

O saloon fotográfico do Sr. Agassiz

Christoph Irmscher

Tradução de Marcela Lemos

No ensaio “Pequena história da fotografia,” de 1931, Walter Benjamin se recorda afetuosamente das primeiras épocas da fotografia nos estúdios “com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono”.¹ Este capítulo é sobre um de tais estúdios e as fotografias nele tiradas no início de novembro de 1865 – esse estúdio era, porém, inequivocamente uma sala de tortura, não do trono. De fato, tampouco era realmente um estúdio. Imagine um pequeno pátio em um prédio bastante degradado em Manaus, Brasil: o chão coberto de pedras, pedaços de gesso e outros detritos espalhados, o mato crescendo por todos os lados. Para Louis Agassiz, professor suíço-americano de história natural em Harvard, esse era o lugar onde, ao fotografar humanos de diferentes raças, ele encontraria provas conclusivas de que Charles Darwin estava errado: a natureza não era capaz de cruzar as fronteiras definitivas traçadas por Deus e, quando ela parecia fazê-lo, os resultados eram fracos, inferiores à norma caucasiana. Para dezenas de residentes de Manaus, negros, indígenas ou miscigenados, escravos ou livres, esse pátio foi um lugar onde eles tiveram que tirar suas roupas e ficar de pé, braços ao lado do corpo, olhando para uma câmera operada por um rapaz de 21 anos recém-formado em Harvard, Walter Hunnewell, que acabara de aprender a usar o equipamento.

Um caminho sinuoso levou Agassiz, nascido em 1807 numa pequena aldeia na Suíça, ao deprimente pátio de Manaus. Sua carreira como naturalista começou em 1829 com *Selecta genera et species piscium*, uma grande obra ilustrada sobre peixes brasileiros, baseada inteiramente em espécimes coletados por seus professores de Munique e escrita em latim, como mandava a tradição da história natural descritiva à época. Nas duas décadas seguintes, Agassiz passou de estudante do famoso Georges Cuvier em Paris e professor da escola preparatória de Neuchâtel, na Suíça, a um cargo em Harvard e à diretoria do que ele esperava tornar o melhor acervo de história natural do mundo, o Museu de Zoologia Comparada de Cambridge (Museum of Comparative Zoology) com, Massachusetts. Centenas de publicações levavam seu nome, em campos tão diversos como ictiologia, embriologia, glaciologia, biologia marinha e taxonomia. Sua vida teria sido um sucesso absoluto se não fosse pela crescente influência de Darwin sobre seus colegas e estudantes. Para Darwin, a visão de Agassiz sobre a história natural enquanto implementação de um plano divino era um “lixo impraticável,” uma confusão embaraçosa entre história e teologia. Quando Agassiz deixou Cambridge em direção ao Brasil

no Dia da Mentira (1º de abril) de 1865, sua carreira de cientista já estava encerrada, quer ele tivesse consciência disso ou não: “não espero que ele volte a ser útil para a história natural,” o botânico Asa Gray, colega de Agassiz em Harvard, caçou em uma de suas muitas cartas para Darwin na Inglaterra.²

A reputação problemática de Agassiz ainda recebeu um curto sopro de vida quando, no verão de 1863, Samuel Gridley Howe, membro da Comissão de Inquérito dos Homens Livres Americanos (American Freedmen’s Inquiry Commission), lhe escreveu para perguntar sobre o futuro da “raça africana,” uma ocasião propícia para o professor de Harvard discorrer, numa série de cartas, sobre os males da miscigenação.³ O Brasil escravocrata, onde (como Agassiz resumiu) senhores se misturavam com escravos e escravos com nativos, oferecia o melhor campo de testes para essa teoria sombria. Assim, quando o empresário de Boston Nathaniel Thayer se ofereceu para pagar os custos da expedição à América do Sul, Agassiz agarrou a oportunidade de tentar salvar, no exterior, sua carreira como cientista. O rio Amazonas era a maior bacia de água doce do mundo, e os peixes que ele poderia encontrar lá, mais confinados que os de água salgada, serviriam como evidência na jornada de Agassiz para demonstrar o mundo estático de Deus, no qual todos os seres vivos permanecem como foram criados. Agassiz, porém, não veio ao Brasil para coletar apenas peixes, mas humanos também.⁴

*

À época do estabelecimento do seu estúdio em Manaus, Agassiz já estava no Brasil há muitos meses, tendo se tornado uma espécie de celebridade, recebido pelo imperador Dom Pedro II e ajudado por funcionários do governo aonde quer que fosse. Suas aflições profissionais pareciam, então, distantes. Em 1865, a cidade, acessível apenas de barco, se esforçava para ser mais do que fora originalmente: uma clareira na floresta. Pouco indicava que esse povoado no meio da floresta amazônica seria, em poucas décadas, o centro do comércio da borracha e, eventualmente, a cidade mais rica da América do Sul. Manaus começara como a Fortaleza São José do Rio Negro, construída pelos portugueses. Rebatizada Manaus em 1832 em referência à tribo indígena Manaós, o povoado ficou rapidamente conhecido como Cidade da Barra do Rio Negro, até que voltou a ser chamado, em 1856, pelo nome original de Manaus. Quando Agassiz chegou, a cidade ainda era,



Figura 7.1.

Albert Frisch, *Vista urbana da cidade de Manaus. Província do Amazonas* 1865. Papel albuminado.

de muitas formas, culturalmente atrasada. De várias outras maneiras, porém, não o era. É provável que Agassiz se achava um pioneiro antropológico, conquistando a floresta tropical com equipamentos modernos, mas, mesmo nesse quesito, ele já tinha sido derrotado por Albert Frisch, um fotógrafo talentoso de origem alemã.

Uma das fotografias de Frisch, tirada precisamente em 1865 (fig. 7.1), mostra Manaus como Agassiz e sua comitiva provavelmente a encontraram naquele ano – uma combinação de ruas de terra, cabanas e edifícios palacianos intercalados aos vestígios da mata.⁵ A foto de Frisch captura um povoado em transição, com uma igreja imponente (a Catedral Metropolitana de Manaus) em construção, de frente para prédios improvisados enfileirados do outro lado da rua inacabada. Observe, na foto, o contraste entre os telhados de palha das casas em primeiro plano e a estrutura mais substancial da catedral.

O ângulo do qual a fotografia foi tirada direciona nossos olhos para a rua que separa as versões espetacular e pitoresca de Manaus. Visualmente, fica claro qual das duas vence e, à medida que a rua desaparece no fundo, temos uma noção do potencial ilimitado da cidade. Um pouco à direita da imagem, vemos um grupo de homens andando sobre uma ponte e pelo menos dois parados e apoiados nos guarda-chuvas – uma imagem adequada da ambivalência capturada pela câmera de Frisch.

Mesmo que já ganhassem progressivamente o controle da arquitetura da cidade, os brancos ainda eram minoria em Manaus. William Scully, editor do *Anglo-Brazilian Times*, que também visitou Manaus em 1865, estimou que a cidade tivesse uma população de

aproximadamente 5.000 pessoas. Ele contou cerca de 350 casas e notou que os prédios governamentais estavam em “condições ruins.”⁶ Em 1872, quando o Brasil conduziu seu primeiro censo oficial, o número de habitantes de Manaus mais que triplicara. Eles compunham grande mistura: negros escravos e livres, índios destribalizados em servidão, indígenas livres, brancos da Bolívia, Peru e Brasil e imigrantes de Portugal e França. As categorias do censo continham apenas duas cores de escravos – negro ou pardo.⁷ Trinta por cento dos “negros” da cidade eram escravos, em comparação com apenas dez por cento dos pardos. Os habitantes brancos também somavam pouco mais de dez por cento. Mesmo considerando que os números da população em 1865 eram muito menores que os obtidos em 1872, Agassiz provavelmente encontrou uma sociedade com fronteiras raciais bastante porosas, na qual era difícil classificar alguém simplesmente pela aparência. Esse era precisamente o pesadelo que ele imaginara em 1863 para o futuro dos Estados Unidos, quando Samuel Gridley Howe da Comissão de Inquérito dos Homens Livres Americanos (American Freedmen’s Inquiry Commission) lhe perguntou o que cargas d’água deveriam fazer com todos aqueles escravos livres. (Colocá-los no sul, aconselhou Agassiz, e nos certificar de que o norte permaneça em nossas mãos).⁸

Quando tirou as fotos de Manaus, Frisch estava na folha de pagamento da firma do fotógrafo suíço Georges Leuzinger, no Rio de Janeiro, a maior empresa fotográfica do Brasil. Talvez não seja fato conhecido, mas fotografia e a formação do império brasileiro iam de mãos dadas. Em 1833, o inventor e pintor monegasco-brasileiro Antoine Hercule Romuald Florence realizou uma série de experimentos fotoquímicos e descobriu independentemente o processo fotográfico, mais ou menos na mesma época em que Daguerre enfrentava problemas similares na França. Em 1860, o Brasil produzia fotografias em massa. Como depois ficou claro, turistas que desembarcavam no Rio, Bahia e Recife estavam particularmente interessados em tirar retratos encenados de escravos trabalhando, desde que fossem pitorescos e suficientemente exóticos.¹⁰

*

Um dos fotógrafos mais bem-sucedidos trabalhando no Brasil na época era Augusto (Théophile Auguste) Stahl, um francês nascido na Itália que veio para o Brasil em 1853 e se estabeleceu primeiramente em Recife e depois no Rio. Um mestre da fotografia de natureza, Stahl ficou conhecido por usar pontos de vista pouco convencionais, frequentemente posicionando seus sujeitos nas margens ou no fundo das composições e fotografando-os atrás de outros objetos, como os mastros de um navio. No Rio, Stahl colaborou com o pintor e

fotógrafo Germano Wahnschaffe; foi lá que Agassiz o abordou com uma proposta de trabalho diferente.¹¹

Em 1850, Agassiz visitou engenhos de açúcar em Colúmbia, Carolina do Sul, e se alegrou em ali identificar as origens tribais de diferentes indivíduos escravizados. Após sua partida, o médico Dr. Robert W. Gibbes, com os serviços do daguerreotipista local Joseph T. Zealey, fez uma série de retratos de escravos, que foram enviados para Agassiz em Cambridge. Os daguerreótipos de Zealey, como se tornaram conhecidos os retratos, desviavam, em certo sentido, da prática habitual de Agassiz de realizar trabalho de campo num local, costume que ele descreveu como “*prendre nature sur le fait*” ou “capturar a natureza em ação.”¹² Em trabalhos sob sua supervisão direta, Agassiz resistia ao uso da câmera, que lhe parecia muito mecânica e inflexível. Observações copiosas escritas nos rascunhos dos seus ilustradores revelam que ele gostava de influenciar e alterar o desenho final tanto quanto possível.¹³ Uma vez, em dezembro de 1862, ele até puniu seu mestrando Addison Verrill por usar fotografias escondido num trabalho sobre invertebrados marinhos. Agassiz fazia exceções apenas quando se tratava de publicidade pessoal: ele prontamente encomendava, assinava e distribuía cartões de visita com seu retrato (fig. 7.10).

Quando Agassiz chegou ao Brasil, entretanto, sua atitude já havia mudado. Entradas espaçadas no diário de viagem de sua mulher mostram que ele encomendava fotografias de plantas, paisagens e formações geológicas.¹⁴ As razões para essa mudança não são claras, mas, como a maioria das fotos tiradas na expedição de Thayer eram de indígenas e negros, parece razoável supor que as visões raciais de Agassiz tivessem algo a ver com seu novo interesse por fotografia. Mesmo que classificações raciais não o preocupassem antes de sua chegada aos EUA, vindo da Suíça, em 1846, ele com certeza conhecia as declarações de Antoine Étienne Renaud Augustin Serres, professor de anatomia comparada do Jardin des Plantes, para a Academia Francesa, em 1844, sobre o lamentável estado da disciplina “antropologia comparativa.” Como solução imediata, na falta de um “*musée d’anthropologie*” (museu de antropologia) apropriado, Serres sugeriu “*un musée photographique des races humaines*” (um museu fotográfico das raças humanas). Nada, ele afirmou, poderia capturar tão fiel e rapidamente “*les caractères physiques de l’homme*” (as características físicas do homem) quanto a câmera.¹⁵

Agassiz, que no passado considerara uma oferta para dirigir o Jardin des Plantes, acompanhava cuidadosamente as notícias vindas da França e, assim, provavelmente sabia não apenas da ideia de Serre, mas também da inspiração por trás dela – isto é, uma série de daguerreótipos feitos pelo fotógrafo francês Édouard Thiesson, que mostravam, não por

coincidência, uma mulher e um homem brasileiros chamados Marie e Manuel. Ambos pertenciam a uma tribo aimoré chamada de “Botocudo” pelos portugueses devido ao botoque, ornamento introduzido no lábio inferior. Supostos canibais ferozes, os aimorés foram dizimados pelos invasores portugueses.

Não se sabe onde Thiesson produziu esses daguerreótipos. Como não há evidências de que ele esteve no Brasil, é possível que ele tenha encontrado Marie e Manuel numa viagem que fez a Moçambique, durante a qual tirou retratos similares.¹⁶ Há algo indefinidamente triste na forma como Marie olha para a câmera (fig. 7.2). Sua foto é um retrato da perda e do deslocamento, seu lábio partido (onde o botoque deveria estar) e seu colar como lembretes da identidade tribal. (Numa imagem correspondente, Manuel evita totalmente olhar para a câmera.) Um pedaço da cadeira em que Marie foi colocada é visível por trás de seu ombro, mas essa não é uma imagem de conforto doméstico. O daguerreótipo de Thiesson não é um retrato de Marie ou, de maneira mais geral, de uma mulher: é uma foto de seios femininos.



Figura 7.2

Édouard Thiesson, *Femme Botacudo, dite Marie, face* (Mulher botocuda, chamada Marie, frontal), 1844. Daguerreótipo.



Figura 7.3
Édouard Thiesson, *Femme Botacudo, dite Marie* (Mulher botocuda, chamada Marie), 1844. Daguerreótipo.

O fotógrafo deve ter pedido a Marie que posasse com as mãos no colo, um gesto que chama ainda mais atenção para seu peito. O excesso de tecido que envolve a metade de baixo do corpo – talvez a parte de cima que lhe pediram para retirar ou um tipo de saia – apenas enfatiza sua nudez. O efeito geral desse arranjo é fazer com que o corpo de Marie pareça estranhamente bifurcado. Enquanto cabeça e ombros estão leves, impressão acentuada pela ligeira inclinação para a esquerda, do peito para baixo, Marie parece pesada, cheia, enraizada, ainda que sua cintura, barriga e pernas estejam cobertas: uma figura ctônica desproporcional.

No segundo daguerreótipo, de perfil (fig. 7.3), vê-se um pouco mais da cadeira devido à estranha posição em que puseram Marie: a cabeça modestamente abaixada e as mãos num gesto de aparente submissão. Os seios nus, combinados às excessivas camadas de roupa da cintura para baixo, destroem qualquer impressão de normalidade.¹⁷

*

Os retratos de Thiesson marcam a tradição iconográfica que Agassiz provavelmente tinha em mente quando adquiriu os daguerreótipos de Zealy em 1850: uma coleção de retratos frontais, laterais e traseiros que inclui pelo menos uma visualização tripartida de um homem chamado Jem, que aparece totalmente nu de frente, perfil e costas. Agassiz apresentou esses daguerreótipos numa reunião do Clube Científico de Cambridge (Cambridge Scientific Club) em setembro de 1850, mas as imagens não foram muito além dessa exibição.¹⁸ Quinze anos mais tarde, no Rio, uma cidade com uma diversidade racial efervescente, Agassiz quis outra chance. Ele pediu que Stahl tirasse fotografias de “negros de puro sangue” “de perfil,” mas

também em tomadas frontais e traseiras.¹⁹ Três anos depois, Thomas Henry Huxley, o “buldogue de Darwin” e presidente da Sociedade Etnológica de Londres (London Ethnological Society), reclamaria a Lorde Granville que a maioria das fotografias etnológicas era inútil porque carecia de padrão uniforme. Ele, então, recomendaria aos agentes britânicos nas colônias que fotografassem nativos completamente nus, em posições fixas, a uma mesma distância da câmera e ao lado de um aparelho medidor: a notória régua antropométrica. Huxley também sugeriu que os fotografados aparecessem de pelo menos duas formas – frontal e lateral – e que esforços fossem feitos para não esconder os seios das mulheres (mantendo os braços delas firmes ao lado do corpo, como ele aconselhou, ou pedindo que elas se inclinassem para revelar os contornos do tronco). Huxley foi ingênuo o suficiente para supor que os “nativos” das colônias de Sua Majestade ficariam felizes com a oportunidade de ser fotografados.²⁰

Com suas imagens brasileiras, Agassiz, circunscrito ao seu local, antecipou o projeto de Huxley. Se o interesse de Huxley era possivelmente anatômico, as intenções por trás da produção de retratos de Agassiz eram maiores, tanto científicas quanto políticas.



Figura 7.4.
Augusto Stahl, *Mulher*, 1865. Papel albuminado



Figura 7.5.
Augusto Stahl, *Homem*, 1865. Papel albuminado

Os resultados, ironicamente, foram pequenos, sombrios e decadentes. Ademais, Stahl acabou não sendo o homem certo para os propósitos de Agassiz. Como sugerido por mais de um estudioso, ele era um artista bom demais para satisfazer a necessidade que Agassiz tinha de reduzir corpos humanos ao status de evidência pseudocientífica.²¹

Tomemos como exemplo a foto que Stahl tirou de uma beninense de traços marcantes (fig. 7.4).²² No apêndice “Permanência dos traços característicos nas diferentes espécies humanas,” anexo a *Viagem ao Brasil* (1868), o relato de Agassiz e de sua esposa Elizabeth sobre a expedição, ele tenta dissertar sobre os seios de mulheres indígenas e negras. Seu argumento é que o seio das primeiras parece “dirigido para baixo das axilas; quando o peito é visto bem de face, o seio se projeta positivamente sobre os braços,” enquanto o das últimas é tipicamente voltado “para frente e para baixo, de sorte que, vistos de frente, se projetam sobre o peito.”²³ Stahl, entretanto, não exigia que seus modelos encarassem a câmera e o observador. Assim, a manipulação da luz em seus retratos desloca o olhar curioso, que se concentraria impiedosamente nos seios em daguerreótipos como os de Thiesson, em direção ao belo rosto e aos ombros fortes da mulher. O retrato da beninense não é uma imagem sanitizada – nota-se uma verruga na testa da mulher, por exemplo – mas uma representação autêntica que, ainda que não se deva desconsiderar as circunstâncias humilhantes em que foi obtida, garante à fotografada um mínimo de individualidade.²⁴ Similarmente, Stahl retrata um homem africano introspectivo (fig. 7.5). Absorto em seus pensamentos, o homem parece alheio à câmera e à luz sobre seu rosto, talvez em acusação indireta às teorias racistas que não atribuíam aos negros qualquer interioridade.

Mesmo quanto oferece a visão tripartida do corpo solicitada por Agassiz, Stahl envolve seus modelos vulneráveis num halo cinza, como se quisesse suavizar os rígidos contornos dos corpos nus (fig. 7.6). Em termos mais técnicos, isso requeria colocar essas pessoas contra um fundo escuro e revelar as imagens com estêncil em papel branco – um processo que excederia as demandas de ilustrações científicas. Obviamente, minha leitura dessa técnica difere da Marcus Wood, para quem a função dos planos de fundo de Stahl seria isolar os sujeitos da série em que estão incluídos para nos fazer vê-los como “espécimes vistos por todos os lados.”²⁵

No retrato que Stahl fez de uma mulher congoleza, cujo país de origem se sabe por uma nota à mão no verso da impressão, a expressão neutra da fotografada não é convidativa, ainda que a câmera nos deixe penetrar e aparente apresentar um sujeito complacente.



Figura 7.6.
Augusto Stahl, *Mulher*, identificada como “Congo,” 1865. Papel albuminado

A postura quase militar da mulher, com os braços firmemente pressionados aos lados do corpo, sugere que ela foi instruída a posar assim. Se, de fato, tomamos essas fotografias como uma série, com a mulher primeiramente oculta, depois parcialmente visível e, em seguida, finalmente revelada ao observador, a última foto é desapontadora: não há nenhuma grande revelação ou comunicação entre a modelo e quem a vê. Ela olha para além do observador; ela não é meramente um estudo de caso. Sua perna direita parece estar machucada, talvez uma indicação de abusos sofridos (assim como a ferida no seio esquerdo). Essa mulher é, como sugere novamente a fotografia de Stahl, não um espécime ou tipo, mas um indivíduo.

Dado o testemunho dessas fotos, não é surpreendente que alguns críticos tenham buscado alguma forma de resistência subliminar na obra de Stahl, uma tentativa, deliberada ou não, de contrariar o impulso pseudo-documental do projeto fotográfico de Agassiz. Wood, por

exemplo, elogia a “generosidade excêntrica” de Stahl e o eleva por produzir “imagens que celebram a predominante nobreza, beleza e humanidade do escravo.”²⁶. Isso é também dizer que Agassiz teria falhado, em última análise, em controlar as imagens produzidas por seu fotógrafo.

*

Em Manaus, Agassiz teve uma terceira chance. Não há, naturalmente, transcrições do que ocorria nestas sessões e, mesmo que seja tentador inferir, a partir de uma fotografia, o que pode ter acontecido entre fotógrafo e modelo, tais suposições não podem ser tomadas como fatos. Ainda assim, devido ao caráter dessas imagens e a quantidade que temos delas, nosso desejo de dar, nas palavras do poeta Robert Lowell, a “each figure in the photograph / his living name,” ou a “cada figura na fotografia / o seu nome vivo,” tem alguma legitimidade.²⁷ Há tantas imagens da temporada que Agassiz passou no Brasil que é possível ver padrões, atitudes e princípios recorrentes. Mini narrativas surgem e se combinam para contar uma história notavelmente consistente. À medida que a reconto aqui, estou consciente de que um grau de licença interpretativa inevitavelmente informa minhas tentativas de resumir e generalizar. O que quer que tenha sido dito e feito naquele pátio de Manaus há mais 150 anos, sabemos com certeza que Agassiz esteve presente em cada uma das fotos ali tiradas. Como também temos conhecimento sobre o quão irascível ele era com seus alunos em Harvard,²⁸ é razoável presumir que ele não se comportaria como um observador silencioso enquanto seu fotógrafo se atrapalhava com câmeras e placas. Surgindo de trás dele, Agassiz provavelmente dava um passo à frente toda vez que não se podia conter, gritando ordens, em seu inglês de sotaque pesado, tanto para os modelos quanto para o fotógrafo.

Ao contrário de Stahl, um profissional, o novo fotógrafo de Agassiz era, dessa vez, um amador. Descendente de uma família rica de Boston, o garoto Walter Hunnewell se juntou à equipe de Agassiz como um colecionador voluntário logo depois de se formar em Harvard.²⁹ O que quer que Hunnewell soubesse sobre câmeras, ele acabara de aprender em um curso intensivo na Casa Leuzinger, outra empresa de impressão e artes gráficas no Rio. Enquanto Stahl usava negativos em papel, Hunnewell preferia o processo da placa úmida de colódio – uma técnica que requeria preparação logo antes da foto e processamento imediato, além de ser especialmente difícil de concluir em temperaturas altas como as de Manaus. Parece que o jovem Hunnewell estava sempre com pressa, frequentemente esquecendo-se de aplicar a

emulsão a toda a lâmina de vidro. Ele deixou a digital do polegar em pelo menos uma de suas imagens.³⁰

Mas é precisamente esse amadorismo pronunciado que torna esses pequenos negativos (cada um medindo em torno de 10 por 14 centímetros) tão interessantes: eles simplesmente não nos deixam esquecer como e por que foram feitos, diferentemente das composições de Stahl. Além disso, o grande número de negativos existentes (bem mais de cem!) não nos permite deixá-los de lado.³¹ Para Agassiz, as sessões de foto em Manaus foram, de fato, a realização de um sonho. Esqueça os negros puros do Rio; aqui estava sua chance de demonstrar o que acontecia quando raças se misturavam. Em *Viagem ao Brasil*, Elizabeth Agassiz descreveu o “ateliê fotográfico” que seu marido montou nos aposentos do casal: um “acampamento pitoresco,” parte de um antigo prédio governamental que servira como tesouro público. O apartamento não passava de um loft, cujas muitas portas e janelas se abriam “para um vasto terreno cercado que amavelmente chamam de jardim” ainda que fosse, em verdade, “um campo inculto, invadido pelo mato e onde se vêem [sic] espalhadas algumas árvores.”³²

Elizabeth, pouco entusiasmada, achava seus aposentos bastante improvisados. O casal dormia em redes num canto do hall, cercados por caixas e baús. Na outra extremidade, algumas escrivaninhas e outros móveis dispersos foram fornecidos, dentre os quais uma “cadeira de balanço que parece saída da casa de algum plantador do Maine.” Com pisos de tijolos e buracos de rato por toda parte, o prédio se assemelhava, certamente, a um “castelo desmantelado.”³³ Mas, como não havia mais ninguém lá, Agassiz fazia as vezes de rei, livre para o que quisesse. Esse espaço fora, no passado, um escritório do tesouro e, portanto, uma intersecção entre assuntos locais, o administrador da província e o poder imperial. Embora o prédio, agora perdido na história, não fosse mais usado para esse fim naquela época, os moradores provavelmente ainda o associavam ao poder político, uma aura que certamente teria reforçado a posição de Agassiz em Manaus.³⁴

Presumo que o pátio do tesouro serviu como cenário para todas as sessões fotográficas de Hunnewell, à exceção, talvez, de uma foto em que um menino está sentado no que parece ser a entrada do apartamento de Agassiz.³⁵ Não há árvores em nenhuma das imagens, mas é provável que as sessões acontecessem ali, com Elizabeth talvez assistindo de dentro de seus aposentos. No pátio, Hunnewell teria luz adequada e espaço para manejar os modelos. Em algumas imagens, veem-se lençóis pendurados em um portão e, em outra, uma senhora idosa segura uma sobrinha³⁶ – na tentativa, sem dúvida, de controlar a luz ou de variar o cenário. Às vezes, Hunnewell repetia tomadas, talvez para melhorar a iluminação ou porque Agassiz não

gostara do plano de fundo. Considere, por exemplo, esta modelo seminua posando em frente a uma janela fechada (fig. 7.7) e aberta (fig. 7.8).³⁷

Conforme examinava mais de cem imagens tiradas em Manaus, esse pátio interno se tornou cada vez mais familiar para mim. Ele não é um estúdio confortável e luxuoso como o de Zealy, frequentado por modelos que pagavam pelos serviços. Embora seja impossível entender totalmente o que os homens, mulheres e crianças de Manaus sofreram, posso, pelo menos, imaginar o chão duro no qual pisaram, as paredes que os rodearam, as portas e janelas atrás ou perto deles se abrindo para outros espaços. Alguns elementos se repetem na série – uma cadeira bamba, um tipo de banco ou degrau de pedra ao fundo, um portão de ripas de madeira. Cadeiras tinham uma função importante na fotografia antiga, uma vez que exposições prolongadas às vezes requeriam melhor acomodação do modelo. Algumas cadeiras se tornaram icônicas,



Figura 7.7.
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.8.
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.9.
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.10
John Adams Whipple, *Louis Agassiz*, início dos anos 1860. Cartão de visita assinado.

como o móvel ornamentado usado por John Adams Whipple em Boston, que também aparece num conhecido cartão de visita de Agassiz, em foto tirada no início dos anos 1860. Mas que diferença há entre as fotos do pátio de Hunnewell e o retrato complacente de Agassiz, no qual a decoração do estúdio (que contém o que parece ser uma pintura a óleo do Arco do Triunfo) é incluída para ressaltar a grandiosidade do fotografado (fig. 7.9 e 7.10)!³⁸

Outros acessórios mudam também, por exemplo, as roupas descartadas pelos fotografados. Às vezes as vemos bem dobradas sobre a cadeira ou banco; em outras ocasiões, estão amontoadas no chão, com o modelo pisando, ou tendo sido instruído a pisar, nelas. A cadeira serve como uma ferramenta tosca de medida. Podemos ver quem é baixo e quem é alto, quem é magro e quem não é. Em algumas fotos, os modelos de Agassiz aparecem de pé diante dela; em outras, estão ao lado; ocasionalmente, até se sentam nessa cadeira. Numa imagem, uma criança está de pé sobre ela.³⁹ Mais dramaticamente, há uma foto em que tal cadeira acabou aparecendo sobre o degrau ao fundo (ver fig. 7.23).

Em *Viagem ao Brasil*, Elizabeth comenta o medo da fotografia como dificuldade no início do projeto e evoca o conhecido mito de que a câmera roubava almas:⁴⁰ “O grande obstáculo, porém, são os preconceitos populares. Reina entre os índios e os negros a superstição de que um retrato absorve alguma coisa da vitalidade do indivíduo nele representado e que está em grande perigo de morte aquele que se deixa retratar. Tal idéia [sic] está tão profundamente arraigada que não foi fácil vencer as resistências.”⁴¹ É claro que Elizabeth desejaria tratar as intervenções fotográficas do marido como inovações que marcassem o advento do progresso na retrógrada Manaus. Sabemos, entretanto, que a fotografia não era assim tão desconhecida na cidade: comparada às composições matizadas de Frisch, as tentativas atrapalhadas de Hunnewell de parecer um fotógrafo sério eram provavelmente patéticas até para quem tinha apenas uma vaga ideia do que aqueles equipamentos faziam. Em outro nível, mesmo que esse pensamento dificilmente lhe tenha ocorrido, é amargamente irônico ver Elizabeth atribuir a relutância de potenciais modelos a um “preconceito,” dado o caráter profundamente discriminatório da iniciativa de seu marido.

Se Agassiz & Cia. nunca abandonaram seus preconceitos, o povo de Manaus se mostrou muito mais flexível, como bem notou Elizabeth. Ou talvez a mudança de atitude se deveu simplesmente à inconstância da mentalidade nativa – como essas pessoas se satisfaziam com pouco, a vaidade superou o preconceito, de forma que, rapidamente, havia filas no estúdio. Ou, pelo menos, é isso que Elizabeth quer fazer crer: “[a]os poucos, porém, o desejo deles se verem em figura vai dominando; o exemplo de alguns mais corajosos anima os tímidos e os modelos vão se tornando muito mais fáceis de conseguir do que a princípio.”⁴² Foi talvez nesse período que outro aventureiro voluntário, o permanentemente desencantado estudante de medicina de Harvard William James, entrou para o “ateliê” de Agassiz e se surpreendeu com a boa vontade dos fotografados.⁴³

Não há nenhum registro de que as pessoas que foram ao estabelecimento do professor Agassiz receberam pagamento ou qualquer recompensa pelas fotos. Mas, numa sociedade

repressiva, comparecer a um prédio associado ao poder político não devia parecer opcional. Também é possível que alguns dos modelos de Agassiz se sentissem inicialmente lisonjeados pela atenção que recebiam do estrangeiro famoso. Se acreditarmos em Elizabeth Agassiz, ser fotografado por Walter Hunnewell se tornara um grande passatempo, algo para se fazer numa tarde enfadonha de Manaus. Muitas das mulheres usam belos vestidos e joias em seus retratos, algumas levam fitas ou outros enfeites no cabelo e uma das modelos exhibe tranças bastante elaboradas.⁴⁴ Quando o processo de verdade começava, todo esse possível entusiasmo provavelmente evaporava rápido, graças ao calor e às circunstâncias.

É claro que tirar retratos em 1865, quando o tempo de exposição era longo e os fotógrafos sobrecarregados e impacientes, nunca era um evento casual. As fotografias de Hunnewell, no entanto, conseguem ir além em transmitir fielmente



Figura 7.11
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.12

Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.

o quão torturantes e estranhas eram as sessões para a maioria dos envolvidos. Alguns fotografados estão de pé, enquanto outros se inclinam. Eles olham fixamente, piscam ou franzem o cenho. E, naturalmente, ninguém sorri. Quando usada, a cadeira inevitavelmente apruma os indivíduos – para que ninguém se curve, dobre ou incline (uma mulher a usa de apoio).⁴⁵ Frequentemente eretos como varetas, os corpos nus dos modelos de Agassiz fornecem um contraste, talvez desproposital, com o cenário bagunçado em que os retratos foram tirados. As portas e janelas ao fundo, estejam abertas ou fechadas, aumentam a sensação de aprisionamento que essas imagens transmitem – a possibilidade da fuga existe, mas não se você estiver seminua e prestes a ser fotografado.

A influência de Thiesson é clara na obsessão de Agassiz por seios femininos. Considere estas duas fotos, a primeira mostrando uma mulher vestida – e bem vestida, com um tipo de touca presa à nuca, brincos e pulseiras (fig. 7.11). Na segunda foto (fig. 7.12), tirada à maior distância, seu torso está exposto, de forma que o olhar do observador se concentra no contraste entre seus seios e as dobras do vestido que ela teve que abaixar. Nos apêndices de *Viagem ao Brasil*, Louis Agassiz insinua que, num país quente como o Brasil, “a parte inculta da população” já costumava andar “seminua,” de maneira que fotos como as que ele colecionava não eram um problema assim tão grande afinal.⁴⁶



Figura 7.13.
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figure 7.14.
Walter Hunnewell, Mulher e criança, 1865. Placa de colódio.

As roupa empilhadas, entretanto, contam uma história diferente: no pátio de Agassiz, a nudez não era natural, mas cuidadosamente encenada pelo professor. Algumas das fotos mostram crianças pequenas vestidas,⁴⁷ seminuas⁴⁸ e peladas.⁴⁹ Pelo menos uma retrata uma mulher idosa, de cabelos brancos, olhos baixos e seios expostos à câmera (fig. 7.13). Outra mostra um bebê muito novo nos braços a mãe (fig. 7.14). Esta última, talvez por causa da idade da criança, é ainda mais perturbadora que algumas das que mostram nudez. É impossível não pensar que, para Agassiz, a própria presença daquele bebê era um insulto, a prova concreta de que a mistura racial não significava, como sua ideologia racial o fazia crer, o fim da vida. É provável, no entanto, que a único jeito de não incluir o bebê na foto era que ele se oferecesse para segurá-lo.

*

Dada a natureza aleatória do “recrutamento” que Agassiz realizou em Manaus, parece um mistério, hoje, que ele esperasse montar qualquer coisa remotamente parecida com um catálogo representativo dos tipos de “mestiços.” Todos os negativos de Hunnewell são numerados, a maioria deles duas vezes, com os números de quatro dígitos refletindo o antigo sistema de catalogação do Museu Peabody e os de dois dígitos provavelmente representando alguma tentativa de organização anterior – talvez do próprio Agassiz. É possível que os números se referissem a notas que Louis e Elizabeth mantinham separadas e que se perderam com o tempo.⁵⁰ Apesar dessa contabilização, não há uma ordem discernível em nenhum dos dois sistemas. Por alguma razão, imagens que mostram uma mesma pessoa foram separadas, embora seja fácil recriar as sequências às quais pertencem.

Várias dessas narrativas visuais começam com os modelos totalmente vestidos. À medida que se despem, sob a supervisão de Agassiz, o propósito desse “ateliê fotográfico” se revela. Por exemplo, uma sequência mostra um homem completamente vestido, barbeado, provavelmente mestiço, de traços finos e bochechas arredondadas. Sua cabeça está ligeiramente inclinada e seu cabelo volumoso bem penteado. A camisa está aberta no pescoço e a mão esquerda repousa confortavelmente sobre a calça. Ele olha com cautela para a câmera. Seus lábios fechados indicam ceticismo (fig. 7.15). Na última imagem da série, vemo-lo de pé em frente à cadeira um tanto inevitável de Agassiz, totalmente nu, sua nudez realçada pela parede branca atrás dele (fig. 7.16). Qualquer indicação de controle que ele pudesse ter sobre o processo se foi. Atrás dele vemos uma porta aberta, como se insinuasse tanto ao modelo como ao observador a possibilidade de escapar desse pesadelo.



Figura 7.15.
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.16.

Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.17

Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.18

Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.19
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.

Uma série particularmente comovente apresenta um homem mais velho, ágil e musculoso com um bigode impressionante (figs. 7.17-7.19). Diferentemente de muitos outros modelos, ele volta seu rosto atento e desenvolvido diretamente para a câmera. Esse homem segue as instruções do fotógrafo, mas – tanto no retrato de meio comprimento, em que ainda está vestido, quanto na tomada frontal total – ele dá a impressão de tremer com energia suprimida. Seu corpo é quase imperceptivelmente angular e seu ombro direito parece ligeiramente levantado. Esse é um homem que tem mais o que fazer. Ele nos lembra de que há ainda mais em jogo, além da dignidade pessoal, nessas fotos. Quando os modelos de Agassiz se despiam para a câmera de Hunnewell, eles não se desfaziam apenas das roupas, mas de qualquer expressão mais imediata de individualidade. Note a camisa estampada bonita e interessante que o homem usava. Nas duas fotos seguintes, ela virou uma trouxa amassada sobre a cadeira de Agassiz.

É perturbador ver como as manipulações de Agassiz transformam homens e mulheres confiantes em nada mais que pedaços de carne animada.⁵¹ Um homem bonito e elegante aparece na próxima sequência (figs. 7.20-7.23). Seu cabelo ondulado, na primeira foto da sequência, lhe dá uma aparência quase artística. Nas poses seguintes, despido de sua roupa branca, ele aparece de pé num canto, primeiro de costas para o observador, numa postura que chama a atenção para seus ombros largos – uma característica “do índio,” como Agassiz explica em seu apêndice infame a *Viagem ao Brasil*.⁵² Não vemos seu rosto nem nessa foto nem na de perfil, mas o contraste entre a pose relaxada do homem quando vestido e as imagens rigidamente controladas do resto da sequência é revelador. Chega a parecer que ele foi empurrado para o canto do pátio. Na última imagem, a cadeira foi colocada sobre o degrau, talvez num esforço de mostrar que os ombros do homem são tão largos que tampam o encosto da cadeira.

Uma outra série mostra dois homens que posam – ou devo dizer “que foram postos”? – juntos (figs. 7.23-7.26). Podemos apenas especular sobre os motivos pelos quais Agassiz os colocou assim. Buscava ele diminuir ainda mais qualquer individualidade? Se esse era o caso, as fotos produzem o efeito contrário. As diferenças no corpo, feições e atitude são evidentes, tornando fútil qualquer tentativa de ver esses homens como meros representantes de certos tipos.

Despidos, os homens aparecem em posição de sentido, sua nudez realçada pelo brilho da pele.⁵³ Nas duas primeiras imagens, a cadeira os separa; na última, em que estão mais

vulneráveis, obrigados a encarar a câmera com a genitália exposta, a cadeira sinistra desaparece atrás deles, enquanto eles parecem quase se tocar. Será que eles se conheciam? Eles foram para lá juntos? Ou sua aparição conjunta diante da câmera não passou de um capricho de Agassiz, seu decreto divino? O homem mais baixo também foi fotografado separadamente (fig. 7.27) – dessa vez completamente vestido, suas feições esculpidas não expressando nada que nos ajude a entender sua visão da situação.



Figura 7.20
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.21
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.22
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.23
Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.24
Walter Hunnewell, Dois homens, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.25
Walter Hunnewell, Dois homens, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.26
Walter Hunnewell, Dois homens, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.27

Walter Hunnewell, Homem, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.28

Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio (Note que o número, nesse negativo, foi erroneamente escrito no lado da emulsão.)



Figura 7.29

Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio (Note a figura, possivelmente Agassiz, entrando no quadro à direita.)

*

A presença oculta de Agassiz durante essas sessões se revela em pelo menos uma foto, na qual vislumbramos, sugiro, sua mão e perna direitas. É impossível saber ao certo se se trata de Agassiz. No entanto, de acordo com os relatos de Elizabeth Agassiz e William James sobre as sessões em Manaus, geralmente havia apenas dois homens presentes, além dos modelos: Walter Hunnewell, cujo lugar era atrás da câmera, e Louis Agassiz.⁵⁴ Ademais, o homem

entrando em cena naquela foto é corpulento – como Agassiz, a quem Ralph Waldo Emerson chamou, em uma ocasião, o “professor estrangeiro... gordo,” com certeza era– e impõe respeito, tal qual Agassiz: a garota, mostrada de costas para a câmera no primeiro retrato (fig. 7.28), se vira parcialmente na direção dele no segundo (fig. 7.29), como se ele tivesse acabado de lhe dizer para obedecer a uma de suas ordens.⁵⁵ A calça e paletó brancos enfatizam o contraste entre o intruso e a garota. Ele vinha virar a cabeça dela na direção da câmera? Ou reposicionar a cadeira? Ou ele já alcançara o que queria?

Os indígenas têm pernas “notavelmente apumadas,” Agassiz afirma em seu apêndice sobre características raciais.⁵⁶ Nessa fotografia, há outro contraste evidente, dessa vez entre a perna esquerda da menina e a perna curva daquela cadeira inevitável, que, por sua vez, responde inquietantemente ao contorno do membro de Agassiz, vestido com a calça: a supremacia branca manifesta no grau de semelhança entre nossas pernas e as dos móveis.

Sabemos, é claro, que Agassiz esteve diretamente envolvido na produção dessas fotos – uma das muitas diferenças entre os daguerreótipos de Zealy e as placas de colódio de Hunnewell. William James viu Agassiz “persuadir” seus modelos, que “consentiam que as maiores liberdades fossem tomadas com eles.”⁵⁷ Essa foto confirma esse papel. Um olhar ainda mais atento mostra um livro no parapeito da janela, que Agassiz deve ter colocado lá antes de se aproximar da garota. Mundos se chocam aqui; ainda assim, é mais provável que nos identifiquemos com a menina ao invés do professor – com a surpresa e vulnerabilidade dela (não há nenhum retalho de roupa à vista) dela, com o desconforto que ela deve ter sentido de pé ali, sozinha, sobre o chão rochoso.

*

Em *Viagem ao Brasil*, há indicações recorrentes de que Agassiz planejava publicar o enorme arquivo que montou em Manaus: “Espero um dia publicar esses retratos assim como os de negros de puro sangue tirados para mim no Rio pelos Srs. Stal [sic] e Wahnschaffe,” ele declarou.⁵⁸ Elizabeth concordava. Referindo-se à “série bem completa de fotografias” de “numerosas variedades produzidas pelo cruzamento de índios, pretos e brancos” que Agassiz organizara, ela previa que ele trataria do assunto “mais minuciosamente” assim que encontrasse “tempo para pôr em ordem o abundante material que reuniu.”⁵⁹ Tal tempo nunca foi, de fato, encontrado, mas talvez não porque Agassiz tivesse vergonha de suas atividades ou quisesse manter suas fotos em “segredo,” como sugere parte da literatura existente sobre as atividades dele no Brasil.⁶⁰ Verdade seja dita, Agassiz não publicou nada digno de nota após seu retorno

aos Estados Unidos e antes de sua morte em dezembro de 1873. A doença e a frustração com o sucesso dos darwinianos cobraram um alto preço.

Algumas das fotografias brasileiras, entretanto, chegaram a ser impressas. A tradução francesa de *Viagem ao Brasil*, preparada em 1869 com o encorajamento ativo de Agassiz, contém uma xilogravura baseada na foto de Stahl e em outras quatro provavelmente tiradas das séries de Hunnewell. Uma delas é particularmente surpreendente. Intitulada *Jeune fille mammaluca* (Jovem menina mameluca), a xilogravura, de Henri Théophile Hildibrand,⁶¹ preserva um pouco do cenário original: vemos traços do degrau de pedra atrás da moça e até vislumbramos as paredes descascadas. O colar da menina ainda está lá, mas seu vestido foi colocado de volta (figs. 7.30-7.32)



Figura 7.30
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.31
Walter Hunnewell, Mulher, 1865. Placa de colódio.



Figura 7.32

Henri Théophile Hildibrand, *Jeune fille mammaluca* (Jovem menina mameluca), 1869. Xilogravura.

A escolha da imagem de Hildibrand não foi acidental. Na passagem que ela pretende ilustrar, Elizabeth Agassiz relata uma caminhada matinal em Manaus, durante a qual encontrou três mulheres: duas eram “velhas horrendas,” mas a outra era uma das mais belas que já vira, com, “sem dúvida, algumas gotas de sangue branco nas veias, pois a cor de sua pele era mais delicada [“son teint était plus délicat”] e os seus traços mais regulares do que costumam ser entre os índios.”⁶² Mas, se olhamos mais de perto a xilogravura de Hildibrand, o cenho franzido da mulher, tão proeminente no original, não desapareceu. É como se a decepção da mulher com o projeto desagradável de Hunnewell tivesse sobrevivido até às tentativas do ilustrador de torná-lo respeitável.

As imagens de Hunnewell não produzem o que Roland Barthes descreveu como o prazer particular da fotografia – a fuga da visão em direção a um domínio profundamente pessoal, ainda que diminuto e melancólico, de prazer estético: “para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos.”⁶³ As fotos de Hunnewell não nos permitem desviar o olhar; como Zealy e Stahl, Hunnewell transforma sujeitos em objetos, coisas a serem vistas – deixando-lhes, talvez como último vestígio de agência, apenas a liberdade de dobrar suas roupas ou jogá-las no chão. Diferentemente, entretanto, das fotografias de Zealy e Stahl, os esforços amadores de Hunnewell não são artisticamente convincentes. O embrutecimento, a monotonia entorpecente e vazia das imagens – especialmente quando as vemos em série – frustra qualquer tentativa de torná-las algo que não são. E é precisamente por isso que ainda vale a pena olhar para elas, apesar da óbvia preocupação de que a reprodução delas nesse ensaio, facilitando uma segunda, terceira ou quarta olhada, possa nos tornar cúmplices do viés ideológico que as produziu.

As imagens de Hunnewell nos incomodam porque elas não permitem que as vejamos a uma distância segura. Elas incorporam o tipo de foto que James Elkins evoca em *What*

Photography Is (2011): “Despidas das vestes glamurosas do sublime,” não são retratos que emolduraríamos e penduraríamos na parede. Nessas composições amadoras de Manaus, os “limites do pitoresco” invadem o próprio espaço da fotografia – as paredes descascadas, o chão coberto de entulho, as ervas daninhas, as janelas que se abrem para o nada, as portas que levam a áreas onde ninguém vive.⁶⁴ Esse é o espaço colonial esfacelado, o império decadente reduzido a um pátio comandado por um cientista idoso em final de carreira e um recém-graduado de vinte e um anos com um brinquedo que ele não sabe usar. Não era um ateliê ou salão fotográfico; não era nem mesmo, de fato, um “saloon.”

Notas

Agradeço o saudoso Daniel Aaron, que leu e comentou uma versão anterior deste ensaio, bem como Darlene J. Sadlier e Lester Stephens, por seus conselhos cruciais. Sávio Stoco em São Paulo e Otoni Mesquita em Manaus, Brasil, me deram conselhos excelentes durante minha jornada para encontrar o local em que Walter Hunnewell teria tirado essas fotos. Pat Kervick providenciou meu acesso aos negativos originais. Meus mais profundos agradecimentos vão para a curadora Ilisa Barbash, por sua visão e inspiração; Molly Rogers, por seu trabalho pioneiro sobre os daguerreótipos; e Katherine Meyers Satriano, arquivista associada, e Meredith Vasta, administradora de coleções, do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology).

1. Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia” (1931), em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Sérgio Paulo Rouanet, trad. (São Paulo: Editora Brasiliense, 1987), p. 98.
2. Ver Christoph Irmscher, *Louis Agassiz: Creator of American Science* ((Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2013), pp. 129, 143. Para um relato condensado da ciência de Louis Agassiz – progressista na ênfase no trabalho de campo, mas profundamente conservadora nos princípios ideológicos – ver a introdução à minha edição de Louis Agassiz, *Introduction to the Study of Natural History*, Christoph Irmscher, ed. (Basel: Springer, 2017), pp. 1-22.
3. O primeiro a chamar atenção para essa correspondência foi Stephen Jay Gould em *The Mismeasure of Man* (Nova Iorque: W. W. Norton & Co., 1981; reimpressão 2006), pp. 47–50.

4. Ver Christoph Irmscher, *The Poetics of Natural History*, 2a ed. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2019), pp. 2, 254, 280-81; e Louis & Elizabeth Agassiz, *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, Edgar Süsskind de Mendonça, trad. (Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000), p. 438.
5. Sobre Albert Frisch, ver Frank Stephan Kohl, “Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger,” *Instituto Moreira Salles: Cadernos de fotografia brasileira 3* (2006), pp. 185–203; e Frank Stephan Kohl, “Albert Frisch und die ersten global zirkulierenden Amazonasfotografien,” *Academia*, https://www.academia.edu/11159540/Albert_Frisch_und_die_ersten_global_zirkulierenden_Amazonasfotografien.
6. William Scully, *Brazil; Its Provinces and Chief Cities; The Manners and Customs of the People; Agricultural, Commercial, and Other Statistics Taken from the Latest Official Documents; with a Variety of Useful and Entertaining Knowledge, Both for the Merchant and the Emigrant* (Londres: Murray, 1866), pp. 358–59.
7. [Nota do tradutor:] No texto original em inglês, Irmscher traduz “pardo” como *mixed* e comenta, em nota, que essa tradução é confusa porque a hierarquia racial brasileira é baseada em cor, não em sangue. O autor também sugere que se veja, sobre a hierarquia racial usada em português, Darlene J. Sadlier, *Brazil Imagined: 1500 to the Present* (Austin: University of Texas Press, 2008), pp. 113–14.
8. Ygor Rocha Cavalcante, “Slave Resistance and the Notion of Space: The Case of Afro-Amazonians (1850–1880),” in *Another Black Like Me: The Construction of Identities and Solidarity in the African Diaspora*, Elaine Pereira Rocha e Nielson Rosa Bezerra, eds. (Cambridge, Reino Unido: Cambridge Scholars, 2015), pp. 132–57, 140; e Irmscher, *Louis Agassiz*, pp. 246–51.
9. George Ermakoff, *O Negro na fotografia Brasileira do século XIX* (Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2004), pp. 297–98.
10. Dentre a substancial bibliografia sobre a fotografia brasileira do século XIX, ver especialmente Gilberto Ferrez and Weston J. Naef, *Pioneer Photographers of Brazil, 1840–1920* (Nova Iorque: The Center for Inter-American Relations, 1976); Gilberto Ferrez, *Photography in Brazil, 1840–1900* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984); Pedro Karp Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista* (São Paulo: Metalivros, 2003); e Bia Corrêa do Lago e Pedro Corrêa do Lago, *Os fotógrafos do Império: A fotografia Brasileira do século XIX* (Rio de Janeiro: Capivara, 2005). Para uma história mais compreensiva, incluindo o momento presente, ver Boris Kossoy, ed., *Um olhar sobre o Brasil: A fotografia na construção da imagem da nação: 1833–2003*

(Rio de Janeiro: Objetiva, 2012). Um compêndio indispensável das representações dos negros na história brasileira é Ermakoff, *O Negro na fotografia*. Ver também a exibição de 2005 do Musée d'Orsay, Paris, *The Brazilian Empire and Its Photographers* (O império brasileiro e seus fotógrafos).

11. Ver “Imagens para Louis Agassiz,” em Bia Corrêa do Lago, *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001), pp. 228–35.
12. Relatado no diário de Henry Wadsworth Longfellow, 7 de abril de 1848, Longfellow Papers, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
13. Irmischer, *Louis Agassiz*, pp. 176–77.
14. Das vinte xilogravuras incluídas na edição em inglês de *Viagem ao Brasil (A Journey in Brazil)*, 6a ed., (Boston: Ticknor and Fields, 1868)), catorze foram feitas a partir de fotografias tiradas por Augusto Stahl, Germano Wahnschaffe, pela Casa Leuzinger e por vários outros fotógrafos (presumidamente amadores), como o “Sr. Machado,” o “Sr. Pimenta Bueno” e o “Dr. Gustavo.” Para referências às fotografias geológicas e aos “aparelhos do Sr. Machado,” ver Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, pp. 104-107, 119.
15. L’Abbé Moigno, “Photographie: Son histoire, ses procédés, sa théorie,” *Revue scientifique et intellectuelle* 30 (September 1847), pp. 321–74; ver pp. 363–64. Ver também Étienne Serres, “Observations sur l’ application de la photographie à l’étude des races humaines,” *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l’Académie des Sciences* 21 (1845), pp. 242–46.
16. Ver Deborah Willis and Carla Williams, *The Black Female Body: A Photographic History* (Philadelphia: Temple University Press, 2002), p. 11.
17. Sobre a foto de perfil como redutora da identidade, caráter e emoção da modelo, ver Willis and Williams, *The Black Female Body*, pp. 11-12.
18. Molly Rogers, *Delia’s Tears: Race, Science, and Photography in Nineteenth-Century America* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2010), pp. 233–34. Ver também John Stauffer, “‘Not Suitable for Public Notice’: Agassiz’s Evidence,” cap. 10, nesse volume.
19. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 485. Para mais detalhes sobre a seleção de indivíduos (em número desproporcional de africanos ocidentais) feita por Augusto Stahl, ver Flávio dos Santos Gomes, “Agassiz and the ‘Pure Race’: Africans in the City on the Atlantic,” in *(T)races of Louis Agassiz: Photography, Body and Science, Yesterday and Today / Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje,*

- Maria Helena P. T. Machado and Sasha Huber, eds. (São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010), pp. 44–52.
20. Anne Maxwell, *Picture Imperfect: Photography and Eugenics, 1870–1940* (Brighton, U.K.: Sussex Academic Press, 2010), p. 30.
 21. Ver, por exemplo, Marcus Wood, *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America* (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 288.
 22. “Benim,” palavra escrita à mão na impressão da foto, foi lida erroneamente como “Bruno” em Machado e Huber, eds., *(T)races of Louis Agassiz*, p. 288.
 23. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, pp. 486-87.
 24. Para mais informações sobre Augusto Stahl, ver Lago, *Augusto Stahl*, assim como minha análise anterior em *The Poetics of Natural History*, pp. 286–87.
 25. Wood, *Black Milk*, p. 275.
 26. *Ibid.*, p. 289.
 27. Robert Lowell, “Epilogue,” in *Day by Day* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), p. 127.
 28. Ver Christoph Irmscher, “Mr. Clark’s Headache,” cap. 5 em *Louis Agassiz*, pp. 168–218.
 29. O pai de Walter Hunnewell, o banqueiro e magnata ferroviário Horatio Hollis Hunnewell, foi o primeiro a cultivar rododendros nos Estados Unidos. A cidade de Wellesley, Nova Inglaterra, Massachusetts, deve seu nome à extensa propriedade de Hunnewell, que também inclui um arboreto. Walter (1844-1921), o quarto dos nove filhos de Horatio Hunnewell, se formou em Harvard College em 1865 e, mais tarde, se tornou diretor da firma bancária do pai e cultivou seu próprio jardim italiano no lago Waban, em Wellesley. *Harvard College: Class of 1865. Secretary’s Report No. 11: 1907–1921* (Boston: George H. Ellis, 1921), p. 79.
 30. Agradeço a Jeff Wolin pela conversa sobre a técnica de Walter Hunnewell. John M. Monteiro especula que Hunnewell também tirou fotos em outros lugares durante a viagem. Ver John M. Monteiro, “Mr. Hunnewell’s Black Hands: Agassiz and the ‘Mixed Races’ of Manaus,” *Mirror of Race*, 8 de maio de 2012, <http://mirrorofrace.org/monteiro/#16a>.
 31. Tive acesso a 116 imagens feitas por Walter Hunnewell (PM 2004.24.7575–2004.24.7691). As impressões em papel albuminado associadas, juntamente às de Augusto Stahl, foram doadas por Alexander Agassiz – filho de Louis e sucessor dele no comando do Museu de Zoologia Comparada (Museum of Comparative Zoology) – à biblioteca do Museu Peabody em 26 de junho de 1910 e depois transferidas aos arquivos

- do Museu Peabody; ver <https://www.peabody.harvard.edu/node/43>. As impressões estavam originalmente organizadas em três álbuns (PM 2004.1.436.176–2004.1.436.178), nenhum dele sendo, provavelmente, a embalagem original (as capas foram preservadas separadamente). Meredith Vasta, administradora de coleções, Escritório de pesquisa (Research Office) do Museu Peabody, comunicação pessoal, 21 de setembro de 2015.
32. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 243. Dado o contexto, o uso da palavra *saloon* (ateliê) no texto original em inglês era provavelmente irônico. Enquanto o significado do termo em francês (uma sala de estar para entreter e conversar com convidados) persiste, a palavra, nos Estados Unidos, designa também um espaço público, usado para assembleias e exposições ou, na versão ocidental, para consumo de bebidas. Ver *Oxford English Dictionary* (2019), s.v. “saloon.”
33. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 245.
34. Há um antigo edifício do tesouro público no porto de Manaus com uma inscrição na fachada neoclássica que o data do período entre 1887 e 1890. Não é claro, entretanto, se ele foi construído para substituir outro prédio dedicado ao mesmo propósito. A topografia de Manaus mudou bastante depois da expansão do comércio da borracha, de forma que registros antigos são difíceis de obter. Informação obtida através do portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); ver “Manaus,” IPHAN, <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/269>. Flávio Stoco (São Paulo) e Otino Mesquita (Manaus), comunicação pessoal com Darlene Sadler, 26 de maio de 2016.
35. Ver PM 2004.24.7639, mostrando um menino sentado numa cadeira, com objetos estranhos ao fundo (um móvel cheio de papéis?). Notar a sombra criada pelos pés suspensos.
36. PM 2004.24.7612.
37. O jovem William James, membro da comitiva de Agassiz, se referiu ao “estabelecimento fotográfico” de Agassiz como uma “sala,” embora esse tratamento talvez reflita o fato de que os brasileiros viam aquele pátio interno como cômodo da casa. William James, “Brazilian Diary,” November 10, 1865, em *Brazil through the Eyes of William James: Letters, Diaries, and Drawings, 1865-1866*, Maria Helena P. T. Machado, ed., e John M. Monteiro, trad. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006), p. 88.
38. Para um uso interessante de uma cadeira tão elegante, ver o misterioso ferrótipo de um menino afro-americano posando num estúdio fotográfico de luxo, reproduzido em Ross J. Kelbaugh, *Introduction to African American Photographs, 1840–1950: Identification*,

Research, Care & Collecting (Gettysburg, Pensilvânia: Thomas Publications, 2005), p. 90.

39. Ver PM 2004.24.7602.

40. O mais famoso adepto dessa teoria foi provavelmente Honoré de Balzac, que, de acordo com o conhecido fotógrafo francês Nadar, estava convencido de que a câmera roubava partes das almas das pessoas. Balzac, cujo retrato foi tirado apenas uma vez, em 1842, argumentou que “todos os corpos são feitos de uma série de imagens fantasmagóricas, um número infinito de camadas finas como folhas umas sobre as outras.” Cada vez que um daguerreótipo é produzido, uma dessas camadas é removida e transferida para a fotografia. A exposição repetida causaria, portanto, a perda da própria essência da vida. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Quand j'étais photographe* (1900), em *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, Vicki Goldberg, ed. (Nova Iorque: Simon and Schuster, 1981), pp. 127–28.

41. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 265.

42. *Ibid.*, p. 265.

43. James, “Brazilian Diary,” p. 88.

44. Ver PM 2004.24.7686.

45. Ver PM 2004.24.7635.

46. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 485.

47. Ver PM 2004.24.7602 (menina de pé sobre a cadeira), PM 2004.24.7610 (menino sentado numa cadeira), PM 2004.24.7618 (menina bem-vestida sentada numa cadeira), PM 2004.24.7636 (menino pretensioso posando como se fosse um adulto), PM 2004.24.7642 (um adolescente), PM 2004.24.7644 (menina em vestido de renda), e PM 2004.24.7681 (menina com duas mulheres).

48. Ver PM 2004.24.7613 e PM 2004.24.7639.

49. Ver PM 2004.24.7591, PM 2004.24.7597 e PM 2004.24.7599.

50. Dado caráter abrangente dos arquivos de Louis Agassiz, é surpreendente que poucos manuscritos com a letra de Elizabeth Agassiz tenham sobrevivido, quase como se ela quisesse apagar as evidências da escrita fantasma que fizera para ele. Ver Irmischer, *Louis Agassiz*, p. 271.

51. Essa formulação me foi sugerida por Daniel Aaron em 12 de setembro de 2015.

52. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 486.

53. Agradeço a Ilisa Barbash pelos comentários sobre essa imagem.

54. William James relata que, quando ele foi procurar o “Prof.” no “estabelecimento fotográfico,” Walter Hunnewell foi quem apareceu com “as mãos pretas” (sujas por conta do trabalho com as placas de colódio) para recebê-lo. James também menciona outro visitante, o jovem escritor e político brasileiro Tavares Bastos. Ver James, “Brazilian Diary,” p. 88. Ver também Irmscher, *The Poetics of Natural History*, pp. 289–90.
55. Ralph Waldo Emerson, “Journal, November 1852,” em *Emerson in His Journals*, Joel Porte, ed. (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1982), p. 441.
56. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 487.
57. James, “Brazilian Diary,” p. 88.
58. Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 485.
59. *Ibid.*, p. 284.
60. Ver, por exemplo, Carlos Haag, “As fotos secretas do Professor Agassiz,” *Pesquisa Fapesp* 175 (setembro 2010), pp. 80-85.
61. Agassiz & Agassiz, *Voyage au Brésil*, Felix Vogeli, trad. (Paris: Hachette, 1869), p. 288.
62. *Ibid.*, p. 289; Agassiz & Agassiz, *Viagem ao Brasil*, p. 274-275.
63. Ver Roland Barthes, *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*, Júlio Castañon Guimarães, trad. (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984), p. 84.
64. James Elkins, *What a Photography Is* (Nova Iorque: Routledge, 2011), pp. 218, 219.

Créditos das ilustrações:

Salvo quando indicado o contrário, todas as imagens são cortesia do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. A sigla “PM” designa a catalogação dos objetos na coleção do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology).

Figura 7.1. Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig, Alemanha; Archiv für Geographie; SAm023-0011

Figura 7.2. Musée du quai Branly–Jacques Chirac, Paris; RMN-Grand Palais/Art Resource, Nova Iorque

Figura 7.3. Musée du quai Branly–Jacques Chirac, Paris; RMN-Grand Palais/Art Resource, Nova Iorque

Figura 7.4. PM 2004.1.436.1.78

Figura 7.5. PM 2004.1.436.1.96

Figura 7.6. PM 2004.1.436.1.169

Figura 7.7. PM 2004.24.7667

Figura 7.8. PM 2004.24.7659

Figura 7.9. PM 2004.24.7688

Figura 7.10. Christoph Irmscher

Figura 7.11. PM 2004.24.7653

Figura 7.12. PM 2004.24.7668

Figura 7.13. PM 2004.24.7664

Figura 7.14. PM 2004.24.7679

Figura 7.15. PM 2004.24.7654

Figura 7.16. PM 2004.24.7605

Figura 7.17. PM 2004.24.7647

Figura 7.18. PM 2004.24.7585

Figura 7.19. PM 2004.24.7624

Figura 7.20. PM 2004.24.7637

Figura 7.21. PM 2004.24.7589

Figura 7.22. PM 2004.24.7594

Figura 7.23. PM 2004.24.7587

Figura 7.24. PM 2004.24.7608

Figura 7.25. PM 2004.24.7595

Figura 7.26. PM 2004.24.7615

Figura 7.27. PM 2004.24.7648

Figura 7.28. PM 2004.24.7625

Figura 7.29. PM 2004.24.7683

Figura 7.30. PM 2004.24.7640

Figura 7.31. PM 2004.24.7673

Figura 7.32. Louis and Elizabeth Agassiz, *A Journey in Brazil*. 6a edição. Boston, 1868, p.

288