



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

SHEYLA PINTO TRAPIÁ

CURUMINS NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO.
IDENTIDADE, ESTÚDIO FOTOGRÁFICO, IMPRESSÃO E
CIRCULAÇÃO (1888-1910)

Salvador

2021

SHEYLA PINTO TRAPIÁ

**CURUMINS NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO.
IDENTIDADE, ESTÚDIO FOTOGRÁFICO, IMPRESSÃO E
CIRCULAÇÃO (1888-1910)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em História,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade
Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de
Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Luigi Negro

Salvador

2021

RESUMO

Essa monografia analisa a presença de meninos Bororo fotografados em estúdio fotográfico no Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX, percebendo o contexto que envolveu a produção das fotografias dessas crianças e discutindo autoria e circulação das imagens a partir da década de 1890. Fotografias de indígenas eram abundantes no período, motivadas tanto pela ciência e suas teorias raciais quanto pela moda dos carte-de-visite e dos cartões postais. Porém, é raro encontrar informações biográficas sobre os indivíduos fotografados, que são transformados simplesmente em “tipos humanos”, representando toda sua “raça” de modo que suas identidades se perdem sob etnônimos (muitas das vezes errôneos) indicados pelos fotógrafos, editores e compradores das fotografias. No caso das fotografias investigadas nessa monografia é possível identificar algumas informações biográficas sobre os garotos fotografados, de modo que essas fotos, ao mesmo tempo que foram usadas como fotografias de tipos humanos, fogem a esse padrão. Sua excepcionalidade reside na identificação dos modelos e na possibilidade de traçar suas trajetórias (ainda que lacunares). Isso é possibilitado pelo fato de uma das crianças fotografadas ter sido adotada por uma influente família branca em 1888, cuja mãe adotiva escreveu livreto de memórias sobre seu filho adotivo. A partir das fontes textuais secundárias é possível questionar a(s) narrativa(s) construídas a respeito dessas fotografias, tanto pelo fotógrafo quanto por aqueles as colecionaram. Ao resgatar as trajetórias dos modelos busca-se discutir não apenas quem eram os meninos indígenas levados ao estúdio fotográfico, mas também o que possibilitou a ida ao estúdio, qual a finalidade das fotografias e como essas crianças tornaram-se anônimas à medida que suas fotos foram editadas e impressas em diversos suportes.

Palavras-chave: fotografia; Bororo; trajetórias.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

IMAGEM 1 – Piududo/Guido	12
IMAGEM 2 – Guido e Salvador aos seus pés	16
IMAGEM 3 – Salvador	16
IMAGEM 4 – Criança anônima	18
IMAGEM 5 – Retrato de Guido	20
IMAGEM 6 – Retrato de Salvador	20
IMAGEM 7 – Salvador vestindo roupa de marinheiro	24
IMAGEM 8 – Retrato de Guido em roupas ocidentais	25

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. GUIDO E SALVADOR, UM <i>PAGUEMEJERA</i> E SEU PAJEM POSAM NO ESTÚDIO	10
3. DEPOIS DO ESTÚDIO: AUTORIA, CIRCULAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS.....	21
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS	29

1. INTRODUÇÃO

O século XIX foi palco de diversas invenções e mudanças que transformaram o planeta, em escala global, em nome do progresso e da civilização. A fotografia foi uma das invenções que acompanhou e auxiliou no registro de muitas dessas mudanças. Também, aos poucos, se estabeleceu como meio privilegiado para representar o mundo. Entendidas por muito tempo enquanto uma maneira de obter uma *cópia* do *real*, as técnicas fotográficas foram utilizadas para finalidades diversas: desde para a montagem dos caros e cobiçados álbuns de famílias ao registro de expedições científicas ao redor do mundo e identificação criminal.

A fotografia era um negócio lucrativo para aqueles que conseguiam se destacar no mercado em constante transformação. Estabelecidos nas grandes cidades ou atuando enquanto fotógrafos itinerantes nas cidades interioranas, centenas de homens fizeram da fotografia seu ganha-pão. A novidade se expandia e criava outras atrações: álbuns de família, *cartes-de-visite*, *carte-cabinets* e cartões-postais logo caíram no gosto do público, incentivando a produção e circulação de fotografias a partir da segunda metade do século XIX.

Para quem tinha condições financeiras de ir a um estúdio fotográfico, a fotografia era uma possibilidade de gravar para sempre sua imagem da maneira que bem desejasse. Representava, para Kossoy,¹ a possibilidade de imortalizar-se por meio de um retrato no qual poderia posar com uma aparência respeitável, mesmo que esta não fosse sua realidade. Esses retratos poderiam 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 amabilidade.²

A fotografia também cumpriu mostrou o seu papel enquanto meio de conhecimento do mundo: por meio dela era possível alcançar realidades longínquas com uma – suposta – objetividade antes não alcançada pelos desenhos, pinturas e gravuras. Daí a presença certa de fotógrafos nas expedições científicas que exploravam localidades remotas, principalmente nas áreas cobiçadas pelas potências imperialistas: na África, Ásia e na América. Os povos em áreas “selvagens” e “incivilizadas” eram fotografados com o mesmo interesse com que a fauna e flora eram inventariadas, recolhidas e arquivadas, ou seja, as populações eram vistas como mais um elemento “coleccionável”, a ser registrado para posterior análise e apreciação.

¹ KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009, p. 121.

² *Ibid.*, p. 86.

As fotografias eram utilizadas como material para análises chamadas de “científicas”, num período em que a antropometria avaliava e classificava as raças humanas a partir de suas medidas corporais. Porém, também podiam ser circuladas como souvenirs, vendidos e trocados nas grandes cidades, “modernas” e “civilizadas”. Fotografias de mulheres, homens e crianças de vários povos, eram vendidas para ser remetidas, colecionadas ou presenteadas a amigos, sócios em firmas, ou familiares. Este gênero de fotografia ficou conhecido como “fotografia de tipos”: um indivíduo era fotografado e sua imagem circulava como representante de sua etnia, raça ou grupo social, por ser – teoricamente – representativo como **tipo humano**.

As fotografias de tipos eram comumente comercializadas e colecionadas em formatos padronizados. O *carte-de-visite*, criado em 1854, apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. Esse formato foi popular até a década de 70, 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.³ O *carte-de-visite* e o *carte cabinet* são considerados os precursores dos cartões-postais, sendo o pontapé inicial para o colecionismo de fotografias.

A partir da segunda metade do século XIX era possível encontrar fotografias de diversos tipos humanos circulando por todo o globo, mas principalmente nos ávidos mercados consumidores da Europa e Estados Unidos. No Brasil, os principais retratados faziam parte da população negra e da população indígena. Assim, há registros de tipos humanos diversos: “carregadores africanos”, “crioulas baianas”, “negra mina”, “índio do Brasil”, “índio do Matto Grosso”, etc. Essas denominações buscavam estereotipar os indivíduos e, em conjunto com a fotografia, empreendiam a tentativa de moldar e até mesmo criar identidades passíveis de ser comercializadas. Ao se referir aos modelos como tipos sociais sem se preocupar com seu nome e naturalidade, esses retratistas, por meio da fotografia, tentavam controlar a representação dos modelos em frente à câmera. Koutsoukos⁴ trabalha com o conceito de auto-representação para descrever as estratégias utilizadas por pessoas negras (escravas, livres e forras) fotografadas em estúdios fotográficos no século XIX a fim de se fazer presente, mesmo com as interferências dos fotógrafos. Para a autora, por meio de seus olhares,

³ WANDERLEY, Andrea C. T. **Cartões de visita – cartes de visite**, disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 12 out 2021.

⁴ 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. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>>. Acesso em: 9 ago. 2020.

posicionamento corporal e até mesmo da escolha de adereços, os modelos imprimiam na produção do estúdio a forma como gostariam de ser representados. Assim sendo, mesmo que tenham sido contratados pelo fotógrafo em busca de tipos humanos ou levados por seus senhores ao gabinete, os modelos conseguiam interferir na cena criada.

Mobilizando o conceito de auto-representação de Koutsoukos, Isis Santos analisa conhecidas fotografias de mulheres negras editadas em cartões postais por Lindemann, na Bahia. Em sua dissertação, a autora constrói o argumento de que, apesar das interferências dos fotógrafos, as modelos apareciam nas fotografias “vestidas de si”. Era nas ruas que os fotógrafos percebiam estas mulheres: o falar alto, as gesticulações, o andar requebrado, as vestimentas, por exemplo, são características que fazem parte de uma memória construída socialmente e que as mulheres de cor da Bahia desempenham nos estúdios fotográficos. Assim, mesmo a construção do retrato como idealizado pelo fotógrafo possuía interferências das modelos fotografadas: “a experiência de estar no estúdio fotográfico permite a elas a possibilidade de vestir-se de si e recriar suas imagens e conseqüentemente suas histórias”.⁵

O que Koutsoukos e Santos encontraram para modelos da raça negra pode também ser pensado para as fotografias de tipos humanos cujos modelos são indivíduos dos povos originários das Américas, também abundantemente retratados. Num período quando a ciência antropométrica começava a utilizar a fotografia e que o romantismo indianista ainda estava presente e atuante, as imagens dos nativos ameríndios capturadas pelo processo fotográfico eram encontradas tanto nos gabinetes científicos, colecionadas em séries, quanto nos estúdios ou livrarias, onde eram vendidas como souvenir, por vezes também em séries. 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 como passivos e selvagens quanto a afirmação da diferença que auxiliava na construção dos discursos sobre grupos subalternizados baseados nas teorias “científicas” de superioridade racial.⁶ Na maioria dos casos, as identidades desses indivíduos fotografados se perderam ou sequer foram conhecidas com algum detalhe pelos retratistas: presos em limbo fotográfico, seus nomes e histórias de vidas eram não estavam na mira das câmeras.

⁵ SANTOS, Isis Freitas dos. “Gosta dessa baiana?” *Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014, p. 60.

⁶ 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. 76-8.

A ideologia civilizatória em voga no período enxergava as populações originárias como inferiores e em processo de assimilação à civilização, o que projetava o horizonte de sua extinção. Para os homens das ciências, portanto, era preciso registrar esses indivíduos antes que eles desaparecessem, daí a presença de fotógrafos nas excursões científicas nos sertões do Brasil e de outros países da América. Havia ainda a fascinação que o “exotismo” desses povos causava nos “civilizados”. No período, todo um mercado de bens “exóticos” fervia em ebulição e as fotografias de tipos indígenas inseriam-se nessa categoria do “exótico” que os europeus ou os ditos civilizados adoravam. As fotografias cuja primeira finalidade não era a “científica” tinham os elementos nativos exaltados e destacados: colares, cocares, enfeites de orelha, boca e nariz, vestimentas, armas e utensílios indígenas eram alocados dentro do quadro fotográfico.

Tanto as fotografias antropométricas como as de tipos característicos, contudo, queriam passar a ideia do “índio autêntico”, objetivo desses arranjos. Porém, geralmente as fotos antropométricas seguiam um arranjo mais formalizado, com os modelos posando de perfil e de frente, com seus retratos ladeados por uma fita métrica. Como dito, as fotos caracteristicamente antropométricas e também as fotografias de tipos eram utilizadas com finalidades diversas, não ficando presas a esse ou aquele uso. Ou seja, uma fotografia antropométrica podia ser, e de fato era, comercializada e circulada como carte-de-visite, carte-cabinet ou em cartões-postais.

Muitas dessas imagens foram registradas não no local de onde os indígenas eram originários: grupos indígenas em visita ou mesmo vivendo nas cidades eram comuns⁷ e por vezes há registro fotográfico dessa presença. Além das imagens tiradas em logradouros, havia as de estúdio: indígenas em grupo ou individualmente foram fotografados em estúdios fotográficos nos quais se tentava reproduzir o ambiente externo: folhagens, plantas, pedras, um pano de fundo com motivos tropicais... Os estúdios mais bem equipados do século XIX possuíam uma variedade de cenários à disposição dos clientes e mesmo os estúdios mais simples dispunham de cenários, cadeiras, mesinhas, pilastras falsas e plantas ornamentais para montar cenários diversos a depender do tipo de cliente ou do modelo contratado que posaria.⁸ Os fotógrafos que investiam nas fotografias de estúdio tinham a possibilidade de maior

⁷ Sobre indígenas no Rio de Janeiro oitocentista, 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.

⁸ KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

controle do ambiente e do resultado final da foto, diferente daqueles que se aventuravam em excursões ao interior do país, os quais encontravam problemas diversos: perda das chapas fotográficas por exposição à umidade, dificuldade com o transporte das pesadas câmaras e outros equipamentos, além das adversidades relativas ao próprio contato interétnico ou com os locais.

As fotografias em tela aqui neste trabalho foram produzidas na última década do século XIX. Seus modelos são três crianças indígenas que trajam adereços Bororo e posam em estúdio fotográfico: ora em frente a um pano fundo claro e liso, ora cercados por adereços que buscam imitar o ambiente natural de uma selva, com pedras, pano de fundo decorado e até a cabeça e o couro de uma onça-pintada. Essas fotografias são fontes ricas para pensar algumas problemáticas envolvendo a produção, reprodução e circulação de fotografias de grupos subalternizados no século XIX e XX, bem como sua posterior conservação, utilização e interpretação pelas Ciências Humanas. Porém, dado o caráter monográfico deste trabalho, serão discutidas apenas questões relativas ao contexto de produção dessas imagens, enfocando a trajetória biográfica de seus modelos e adentrando apenas superficialmente em sua circulação, já que, como elaborado à frente, é a identidade – em medida variável – dessas crianças que torna esse grupo de fotografias tão interessante e excepcional. Como veremos, quanto mais intimamente perto de uma família “de bem”, provedora de “proteção” e tutela, que será possível saber o nome e detalhes da vida de cada um dos três curumins.

2. GUIDO E SALVADOR, UM *PAGUEMEJERA* E SEU PAJEM POSAM NO ESTÚDIO

A criança que posa na fotografia da imagem 1 é Guido de Mello Rego, nome dado por dona Maria do Carmo de Mello Rego à sua criança filha adotiva. Guido, também *Piududo*, era um pequeno Bororo que tinha cerca de sete anos de idade em 1888, quando foi “pego para ser criado” por uma família “de bem” residente em Mato Grosso. Piududo, antes de ir morar com a família Mello Rego na cidade de Cuiabá, vivia em uma aldeia Bororo, nos sertões do Mato Grosso, “na encosta do morro do Chapéu do Sol”.⁹ Maria do Carmo era um gaúcha casada com Francisco Raphael de Mello Rego, pernambucano e oficial do Exército. Em 1887 Raphael foi nomeado presidente da fronteira província de Mato Grosso. Este era um período delicado nas relações entre os Bororo Coroado e a população branca mato-grossense: após décadas de relações belicosas, os últimos presidentes da província assumiram uma postura dita mais “branda” no trato com os Bororo, iniciando um processo de “pacificação”, liderado pelo alferes Antônio José Duarte.

A dita pacificação consistiu em utilizar meios persuasivos para atrair os Bororo a se colocarem sob a guarda do Estado nacional, como trabalhadores. Para tal, foram utilizados mediadores indígenas.¹⁰ Desse modo, diversas aldeias Bororo foram deslocadas para as colônias militares “Teresa Cristina” e “Isabel” entre 1886 e 1888. Nas colônias, como relatou o antropólogo Karl von den Steinen, os conflitos eram diversos: desde indígenas que se recusavam a trabalhar nas roças até casos de alcoolismo (incentivado pela direção das colônias) e ataques aos soldados.¹¹ Nesses locais havia padres para cuidar da educação e catequização dos índios, mas, até 1894,¹² nenhuma ordem religiosa dirigia as colônias, a direção era secular e estava nas mãos do capitão Duarte, conhecido por “Pacificador dos Coroados”.

⁹ REGO, Maria do Carmo de Mello. Guido, páginas de dor, in: REGO, Maria do Carmo de Mello. **Escritos Completos**. Cuiabá, IHGMT, 2002, p. 40. Se o Morro do Chapéu do Sol se referir ao atual “Morro do Chapéu”, a aldeia onde vivia Piududo ficava há cerca de 60km de Cuiabá.

¹⁰ No caso dos Bororo, a principal mediadora é a indígena conhecida por “Rosa Bororo”. Sobre sua participação no processo de pacificação, ver: ALMEIDA, Marli Auxiliadora de. **Cibáe Modojobádo – a rosa Bororo e a “pacificação” dos Bororo Coroado (1845-1887)**. 2002. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. UFMT. Cuiabá.

¹¹ STEINEN, Karl von dein. **Entre os aborígenes do Brasil Central**. São Paulo: Departamento de Cultura; 1940.

¹² VIERTLER, Renate Brigitte. **A duras penas**: Um histórico das relações entre os índios Bororo e “civilizados” no Mato Grosso. São Paulo, FFLCH/ USP, 1990, p. 66.

Por vezes, esses indígenas, antes de ser encaminhados às colônias, eram levados a Cuiabá de modo a mostrar à população a vitória da conquista sobre os “bárbaros Coroados”. Em Cuiabá, grupos eram batizados de forma coletiva e seus líderes costumavam ter como padrinhos importantes figuras públicas e de renome. Em maio de 1888, Duarte levou a Cuiabá um grupo de indígenas Bororo Coroado e dentre seus padrinhos estavam o presidente da província, Francisco Raphael e sua esposa, Maria do Carmo.¹³ Esta última tinha enorme interesse por etnologia indígena e durante suas viagens pelo Mato Grosso colecionava diversos objetos. Em abril de 1888, numa viagem à São Luís de Cárceres e Corumbá, encontrou um cemitério indígena que posteriormente foi explorado por Herrmann Meyer.¹⁴ Não conseguiu escavar as urnas funerárias de cerâmica, por serem muito grandes, mas levou consigo uma pequena urna e um pedaço da tampa de uma das urnas maiores. Provavelmente esses objetos figuraram entre os primeiros dos mais de 400 artefatos que Maria do Carmo coletou durante sua estadia no Mato Grosso e que posteriormente foram doados ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro.

O valor por ela atribuído aos artefatos indígenas por ela pegos exterioriza a visão que tinha das populações originárias. Apesar de reproduzir preconceitos, Maria do Carmo buscava compreender as ações violentas dos indígenas e de acordo com *A Província de Matto Grosso*, maior jornal de Cuiabá, demonstrava enorme respeito quando em companhia deles.¹⁵ Esse interesse, aliado ao fato de ela ainda não ser mãe – apesar de ter uma enteada, filha de seu marido –, levaram-na a pedir a um dos caciques a quem batizou que lhe trouxesse um menino órfão – “de cabelo comprido” – para ser criado como filho. Cerca de um mês depois, Duarte lhe entrega Piududo vestindo “umas calcinhas azuis” e um tanto desconfiado e tímido. O que a mulher enxerga como sendo timidez do menino, provavelmente era medo. Ser tirado de sua comunidade de origem, caminhar quilômetros no mato e ser entregue a uma senhora branca na cidade com certeza causou no menino grande choque e aflição. A relação de Guido com a sociedade branca era quase nula. Mesmo já tendo sido levado a uma das colônias comandadas por Duarte, o menino “não sabia uma palavra em português”, fato que dificultou a convivência com seus pais adotivos nos primeiros meses.¹⁶

¹³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 8 mai. de 1888, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_07/20256. Acesso em: 15 mar. 2020.

¹⁴ REGO, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ A PROVÍNCIA DE MATTO-GROSSO. Cuiabá, 22 jul. 1888, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/234869/715>. Acesso em: 18 out. 2020.

¹⁶ REGO, *op. cit.*, *passim*.



IMAGEM 1 – Piududo/Guido¹⁷

Piududo era órfão de mãe e de pai. Segundo consta, o menino lembrava-se muito pouco da mãe, mas parecia ter um relacionamento bem próximo com o pai, pois comentou com sua mãe adotiva que este costumava o levar ao colo para evitar que espinhos no caminho o machucassem. Ele conta ainda que vira o pai morrer junto a um tronco de árvore, ou seja, sua adoção, como lembra Oliveira, foi justificada e legitimada por esse status de órfão.¹⁸ Tais adoções de crianças indígenas eram comuns no Brasil: diversos são os relatos de indígenas adotados e geralmente usados como mão de obra sob rígida hierarquia. A relação estabelecida entre Guido e sua família adotiva, porém, foge a esse padrão. O menino foi feito filho legítimo do casal Mello Rego e como tal era tratado e aos poucos passou a se portar. Isso não significa dizer que a convivência entre o pequeno Bororo e sua nova família branca era livre de conflitos. A convivência interétnica em situações de tutela e adoção é permeada por tensões de diversos tipos, que nem sempre são percebidas como situações conflituosas. Nesse caso específico, as fontes de que disponho para entender o processo de adoção e a convivência do menino com os Mello Rego se reduzem aos escritos da sua mãe adotiva, Maria do Carmo. Mesmo nesses escritos é possível perceber situações de atrito causadas pelo contato interétnico. Piududo confessara à mãe adotiva que receava que ela fosse uma *braide* (inimiga) quando foi adotado, o que denota a apreensão que cercou sua viagem e os momentos iniciais de sua nova vida. Seu receio pode ser explicado pelas relações entre os Bororo e os brancos, marcadas por violências diversas por parte desses últimos. Apesar de sua

¹⁷ **Índio com cabeça de onça**, 17,8 x 11,2 cm, c. 1892, reproduzida de: LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**: fotografia do século XIX. Capivara, 2008, p. 338.

¹⁸ 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**, v. 12, n. 23, 2007, p. 79. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200006>. Acesso em: 10 jun. 2020.

adoção estar fora do padrão supracitado, Piududo no entanto não escapou de outro padrão. Como veremos, ele ficou doente e faleceu.

Maria do Carmo reproduz estereótipos negativos a respeito dos povos indígenas, mesmo que, ao aplicá-los a seu filho adotivo, justifique-os em nome do carinho que o menino tinha por ela. Ao narrar um episódio no qual uma criada machuca-a involuntariamente ao deixar cair sobre sua mão a tampa de uma mala, a mãe adotiva de Piududo explica a reação violenta do filho para com a criada da seguinte maneira: “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”.¹⁹ Aqui, merece destaque dois pontos importantes: (1) Piududo/Guido já começava a assimilar e reproduzir as hierarquias sociais dos brancos: ao punir a criada por ter machucado sua mãe, ele decerto sabia que *podia* fazê-lo, que tinha poder sobre ela por ser o senhorzinho da casa. (2) Os sentimentos de Maria do Carmo pelo menino entram em conflito – e eventualmente se acomodam – aos pré-conceitos 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 Guido tinha por sua mãe. Piududo, portanto, cedia lugar a Guido.

Ao passo que Maria do Carmo acomoda suas visões sobre os indígenas ao amor pelo filho adotivo, Piududo tem de acomodar a violência causada pela sociedade branca aos Bororo, que o fez desenvolver inicialmente uma atitude defensiva e desconfiada para com seus pais adotivos. Porém, o choque e a desconfiança dos primeiros meses aos poucos foram dando lugar à rotina no palácio de governo mato-grossense e ao carinho que sua mãe adotiva lhe demonstrava. Maria do Carmo começa a lhe ensinar a língua portuguesa e os modos e costumes próprios aos brancos ditos civilizados. Um mês depois de ter sido entregue à família Mello Rego, Piududo é batizado no catolicismo e renomeado para Guido de Mello Rego. Foi dado o primeiro passo na tentativa de civilização empreendida por sua mãe adotiva.

Além das conversações em português, Guido foi incentivado pela nova mãe a explorar seu lado artístico por meio de aquarelas e gravuras. O menino desenhava e pintava quase sempre temas paisagísticos, havendo poucos desenhos nos quais figuras humanas apareciam. De acordo com Vel Zoladz,²⁰ ao incentivar o garoto a desenhar, sua mãe tentava incluí-lo em um grupo valorizado pela alta sociedade no período, o dos artistas impressionistas, de maneira

¹⁹ REGO, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ VEL ZOLADZ, Rosza W. **O Impressionismo de Guido, um menino índio Bororo**. Rio de Janeiro, Santa Úrsula, 1990.

que o menino foi apresentado à pintura como uma ponte para sua integração na sociedade branca. Tanto Guido quanto sua mãe adotiva utilizaram-se da arte: para Guido, ela era uma maneira de se comunicar com a nova família e de responder às expectativas de Maria do Carmo. Para esta, era um método de civilização do menino, que destacava sua excepcionalidade dentre os indígenas, mas também dentre as crianças brancas. É possível, em acréscimo, se perguntar quanto desse ensino e habilidade Guido se valeu, ao ser levado a estúdio fotográfico.

Assim, a [suposta] excepcionalidade de Guido teria permitido que o garoto fosse inserido nos altos círculos da sociedade branca imperial. Para Maria do Carmo, em seu lugar de mulher branca, “civilizada” e rica, seu filho não era igual aos demais indígenas – aos quais ela demonstrava certo grau de respeito, ainda que sob as lentes da caridade católica e da empreitada civilizacionista. Ou seja, a ascensão civilizatória de Piududo não seria possível para todos indígenas, mas foi possível para ele: é esse o discurso implícito nos escritos da mãe adotiva da criança.

A civilização de Guido permitiu que o garoto circulasse dentre os círculos sociais nos quais seus pais adotivos estavam inseridos. Ainda em Cuiabá, não é de se estranhar que ele fosse socializado com filhos dos conhecidos de seus pais já que na viagem de mudança para o Rio Janeiro Guido saíra “correndo na frente com um filhinho do Capitão Cícero de Sá”. Nessa mesma viagem, chamou atenção dos “amáveis e curiosos” franceses a bordo do navio e de “pessoas de diversas nacionalidades” na parada que fizeram em Montevideú. A presença de uma criança indígena sendo tratada como filho legítimo de um casal da classe dominante causava estranhamento, que foi descrito por Maria do Carmo como curiosidade e encantamento.²¹

No Rio de Janeiro, chega a frequentar o colégio interno das Irmãs de Caridade de São Vicente de Paula, mas por estar doentio e sentir muitas saudades da mãe adotiva, não ficou muito tempo lá matriculado. Na Corte, Guido passeava pela cidade com o pai, muito provavelmente recebendo atenção dos transeuntes como aconteceu durante sua viagem de Cuiabá. É nesse período que ele visita a Princesa Isabel: “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

²¹ REGO, *op. cit.*, p. 30-31.

visita em que o levei.”²² 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 parte do passado Bororo de Guido, 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 foi reelaborada – no texto de sua mãe adotiva e também na situação vivida nele descrita – em mais um sinal da excepcionalidade de Guido. Para sua mãe adotiva, o processo de civilização 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.

Para Salvador, porém, essa “civilização” e a aceitação social pelos “civilizados” não aparece como fácil. Ora ao lado de Guido, ora sozinho, Salvador é o segundo garoto que aparece nas fotografias aqui analisadas. Na imagem 2 é possível ver ambos – Salvador e Piududo (Guido) – na foto que João Pacheco de Oliveira publicita em seu artigo “O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI”. Já na imagem 3 vemos Salvador posando sozinho. Essa última fotografia foi impressa e circulada desde os anos 1890 em formato de cartão-postal, em contraste com as outras fotos nas quais Guido também aparece, que, ao contrário, ficaram longe dos olhos do grande público por mais de um século.

Apesar de esparsas – e provenientes apenas de sua mãe adotiva –, as informações que disponho sobre a biografia de Guido são incomparavelmente mais densas que as informações biográficas de Salvador. Nos escritos de Maria do Carmo, que é a principal fonte textual desse trabalho, Salvador é referido em poucas palavras, apenas como “outro índio que trouxemos conosco e que aqui batizamos com o nome de Salvador”.²³ “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, no interior do estado do Rio. Maria do Carmo comenta ainda que Guido e Salvador tiveram uma amizade próxima e que, eventualmente, Salvador voltou a Mato Grosso deixando o amigo muito triste. Os motivos

²² REGO, *op. cit.*, p. 41, grifo nosso.

²³ REGO, *op. cit.*, p. 40.

para o retorno de Salvador a Cuiabá, porém, não são explicados por ela, que a descreve como se tivesse sido uma necessidade.²⁴

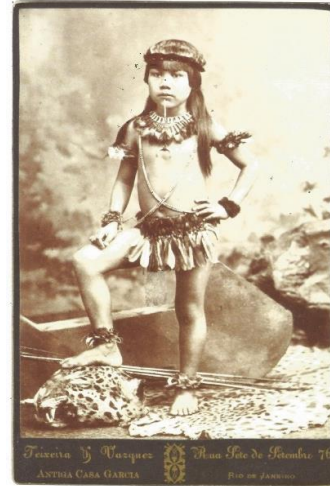


IMAGEM 2 – Guido e Salvador aos seus pés.²⁵ IMAGEM 3 – Salvador.²⁶

Caso a convivência entre Guido e Salvador tenha começado já em Cuiabá, eles viajaram juntos para o Rio de Janeiro e ambos teriam vivido no mesmo ambiente requintado (o palácio de Governo mato-grossense, a casa dos Mello Rego no Rio de Janeiro), mas não é plausível dizer que eles compartilhavam o mesmo espaço social. Guido participava das festas e almoços que seus pais organizavam ainda em Cuiabá, brincava com filhos dos amigos e conhecidos de Francisco Raphael, passeava pelas ruas do Rio de Janeiro com o pai e visitou, pelo menos uma vez, a Princesa Isabel e seu esposo. Em contraste, não temos informações de que Salvador esteve nesses espaços privilegiados, conhecendo e “encantando” a família real, como fizera Guido. Maria do Carmo diz que Guido se considerava um “pequeno *paguemejera*”²⁷ (senhor, na língua Bororo): considero então que Salvador seria um pajem de Guido, um criado íntimo que a família Mello Rego apadrinhou e que Guido considerava *tainô* (amigo). Ou seja, a relação entre Salvador e a família Mello Rego se aproximava de fato das adoções de indígenas mais comuns no período, marcadas pela exploração do trabalho e por laços de dependência.

²⁴ Diz Maria do Carmo: “Quando esse índio a quem era muito afeiçoado e chamava *tainô* (amigo) **teve** de voltar a mato Grosso [...]”. (*Ibid.*, p. 40)

²⁵ **Jovens índio com cabeça de onça**, 26,3 x 18,1, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: LAGO; LAGO. *Op. Cit.*, p. 339.

²⁶ **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. *Op. Cit.*, p. 338.

²⁷ REGO, *op. cit.*, p. 38.

O próprio arranjo fotográfico nos permite indagar se Salvador não ocupava posição subalterna até mesmo na imagem, em relação a Guido. Na imagem 2 ele posa deitado aos pés de Guido que, sentado em uma pedra (aparentemente) artificial, encara a câmera, ao passo que Salvador tem o rosto a três quartos de perfil, fugindo do olhar do fotógrafo. Apoiado sobre a cabeça de uma onça-pintada, Salvador tem olhar perdido no meio de todo o cenário: enquanto Guido poderia muito bem ter sido o caçador da onça aos seus pés, Salvador parece mais um figurante. Nessa fotografia, Guido posa como o *paguemejera*: olhar firme, usa uma tiara de dentes de animais e um belo colar de unha de tatu-canastra, além de diversos outros acessórios indígenas que possivelmente Maria do Carmo apanhou dos próprios Bororo. Sentado de modo altivo e segurando as armas, ele confirma seu lugar social em relação a Salvador.

Ainda assim, Salvador foi fotografado junto a Guido em um estúdio no Rio de Janeiro. Eventualmente, subalternos eram fotografados juntos à família branca, principalmente no caso das amas negras (secas ou de leite) de crianças brancas, que eram fotografadas levando os pequenos senhores e sinhás no colo por serem as únicas capazes de acalmá-los o suficiente no momento de ser fotografado. Essas mulheres negras eram portanto fotografadas como parte do cenário, da mobília, mas davam conta de autorepresentar-se por meio de suas roupas, acessórios, expressões faciais e corporais, como destacou Koutsoukos. Outras vezes, a fotografia de escravizados juntos ao senhor era utilizada para demonstrar poder sobre aquelas pessoas e prestígio socioeconômico, como em conhecida fotografia de Militão de Azevedo que Koutsoukos analisa em seu trabalho.²⁸

No caso de Salvador, é provável que ele tenha sido fotografado a pedido do(s) fotógrafo(s) que viram possibilidade de um ganho extra com a comercialização de cópias das fotos do menino. Além daquelas em que ele posa ao lado de Guido, há as que ele está sozinho, como é o caso das fotografias editadas em formato de cartão postal (imagem 3) e de um retrato de busto (imagem 6). Salvador pode ainda ter sido fotografado a pedido do próprio Guido ou de sua mãe: o menino considerava Salvador seu amigo próximo, já Maria do Carmo, movida por sua dedicação à etnografia, pode ter se interessado pela possibilidade de ser responsável pelo registro da imagem de uma criança indígena, hipótese reforçada pelo fato

²⁸ KOUTSOUKOS, *op. cit.*, p. 98-100. Na fotografia posam um senhor e cinco de seus escravos. Diz a autora a respeito do arranjo: “a intenção principal, talvez mesmo a única, do senhor de escravos foi a de se representar exibindo seus bens ‘semoventes’, mostrar sua riqueza e, principalmente, o seu poder. Seu poder de posse, e seu poder de humilhação. O ‘luxo’ da foto do senhor é a sua demonstração de poder. Não há joias, móvel rebuscado ou rica cadeirinha de arruar.”

de, dentre ao menos três fotografias de Guido posando sozinho, ela ter enviado ao Museu Nacional uma com Salvador aos seus pés. Não se sabe se Salvador desejava ser fotografado, muito menos se levou consigo cópias das fotografias quando voltou ao Mato Grosso.

Posando sozinho, Salvador aparenta estar mais confortável, apesar de manter o olhar perdido como na foto antes mencionada. A imagem 3 traz a famosa fotografia de Salvador com o pé sobre a cabeça de onça: nesse arranjo, ele agora é o caçador, apesar das flechas permanecerem no chão, aos seus pés, sendo lhe acrescentado uma coroa plumária que quase se esconde devido ao tom escuro de seus cabelos. A encenação de um ambiente natural e “selvagem” nessa fotografia foi destacada por Lago e Lago que a descreveram como provavelmente “ridícula” para os brasileiros, mas encantadora para os turistas.²⁹ Creio que o décor influenciou para que a fotografia da imagem 3 tenha circulado por décadas depois de produzida, mas a imagem de Salvador também torna o retrato interessante. A figura de um menino indígena ornamentado com acessórios de penas, dentes de animais e sementes já era suficiente para tornar uma fotografia de tipos comercializável. É o que podemos ver no caso da foto (imagem 4) de uma terceira criança, que ainda não foi possível identificar.



IMAGEM 4 – Criança anônima³⁰

²⁹ LAGO; LAGO, *op. cit.*, p. 336.

³⁰ À esquerda: **Índio** 17,7 x 11,4 cm, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: LAGO, LAGO. *Op. Cit.*, p. 336. À direita: **Menino índio**, 21,8 x 15,4 cm, c. 1880. Fotografia atribuída a Marc Ferrez, disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/6601>.

A respeito dela, não foi possível desvendar nenhuma informação biográfica. Seu semblante nos indica que ela é pueril, mais jovem que Guido e Salvador portanto. Podemos levantar a hipótese de que tenha sido levada ao Rio de Janeiro como parte dos trabalhadores domésticos dos Mello Rego, como mais uma criança para fazer companhia a Guido, como suponho ter sido o caso de Salvador. Essa fotografia está incluída no corpus documental desse trabalho por alguns motivos: em primeiro lugar, ela figura dentre as fotos dos outros garotos localizadas e publicadas por Lago e Lago em *Coleção Princesa Isabel...*; segundo, ela também foi editada e circulada em formato de cartão-postal no mesmo período que a fotografia de Salvador e ambas foram atribuídas a Marc Ferrez; e terceiro, alguns dos adereços que a criança traja na foto são idênticos aos adereços que Guido e Salvador também usam.

A foto dessa criança anônima tem um pano de fundo liso e claro, bem esticado, e ela posa de frente para a câmera, ligeiramente inclinada para a esquerda, sendo alvo de todo o foco da máquina. Os adereços que estão em seus antebraços são idênticos aos que Salvador usa, podendo inclusive ser os mesmos, pois não era incomum o reaproveitamento. Diferente de Guido e Salvador, a criança não posa com o adorno labial e tem os cabelos curtos, enfeitados com um adereço de penas; seus acessórios são mais simples e ainda não foi localizada nenhuma fotografia em que ela esteja com os outros meninos. O arranjo simples, o busto desnudo e o tecido enrolado à cintura remetem às fotografias antropométricas, mas a pose assumida também era comum nos retratos de bustos que as altas classes usavam para se immortalizar. Porém, ao contrário dos desses últimos, a foto aqui analisada não compõe um álbum de família, fazia parte dos guardados de tipos e costumes dos colecionadores.

Guido e Salvador também foram fotografados em retratos de busto com poses que poderiam ser usadas tanto para registro antropométrico quanto para retratos de senhorzinhos brancos. Na fotografia da imagem 5, Guido posa com rosto a três quartos de perfil e uma expressão séria, que Salvador também traz na fotografia da imagem 6. Postas uma ao lado da outra, as três imagens de busto dos três curumins conversam entre si, suas trajetórias se aproximando e afastando à medida que as crianças e as fotografias seguiam caminhos diferentes. Guido falece em 1893, não na Capital Federal, mas na fazenda “São Paulo” no município fluminense de Mendes. Antes da morte de Guido, mas sem data conhecida, Salvador volta a Mato Grosso, quiçá para uma das colônias militares ou para servir como empregado na casa de alguma outra influente família enquanto que suas fotos eram

comercializadas, circuladas, comentadas e colecionadas. A respeito da outra criança, seu destino pode ter sido o mesmo de Salvador, se considerarmos que sua posição em relação a família Mello Rego era a mesma deste, excetuando-se o fato de Guido ser mais próximo de Salvador.



IMAGEM 5 – Retrato de Guido.³¹ IMAGEM 6 – Retrato de Salvador.³²

As informações, ainda que fragmentárias, a respeito dessas três crianças fazem destas fotografias exemplares excepcionais dentro das fotografias de tipos. Na maioria das fotografias de tipos humanos perdem-se os nomes dos modelos fotografados, em parte pelo caráter estereotipador desse tipo de registro fotográfico, cujo objetivo é reduzir um grupo étnico, racial ou social em uma imagem estilizada e padronizada de um de seus membros. Porém, no caso das fotografias aqui trabalhadas, essa tentativa de apagamento do indivíduo é desmontada não apenas pelos modos de auto-representar-se dos modelos, mas também pelas informações biográficas obtidas por meio da pesquisa histórica que permitiram resgatar a biografia, ainda que fragmentária, de duas crianças.

³¹ **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. Há exemplar dessa fotografia na Coleção Princesa Isabel.

³² **Jovem índio**, 26,8 x 18,8 cm, c. 1892. Fotografia atribuída a Teixeira & Vasquez, reproduzida de: LAGO; LAGO. *Op. Cit.*, p. 339.

3. DEPOIS DO ESTÚDIO: AUTORIA, CIRCULAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS

Como dito, a identidade dos modelos das fotografias de tipos costuma ser apagada ou perdida, restando apenas um etnônimo (por vezes genérico ou até mesmo errôneo) ou um descritivo que auxilie no reforço da identidade que o fotógrafo (ou o editor de carte-de-visite, carte-cabinet ou cartões-postais) desejava criar. Assim sendo, a autoria da fotografia torna-se importante como um auxílio para desvendar os objetivos do registro fotográfico, a motivação que tornou possível obter tal fotografia, os percursos que tanto fotógrafo quanto modelo percorreram até que a fotografia fosse revelada (e mesmo depois disso, quando mapeada sua circulação).

Definir autoria de fotografias do século XIX não é um trabalho tão simples quanto pode parecer. O que hoje chamamos de direitos autorais, durante quase todo o primeiro século da história da fotografia, não era percebido como importante, sendo possível – e comum – que fotógrafos comercializassem fotografias de outros fotógrafos como se, aparentemente, suas fossem, a julgar pela marca do estúdio no suporte dos cartes-de-visite e cartes-cabinet ou impressa em postais. Dessa forma, a firma contida no suporte (material no qual se colava ou era imprimida a reprodução fotográfica) não necessariamente indicava o autor da foto, fazendo referência ao estúdio no qual o artefato foi comercializado e não necessariamente ao retratista que fez a fotografia. No que diz respeito aos cartões postais, essa problemática é ainda maior já que um novo personagem entra em cena: o editor, que podia ser ou não ser o autor da fotografia e por vezes, além de renomear a foto, indicava-lhe também uma autoria diversa ou suprimia de completo o autor.

O grupo de fotografias de Guido, Salvador e da terceira criança aqui estudado tem sua autoria ainda incerta. As fotografias que foram editadas em cartões postais (imagens 3 e 4) há muito são tidas como de Marc Ferrez, fotógrafo famoso por suas fotos de vistas, tipos e costumes brasileiros, considerado por muitos um dos maiores fotógrafos oitocentistas do Brasil. A foto de Salvador é uma de suas imagens de tipos humanos mais conhecidas, sendo encontrada facilmente em livros sobre sua obra, sobre a fotografia oitocentista no Brasil e também em produções diversas que discutem aspectos do século XIX brasileiro como o nacionalismo e o indianismo. Porém, a publicação de Lago e Lago *Coleção Princesa Isabel: fotografias do século XIX* levantou dúvidas sobre a autoria dessa foto, já que esses autores

localizaram na França reproduções com a assinatura de outro estúdio fotográfico: Teixeira & Vasquez.

A firma Teixeira & Vasquez, localizada à rua Sete de Setembro número 76,³³ teve uma curta existência, atuando de 1891 até 1893, quando a associação entre Antonio José Teixeira Bastos e José Gonçalves Vasquez se desfez.³⁴ Vasquez viaja então para Curitiba, enquanto Teixeira Bastos permanece como retratista na capital federal pelo menos até 1915, com a *Fotographia do Commercio*.³⁵ O período de atuação da firma coincide com o período que Guido e sua família já estavam no Rio de Janeiro, mas somente isso não é suficiente para afirmar que as fotografias foram de fato feitas no estúdio de ou por Teixeira & Vasquez, já que no período Marc Ferrez também atuava no Rio, em estúdio distante apenas poucas centenas de metros.

Lago e Lago acreditam que Ferrez pode ter obtido apenas as duas fotos que editou como cartão-postal, já que, suspeitam, dificilmente autorizaria uma firma tão “efêmera” a publicar essas imagens “de tão grande originalidade”.³⁶ Inclino-me à hipótese dos Lago: como dito, a comercialização de fotografias era comum no período e Ferrez, como diversos outros fotógrafos, fazia isso costumeiramente.

Até a escrita dessa monografia, dois exemplares da fotografia de busto de Guido (imagem 5) foram encontrados, ambas com assinatura de Teixeira & Vasquez: a fotografia que pertence à coleção da Princesa Isabel reproduzida no já citado livro dos Lago e a que pertence à coleção de Peter e Ruth Herzog, suíços que possuem variada coleção de fotografias, muitas delas com digitalizações acessíveis *online* no domínio Fotosammlung Ruth und Peter Herzog. O exemplar obtido pelos Herzog permite inferir que a fotografia de Guido pode ter sido comercializada por Teixeira & Vasquez ou mesmo presenteada pelos Mello Rego a algum conhecido que a fez circular até chegar às mãos dos suíços.

³³ Até julho de 1891 havia anúncios n’*O Paiz que* indicavam o endereço como sendo no número 76. Entre julho e outubro de 1891 há um hiato nos anúncios, que retornam em 04 de outubro de 1891, indicando já o número 74. Porém, em maio de 1891 localizei anúncio n’*O Tempo* já indicando o número 74 como o endereço de Teixeira & Vasquez. Em todas fotografias encontradas com a assinatura dessa firma, há indicação do número 76 como endereço.

³⁴ JORNAL DO COMMERCIO. **A praça**. Rio de Janeiro, 06 jun. 1893. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_08/11252. Acesso em: 12 abr. 2020.

³⁵ GAZETA DE NOTÍCIAS. **Retratos**. Rio de Janeiro, 8 out. 1915. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_04/36008. Acesso em: 12 abr. 2020.

³⁶ LAGO; LAGO; *op. cit.*, p. 338.

No caso de fotos com assinatura de Ferrez, foi possível localizar reproduções da fotografia de busto da criança anônima (disponível no Instituto Moreira Sales³⁷) e as reproduções em cartão-postal que trazem a imagem de Salvador pisando sobre a cabeça da onça. Por suposto, Ferrez se faria inclinado a comercializar as outras fotos desse conjunto caso as possuísse, o que reforça o argumento dos Lago de que Ferrez adquiriu somente as fotografias das imagens 3 e 4.

A problemática de autoria se torna ainda mais interessante quando acrescentada um terceiro fotógrafo. Salvador foi fotografado vestindo roupinha de marinheiro (imagem 07): calçando botas e mantendo apenas o enfeite labial e um colar, ele posa apoiando sobre uma falsa murada. Sua expressão facial está mais serena e o menino parece querer esboçar um tímido sorriso, talvez o fantasiar-se de marinheiro lhe foi divertido. Essa foto também está na Coleção Princesa Isabel e tem assinatura de José Ferreira Guimarães, fotógrafo na Corte conhecido por seus retratos, sendo inclusive titulado Photographo da Casa Imperial.³⁸ A existência dessa fotografia abre espaço para pensar a possibilidade de Salvador ter atuado como modelo para outros fotógrafos. Podemos supor que, assim como Guido chamou atenção de viajantes, Salvador também o fez em relação aos fotógrafos, haja vista que os estúdios fotográficos eram perto um do outro, no centro do Rio.

Parte da Coleção Princesa Isabel, a fotografia da imagem 7 se destaca do conjunto das outras não apenas pela atribuição de autoria, mas também pelo próprio arranjo fotográfico. Apesar de manter o colar e o enfeite de lábio, Salvador está **fantasiado** de marinheiro com roupinha que podia ser parte do acervo do estúdio disponível aos clientes. Ou seja, o décor artificial dessa vez tenta imitar um cenário já comum aos retratos de crianças brancas, não mais o ambiente de natureza e selva das outras fotografias. Ainda assim, o corte de cabelo, o enfeite labial e o colar permanecem no arranjo, um traço que atua como marcador da diferença étnica entre Salvador e outros menininhos que podem ter sido fotografados no mesmo estúdio.

³⁷ A reprodução dessa fotografia se encontra em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/6601>.

³⁸ Assim como Ferrez, Guimarães recebeu o título criado pelo Imperador D. Pedro II de Photographo da Casa Imperial. Essa titulação, concedida a apenas a 26 estúdios (32 fotógrafos) dentre 1851 e 1889, indica as diversas relações entre a fotografia oitocentista e a família Imperial brasileira. Ver: CASTRO, Danielle Ribeiro de. **Photographos da Casa Imperial: A nobreza da fotografia no Brasil do século XIX**. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, I Encontro Internacional de Estudos da Imagem, 07 a 10 de mai. de 2013, Londrina-PR. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331936456_Phographos_da_Casa_Imperial_A_Nobreza_da_Fotografia_no_Brasil_do_Seculo_XIX>. Acesso em: 14 jun. 2020.



IMAGEM 7 – Salvador vestindo roupa de marinheiro.³⁹

O contraste entre a roupa ocidental e os acessórios aparece ainda em retrato de busto de Guido no qual o menino traça um casaco grosso de botões e mantém o enfeite labial e um colar. Esse retrato (imagem 8) está reproduzido em *Índios do Brasil*,⁴⁰ livro de Rondon publicado em 1946 que o refere como sendo a fotografia de “Piududo (Beija-flor)” afilhado da esposa de Galdino Pimentel, presidente da província de Mato Grosso depois de Francisco Raphael. A identificação de Guido como Bororo em contraste com a confusão em indicar os vínculos entre ele e a sociedade branca explicita a dificuldade de coletar informações precisas acerca das fotografias de indígenas e outros grupos subalternos. Nesse caso, não há indicação de autoria da foto e, ao invés disso, temos a identidade do menino, “Piududo”. Como dito, nas fotografias de tipos humanos e/ou etnográficas, não há preocupação em identificar os sujeitos ali retratados sendo a etnia ou o grupo social o mais importante, porém a identidade de Piududo foi preservada e indicada em livro publicado meio século depois de sua imagem ter sido registrada pelo processo fotográfico. Outro ponto a se destacar é o fato de que essa fotografia não foi localizada em nenhum outro acervo ou publicação, tornando ainda mais difícil coletar informações sobre seu contexto de produção e os caminhos que percorreu até chegar à publicação do marechal.

³⁹ **Índio com roupa de marinheiro**, 12,7 x 8,4 cm, c. 1890. Fotografia atribuída a José Ferreira Guimarães, reproduzida de: LAGO; LAGO. *Op. Cit.*, p. 131.

⁴⁰ RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil**, vol. I, 1. ed., Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019, p. 299.



IMAGEM 8 – Retrato de Guido em roupas ocidentais.⁴¹

Segundo João Pacheco de Oliveira, uma fotografia de Guido em pé (inferimos que seja a reproduzida na imagem 1) e a fotografia da imagem 2 foram enviadas à Paris por Maria do Carmo ao encomendar um retrato a óleo de Guido, tendo sido doadas em 1895 ao Museu Nacional junto com a coleção de artefatos indígenas mandados pegar por ela. Infelizmente, de acordo com o próprio João Pacheco de Oliveira,⁴² os exemplares doados ao foram destruídos no incêndio que destruiu parte do Museu Nacional, em 2018.

O supracitado Fotosammlung Ruth und Peter Herzog, que possui a guarda da fotografia da imagem 5, não tem informações sobre a procedência, mas sua existência nos faz indagar quantas reproduções desse retrato foram de fato comercializadas por Teixeira & Vasquez, ou presenteadas pela família de Guido, até chegar em instituições de guarda e conservação como esta. Ou ainda se extraviar ao longo do tempo sem deixar vestígios materiais de sua existência.

A reprodução das fotografias de Guido e da criança anônima (imagens 1 e 4) no livro Moritz Lamberg,⁴³ fotógrafo alemão que fez carreira no Brasil a partir de 1880, reforçam a hipótese de que essas fotos circulavam, ainda que em círculos mais restritos, já mesmo nos anos iniciais da década de 1890. O livro *O Brasil* foi publicado em português em 1896 e possui cerca de 50 fotografias de vistas e tipos brasileiros, dentre elas a conhecida fotografia

⁴¹ **Piududo (Beija-Flor). Bororo batizado pela esposa do presidente de Mato Grosso, Galdino Pimentel**, s/d, sem informação das dimensões, reproduzida de: *Ibid, Loc. Cit.*

⁴² Informação obtida via comunicação pessoal por e-mail.

⁴³ LAMBERG, Moritz. **O Brasil**. Rio de Janeiro, Casa Lombaerts, 1896, p. 30, 33. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242535>. Acesso em: 29 ago. 2020.

da vendedora de bananas com seu filho, regularmente atribuída a Lindemann,⁴⁴ e também a foto do indígena Caiapó, em estúdio de Ferrez. Lamberg passou anos viajando pelo norte do Brasil, fotografando e coletando fotografias, algumas delas incluídas em seu livro, decerto, adquiriu os retratos dos Bororo no Rio de Janeiro (de Ferrez ou de Teixeira & Vasquez), e, apesar de não informar em seu livro a procedência ou autoria das fotografias, identifica as crianças como Bororo.⁴⁵

Apesar de não serem aqui analisadas, as fotografias de Salvador e da terceira criança (imagens 3 e 4) foram comercializadas em formato de cartão-postal entre 1898 e 1908. Esses cartões circularam principalmente do Brasil para a Europa, com remetentes que escreviam em diversas línguas. A circulação dessas fotografias foi amplificada pelos diversos editores que comercializaram as fotos e também pela autoria atribuída a Marc Ferrez. A foto na qual Salvador posa com a mão na cintura e o pé sobre uma cabeça de onça tornou-se um dos mais conhecidos cartões postais de tipos humanos do Brasil, estimulando ações e discursos de seus remetentes e destinatários que ora mobilizam temas indianistas e nacionalistas do romantismo, ora destacavam a “selvageria” e a necessidade de “civilizar” os povos originários do Brasil.

Assim, esse conjunto de fotografias se torna interessante não apenas pela possibilidade de identificar informações biográficas dos modelos – aspecto excepcional no caso de fotografias de grupos subalternizados, mais ainda em fotografias de tipos (sobretudo indígenas) –, mas também pela problemática envolvendo a autoria e circulação das reproduções dessas imagens. Fotos de Salvador e da criança anônima circularam editadas em cartões-postais, além de figurarem em álbuns fotográficos como de autoria de Ferrez. Já o retrato de Piududo/Guido da imagem 5 foi encontrado em duas coleções particulares, a da Princesa Isabel e a de Peter e Ruth Herzog, indicando que essa fotografia circulou em edições que tomaram caminhos diferentes, sendo plausível supor que outros exemplares existiram.

Os retratos de Guido e da criança anônima que foram publicadas em livro de Moritz Lamberg no indicam que ao menos essas duas imagens circularam no Brasil logo após terem sido feitas. As fotografias de Guido e Salvador da imagem 2 e a foto de Guido da imagem 1 estavam no acervo do Museu Nacional, doadas por Maria do Carmo e ali conservadas até o

⁴⁴ Sobre a autoria incerta dessa fotografia, ver: SANTOS, *op. cit.*, p. 62-4

⁴⁵ Há o que aparenta ser um erro tipográfico na edição em português: ao invés de “bororo”, as crianças são descritas como “Cororó”. Porém, na edição em alemão, publicada em 1899, há a indicação de que são “Bororó”.

incêndio de 2018.⁴⁶ O retrato de Guido reproduzido em livro de Rondon (imagem 8) é fotografia cuja produção e circulação se faz mais difícil de identificar, representativo das dificuldades de se trabalhar com esse tipo de fonte.

Ou seja, percebe-se que as fotografias que mais circularam foram as de Salvador e da criança anônima (imagens 3 e 4) por terem sido editadas em formato de cartão-postal, pela atribuição de autoria a Ferrez e pelo próprio arranjo fotográfico que as encaixou na categoria de fotografias de tipos humanos. É minha hipótese de que o que criou barreiras à circulação das fotografias de Guido como fotos de tipos humanos vendidas como souvenir foi sua posição social. Como discutido acima, o menino havia sido adotado como filho legítimo da família Mello Rego que, mesmo após a queda da monarquia, manteve seu estatuto. É isto que permite sabermos mais sobre ele e é isto que obstou a sua circulação como tipo humano. Desse modo, os retratos de Guido ficaram reservados a outros espaços cujo público era bem mais restrito que o dos cartões-postais: os livros de viajantes (como o de Lamberg), as coleções particulares (formadas por fotografias que circularam, mas em menor escala) e o acervo doado por Maria do Carmo ao Museu Nacional. Assim, a trajetória do modelo influenciou no modo como suas fotos foram conservadas e circuladas, justificando mais uma vez a importância de investigar a identidade e a biografia dos modelos que posaram para fotografias de tipos.

⁴⁶ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 91.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao justificar a doação da coleção de artefatos indígenas ao Museu Nacional e também a escrita do livreto *Guido, páginas de dor*, Maria do Carmo de Mello Rego disse: “um dia perguntará algum curioso: *quem foi esse Guido de Mello Rego?*”.⁴⁷ O desejo de imortalização que Kossoy identificou nos retratos fotográficos aqui aparece verbalizado por escrito, mas não pelo retratado e sim por sua mãe adotiva. Esse desejo se materializou tanto no livrinho de memórias quanto nas fotografias, bem como num quadro que Maria do Carmo mandou pintar em Paris, já depois da morte do menino. Esta obra foi anos depois escolhida pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira quando de sua promoção à classe de docente titular, o que, no Museu Nacional (de antes do incêndio), permitia a recolha de uma peça de seu acervo para o gabinete professoral, nas dependências da instituição.⁴⁸

Além de constituir-se em objeto e fonte de pesquisa riquíssimo ao campo historiográfico, a fotografia é capaz de mobilizar memórias e emoções naqueles que a observam, mesmo quando muito distantes temporal e espacialmente do observador. Desse modo, para responder à pergunta do curioso, “quem foi esse Guido de Mello Rego?” – e aqui acrescento, “quem foi esse Salvador?”, “quem foram essas crianças?” – é necessário um esforço que coloque as fotografias em relação a outras fontes, além de um trabalho de interpretação da imagem que dê destaque aos modelos ali retratados. Investigar o contexto de produção dessas fotografias possibilita que interpretações que ultrapassem o anonimato das crianças fotografadas sejam formuladas pela historiografia, já que um dos aspectos que tornam esse conjunto de fotografias tão único é o fato da identidade dos modelos (ao menos de dois deles) ter sido recuperada pela pesquisa histórica, o que é extremamente raro para fotografia de tipos humanos. Recuperar a identidade e, na medida do possível, as trajetórias das crianças é fortalecer a capacidade dessas fotografias de mobilizar memórias e emoções e, acima de tudo, restituir o lugar de sujeito que é de direito dos modelos.

⁴⁷ REGO, *op. cit.*, p. 44, grifo no original.

⁴⁸ Comunicação pessoal com o professor Dr. Paulo Knauss.

REFERÊNCIAS

- 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, pp. 67-85.
- KOSSOY, Boris, **Fotografia & História**. 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. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>>. Acesso em: 04 fev. 2021.
- LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX**. Capivara, 2008.
- LAMBERG, Moritz. **Brasilien: land und leute in ethischer, politischer und volkswirtschaftlicher beziehung und entwicklung: erlebnisse, studien und erfahrungen während eines, zwanzigjährigen aufenthaltes**. H. Zieger, 1899.
- LAMBERG, Moritz. **O Brazil**. Rio de Janeiro, Casa Lombaerts, 1896.
- 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.
- 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**, 2007, vol.12, no.23, p.73-99.
- REGO, Maria do Carmo de Mello. **Escritos Completos**. Cuiabá, IHGMT, 2002.
- RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil**, vol. I, 1. ed., Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.
- SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões. Postais de Lindemann (1880-1920)**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

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 dein. **Entre os aborígenes do Brasil Central.** São Paulo: Departamento de Cultura; 1940.

VASQUEZ, Pedro. **Postaes do Brazil, 1893-1930.** Metalivros, 2002.

VEL ZOLADZ, Rosza W. **O Impressionismo de Guido, um menino índio Bororo.** Rio de Janeiro, Santa Úrsula, 1990.

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. **Cartões de visita – cartes de visite,** disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 12 out 2021.