouxesse mais realismo/naturalidade ao registro. Por isso a fotografia, apresenta uma boa nitidez, e maiores detalhes dos três rapazes indígenas. Eles foram meticulosamente colocados numa ordem lógica onde o menor sujeito assumisse o centro da imagem, enquanto os maiores estivessem ao lado. Portanto suas ferramentas e armas tradicionais, esses elementos são outra prova que a fotografia de Ferrez não era neutra, tinha o objetivo do espetáculo das características étnicas e culturais.

De maneira singular, a representação de indivíduos de idades distintas (uma criança, um adolescente e um jovem adulto) sugere uma tentativa do fotógrafo de exibir diferentes tipos dos chamados Bororos assimilados pelos estágios da vida. Isso pode ter sido determinado por uma construção prévia e imaginada para atender às expectativas científicas ou do público consumidor de imagens exóticas. A pose formal e a direção do olhar dos sujeitos que olham diretamente para a câmera, reforçam o caráter de encenação, funcionando como exemplos de modelos dos nativos, do exótico, numa narrativa visual criada pelo fotógrafo.

No contexto histórico da produção fotográfica de Ferrez, o estudo de Tacca (2011) é fundamental ao constatar que vários indígenas dos chamados Bororos, habitantes da região que atualmente corresponde ao Mato Grosso, foram convencidos a serem retratados em um local possivelmente improvisado, dado que Ferrez estaria de passagem pela Província. Esse encontro mostra a primeira característica de artificialidade ligada ao processo de representação. A existência de múltiplas imagens com os mesmos sujeitos, incluindo a (Figura 2), indica que se tratava de uma série, prática comum na catalogação da época, frequentemente utilizada em estudos de tipologias raciais e culturais. Ainda assim, é fundamental considerar as ressalvas e a análise crítica apontadas por Tacca (2011, p. 197) sobre a natureza dessas representações: "A natureza, o habitat deixam de ser importantes; são representações, um pano de fundo para a imagem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato."

O estudo de Tacca (2011) também chama atenção para as convenções da fotografia oitocentista praticada por Ferrez e outros. Parte disso tem a ver com a concepção de transformar o ambiente tradicional e o contexto sociocultural dos chamados Bororos em um pano de fundo que servia para ilustrar e tematizar a lógica do exótico congelado na fotografia. A crítica de Tacca é pertinente porque

elucida as funções e os usos da imagem fotográfica indígena naquele período, que operava uma rede de silenciamento cultural, privilegiando uma estética imaginada por seus autores em prol dos mercados de tipos humanos. Essa tipificação da imagem indígena tornava-se um construto de uma representação construída para servir aos interesses e ao imaginário daquela sociedade.

Um agravante no exame dessa imagem (Figura 2) e que também se aplica aos demais registros dos chamados Bororos por Ferrez, é o apontamento de Tacca (2011, p. 197), quando ele afirma que existe uma lacuna quanto à realização e à autoria desses registros: "Entretanto, na cronologia de Marc Ferrez publicada nos Cadernos de Fotografia Brasileira, do Instituto Moreira Salles, não aparece qualquer informação sobre sua passagem pelo Mato Grosso." A afirmação do autor sobre a ausência de registro oficial da viagem de Ferrez pela Província do Mato Grosso em meados da década de 1870 levanta novos questionamentos sobre essa expedição. A partir dessas considerações, possíveis pelo cruzamento da interpretação imagética com a pesquisa documental, a proposta é demonstrar que o exame interpretativo de uma fotografia histórica vai além de sua materialidade e subjetividade visual.

Se o registro foi realizado por Marc Ferrez ou sua equipe naquela região, não saberemos, mas o crédito é do fotógrafo, uma prática comum a diversos fotógrafos no século XIX. De forma análoga, ao examinarmos a representação do próprio povo, a historiografia sobre os chamados Bororos aponta que a terminologia "Bororo" é uma designação atribuída por não indígenas. Estes atualmente, se autodenominam como povo Boe. De todo modo, os nomeados bororos do passado foram uma das etnias mais documentadas pelas expedições científicas e pela Antropologia, com inúmeras obras de missionários e viajantes. A coletânea *Enciclopédia Bororo* (1962), volumes 1 e 2, de autoria dos missionários e etnólogos Albisetti (1888-1977) e Venturelli (1916-2008) por exemplo, é uma das mais completas.

Além das questões sobre autoria e realismo causada pela interpretação da fotografia (Figura 2) de Marc Ferrez, a natureza da visualidade indígena presente na imagem nos permite tecer mais algumas considerações históricas e sociais. Se pensarmos que esse tipo de fotografia possui resquícios de uma ótica colonial sobre o outro, pensar nos propósitos também é importante. Perguntas como: Por quais motivos esses sujeitos se permitiram serem fotografados? Qual foi a moeda de troca? Apesar do duplo interesse por trás do registro, tanto pelos fotografados quanto pelo fotógrafo, os chamados Bororos sabiam do destino que suas imagens circulariam nas feiras mundiais e estudos científicos? Essas e outras perguntas determinam a análise aprofundada dessas fotografias, já que evidenciam como a

herança da estrutura colonialista e suas formas de objetificação incidiam diretamente sobre o corpo e as identidades indígenas no século XIX, perpetuando visões estereotipadas.

O olhar colonial de Ferrez na composição da fotografia também não foi descartado. A maneira como ele conduziu aqueles sujeitos a encobrir a nudez (ou parte dela), utilizando para isso as próprias ferramentas ancestrais, não é um gesto menos importante de ser analisado, pelo contrário, releva como a cultura ocidental que ele representava possuía uma visão definida sobre a visualidade ameríndia e de sua nudez, associando essa característica à outras conotações moralizantes, que não era alinhados com o perspectivismo indígena sobre pudor. Outra consequência problemática da representação fotográfica, é a construção da identidade visual indígena de maneira genérica, um potencial fator homogeneizador.

Uma maneira de desarticular a noção de identidade indígena homogênea é por meio da contextualização histórica singular de cada povo, como no caso dos chamados Bororos (autodenominados Boe). Com uma vasta e documentada história sociocultural, com seus territórios tradicionais concentrados principalmente na região que hoje corresponde a Goiás, Tocantins e parte do Mato Grosso, desde o século XVI, os Bororos foram alvo de violentos ataques promovidos por expedições bandeirantes, que buscavam mão de obra para a expansão colonial e a exploração de minérios em suas terras. Do século XVI para o XVII, a dinâmica da exploração colonial continuou com a intensificação da busca pelo ouro por posseiros e bandeirantes. Com mais enfoque econômico e territorial, como indicou Ravagnani (1996, p. 223), a violência contra os indígenas naquelas regiões era na justificativa do crescimento econômico: “Com a descoberta do ouro e o povoamento da região cessaram as bandeiras de caça aos indígenas. Economicamente era mais rendoso a explorar o minério”. Assim, mesmo que as bandeiras de caça específicas para a escravização direta tenham diminuído devido à nova prioridade extrativista, a pressão sobre os chamados Bororos pela desocupação de seus territórios persistiu sob outras formas, adaptando-se aos interesses da mineração.

No século XVIII, a situação dos chamados Bororos agravou-se consideravelmente quando foram oficialmente declarados inimigos pelos governadores, sob a acusação de tentarem impedir o suposto progresso da Província de Goiás. A complexidade de uma nova organização territorial aumentava, pois, além da pressão colonial, a região ao sul, na divisa com São Paulo, era habitada pelos chamados Kayapós. Acuada pela contínua invasão de suas terras pelos bandeirantes, os chamados

Bororos começaram a se dispersar em direção aos territórios habitados pelos ditos Kayapós, o que inevitavelmente desencadeou novos conflitos (Ravagnani, 1996).

Assim, a difícil conjuntura enfrentada pelos chamados Bororo persistia e se intensificava ano após ano. Resistiam por um lado contra as forças coloniais dos invasores, por outro lado começavam a ter divergências territoriais com os povos indígenas vizinhos. A consequência de toda essa violência, foi a crescente redução populacional, provocada por guerras locais, doenças e escassez de alimentos, levando muitos dos chamados Bororos a serem aldeados e colocados sob a tutela de líderes de regimentos militares. Estes líderes, ao terem um grande contingente de indígenas sob seu controle, viram nesses povos indígenas a oportunidade de utilizá-los como força de combate contra os ditos Kayapó, como afirma Ravagnani (1996).

O autor conclui que a rivalidade entre os Bororos e Kayapós se configurou como uma das guerras mais sangrentas e intensas na Província de Goiás. Ele argumenta que tal conflito foi provocado pelos bandeirantes com o intuito de que esses povos se eliminassem mutuamente, o que possibilitaria a tomada de novas terras indígenas. Diferentemente do que ocorreu com os chamados Botocudos, em nenhum momento houve a intenção de pacificar os Bororos e Kayapós; a finalidade era, de fato, sua mútua destruição. Anos mais tarde, apesar da imposição dos aldeamentos e da intensificação das interações sociais com não indígenas no século XX, os povos Boe (Bororos) ainda ocupam parte de seus territórios tradicionais, demonstrando notável resiliência.

Considerações finais

Com a proposta de empreender um exame aprofundado de duas fotografias dos povos indígenas no Brasil oitocentista, centrando-se especificamente nas imagens de E. Thiesson dos chamados Botocudos e de Marc Ferrez dos chamados Bororos (Boe), o estudo propôs traçar um arcabouço teórico-metodológico da leitura fotográfica, com o objetivo de desmistificar o realismo fotográfico daquele período. A pesquisa demonstrou que, longe de serem registros neutros, essas imagens são complexas narrativas visuais, moldadas pelas dinâmicas mercadológicas da nova indústria fotográfica, pelas convenções estéticas e culturais da época, pelo olhar colonial e pelos interesses científicos que resultaram no processo de transformar a figura indígena em um monumento do exótico, por meio da objetificação de suas identidades visuais. Conclui-se que a interpretação crítica dessas

fotografias históricas, como o daguerreótipo dos ditos Botocudos (1844) e dos Bororos (ca. 1880), exige uma abordagem multifacetada e metodológica, que integre a análise da linguagem fotográfica e de seu processo histórico de produção e circulação, como uma forma de imersão indispensável na complexa trajetória histórica desses sujeitos representados, marcada por violência, conquista de território e resistência, como mostrado pelas histórias dos chamados Botocudos (e seus descendentes Krenak) e dos Boe (Bororos). Ao pesquisar as camadas de intencionalidade de seus autores e os discursos embutidos nessas representações visuais, o estudo não apenas problematiza o uso da fotografia indígena histórica como artefato de uma realidade concreta, mas também ressalta a importância de uma leitura visual da fotografia utilizada como fonte histórica, para compreender o papel da imagem na construção de narrativas sobre o outro e para reconhecer a contínua resiliência e agência dos povos indígenas.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBISETTI, César.; VENTURELLI, Ângelo Jayme. **Enciclopédia Bororo. v. 1**. Campo Grande: Instituto de Pesquisas Etnográficas, 1962.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BURGI, Sérgio; KOHL, Frank Stephan. **O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências**. In: FERREZ, Marc. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005, 320 p.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FERREZ, Marc. **Índios Bororo**. 1880. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Fotografia no Brasil no Século XIX**. In: *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, 360 p.
- MATHEWS, Oliver, **The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs 1854-1914**. Londres: Reedminster Publications Ltd., 1974.
- MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Tempo e Argumento**, v. 10, n. 23, p. 252 - 285, 2018.
- Mauad, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre História e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Prática fotográfica e a experiência histórica: um balanço de tendências e posições em debate. **Revista Interim**, v. 10, p. 1-12, 2010.

MAUD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

MOREL, Marco. Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. **História, Ciências, Saúde**, v. 3, n. 11-1, p. 1039-1058, 2001.

MOREL, Marco. Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844. **Studium**, n. 10, p. 87-92, 2002.

PARAÍSO, Maria Hilda B. **Os botocudos e sua trajetória histórica**. In: CUNHA, Manuela Caneiro da (Orgs.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RAVAGNANI, Oswaldo Martins. Os primeiros aldeamentos na Província de Goiás: Bororo e Kayapó na estrada do anhanguera. **Revista de Antropologia**, v. 39, n. 1, p. 221-244, 1996.

REYNAUD, Françoise. **O Brasil de Marc Ferrez**. In: FERREZ, Marc. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005, 320 p.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde**, v. 18, p. 191-223, 2011.

THIESSON, E. **Daguerreótipo de um chamado Botocudo**. 1844. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/os-indios-na-fotografia-brasileira-por-luiz-fernando-vianna/>. Acesso em: 28 jun. 2024.