



Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar

Teresa Castro

► To cite this version:

Teresa Castro. Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar. Cadernos de História da Ciência, 2015. <hal-02544087>

HAL Id: hal-02544087

<https://hal.science/hal-02544087v1>

Submitted on 14 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar¹

To traverse and possess the world: the atlas of images and the epistemological experience of the regard

Teresa Castro²

1.
O texto “Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar” foi publicado originalmente no catálogo da exposição “Cartografia do poder aos itinerários do saber”, curadoria de Catarina Pires, Emanoel Araújo e Paulo Bernaschina. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

2.
Teresa Castro é historiadora da arte de formação, doutora em estudos cinematográficos e professora da Universidade de Paris III. Com diversos estudos sobre cultura visual, é autora de *La pensée cartographique des images – cinéma et culture visuelle*. Paris: Aléas, 2011.

Resumo

Desde Abraham Ortelius e Gerhard Mercator, o fenômeno dos atlas se espalharam progressivamente pelo mundo, alcançando zonas do conhecimento e da criação, e conhecendo ao longo do século XIX um momento decisivo. Ao reunir o desenvolvimento de técnicas de reprodução gráfica e as novas disciplinas, o atlas científico – botânico, anatômico, antropológico etc. – se multiplica, organizando visualmente elementos gráficos para transmitir um saber, tornando possível uma forma particular de conhecimento articulada à associação de elementos visuais.

Palavras-chave

Atlas; história da ciência; cultura visual; antropologia

Abstract

Since Abraham Ortelius and Gerhard Mercator, the Atlas phenomenon spread throughout the world, reaching areas of knowledge and creation, and knowing throughout the nineteenth century a decisive moment. By bringing together the development of graphic reproduction techniques and the new

3.
*Mappa geographicum quo
 flumen Argentum, Parana et
 Paraguay : exactissime nune
 primum describuntur, facto inito
 a nova Colonia ad ostium usque
 fluminis iauru ube, ex pactis
 finuim regundorum. Terminus
 de marmore positus, terraru-
 mque insigniores Prospectus, et
 quorundam animalium forme
 suis quaelibet aptae delineantur*
 (Fundação Biblioteca Nacional,
 Rio de Janeiro).

disciplines, the scientific atlas - Botanical, anatomical, anthropological etc. - is multiplied by visually organizing graphic elements to convey knowledge, making possible a particular form of knowledge articulated to the association of visual elements.

Keywords

Atlas, history of science, visual culture; anthropology

Em 1758, o cartógrafo, matemático e astrônomo de origem paduana Miguel Antonio Ciera dedicava ao rei Dom José I de Portugal um documento único: um atlas das terras interiores da América Meridional, mais precisamente da bacia hidrográfica do rio da Prata, intitulado *Mappa geographicum quo flumen Argentum, Paranà et Paraguay*³. Ciera partira para o Brasil poucos anos antes na qualidade de astrônomo-cosmógrafo, integrando a terceira Partida de Demarcação da América Meridional (1753-1754). A missão tinha por objetivo delimitar as novas fronteiras entre os domínios de Portugal e de Espanha na América do Sul, na sequência das negociações do Tratado de Madrid de 1750.

Equipados com um arsenal de instrumentos científicos, Ciera e os homens que o acompanham medem temperaturas e pressões atmosféricas, calculam latitudes e longitudes, determinam altitudes e recolhem um sem-número de elementos que permitirão ao italiano realizar o seu *Mapa geográfico dos rios da Prata, Paraná e Paraguai*. Este último, como muitos atlas seus contemporâneos, reúne não apenas mapas, mas também imagens coloridas da fauna, das paisagens e dos tipos locais. No total, contam-se trinta e uma folhas com desenhos a aguarela realizados pelo próprio Ciera: as imagens cartográficas alternam com plantas topográficas, vistas de lugares, de animais e dos “costumes estrangeiros”. A empresa cartográfica do italiano diz respeito tanto à produção de mapas convencionais como de imagens figurativas, partilhando todos uma mesma ambição descritiva. A “coincidência entre cartografar e pintar”, sintomática do que a historiadora

4.
*Instruçam pela qual se hade
regular o M. R. PE. Fr. Joam
Alvares de Gusmão para buscar,
e ajustar alguns geógrafos para o
serviço de S. Mage.*

de arte Svetlana Alpers chama de “impulso cartográfico” da arte – e que não se limitaria ao caso da pintura holandesa do século XVII analisado pela autora (Alpers, 1999) –, encontra-se aqui bem patente. Ainda que gozando de uma aura de cientificidade particular, os mapas constituem nesta época, e não raras vezes, como bem ilustra o atlas de Ciera, uma outra forma de desenho ou de pintura, mais ou menos marcada pelo rigor das projeções matemáticas. A Ciera e aos seus congêneres exigia-se, aliás, que fossem também “suficientes desenhadores para tirarem vistas dos lugares mais notáveis, e debuxarem as plantas, animais, e outras coisas desconhecidas, e dignas de notícias” (citado em Costa, 2009: 97)⁴. Os desenhos do atlas de Ciera correspondem assim às imagens que Alpers considera como sendo “inerentemente semelhantes à cartografia em sua fonte e natureza: a vista panorâmica, ou [...] paisagem cartografada, e a cidade-paisagem, ou vista topográfica da cidade” (Alpers, 1999: 272).

Realizado no âmbito de uma expedição estatal com fins políticos e diplomáticos bem determinados (a demarcação de fronteiras entre duas potências coloniais), o atlas de Ciera constitui, como grande parte dos projetos cartográficos da época, uma extraordinária empresa de apropriação real e simbólica do espaço. Ao dedicar o seu atlas ao rei Dom José I, o cartógrafo e astrônomo oferece-lhe uma versão metonímica duma parte do seu império. Motivadas pelo poder, as imagens cartográficas e os itinerários do saber que elas documentam são uma figura dessa mesma autoridade: sob os olhos do monarca, as paisagens transformam-se em fronteiras, as cidades em colônias, os “estrangeiros” em súditos longínquos. O atlas permite também ao seu espectador (um atlas é feito para ser olhado e não lido) construir uma consciência da realidade geográfica, paisagística e etnográfica do seu império a partir das imagens. Substituindo-se à viagem real, a viagem imaginária recreada pelo *Mapa Geográfico* de Ciera – por meio da sua evocação cuidadosa do itinerário e dos aspectos principais da expedição –, oscila assim entre poder e saber, simbolismo político e prazer visual.



Imagem 1.
Hermann Raunheim. Atlas
d'Histoire Naturelle –
Antropologie par Dr. Dumoutier.
Col. Alexandre et António
Ramires.

Mas o projeto do sábio italiano ilustra ainda um outro aspecto capital: as capacidades dessa forma especificamente visual do saber que é o atlas. Longe de se resumir à prática cartográfica, o atlas alarga-se, em finais do século XVIII, a uma série de outras ciências, antes de se transformar numa estratégia de coleção e de exposição de imagens utilizada por inúmeros artistas. Entre ciência e arte, o atlas constitui talvez uma das formas mais pertinentes para pensar e questionar os itinerários do saber.

O que é um atlas?

A noção de atlas conhece, desde há alguns anos para cá, uma popularidade crítica inédita, tanto no campo dos estudos visuais como no domínio artístico. Curioso fenómeno, uma vez que os atlas parecem remeter para uma experiência de outros tempos: a de folhear um livro volumoso, cujas imagens seriam capazes de nos transportar numa singular viagem do olhar.

A recente notoriedade dos atlas deve-se, por um lado, à redescoberta dos trabalhos do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), em particular do seu *Atlas Mnemosyne*, o célebre dispositivo com o qual Warburg pretendia surpreender a “migração das imagens” (*Bilderwanderung*) e a “sobrevivência do Antigo” (*Nachleben der Antike*). Consistindo em várias centenas de imagens (essencialmente reproduções fotográficas de obras de arte) dispostas sobre painéis de madeira (destinados a serem publicados sob a forma de tábuas dum livro), o atlas corresponde aqui a uma forma complexa de organização visual do saber, apoiada sobre as capacidades heurísticas da montagem de imagens (Didi-Huberman, 2011). Por outro lado, um número significativo de projetos artísticos contemporâneos tem utilizado o termo para explorar a dimensão mais ou menos metódica do atlas enquanto coleção de imagens. O princípio da coleção permite combinar dois elementos que poderiam parecer, *a priori*, contraditórios: a *singularidade* de cada elemento colecionado e acrescentado ao todo e a sua *afinidade* com outros componentes dessa mesma soma.

O paradigma de muitos desses trabalhos artísticos – entre os quais poderíamos citar o célebre *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter – não são, necessariamente, os atlas cartográficos, mas os atlas científicos enquanto gênero editorial prolífico e bastante heterôgeneo e no qual podemos incluir o próprio atlas de Warburg. Os historiadores da ciência Peter Galison e Lorraine Daston chamaram a atenção para o papel determinante dos atlas na história das ciências e das ideias, sugerindo uma ligação entre o atlas enquanto forma gráfica (coleção de estampas ou outro tipo de imagens dispostas em livro de estudo) e a formação da noção de “objetividade científica” (Daston e Galison, 2007). Instrumentos capitais da prática científica, comuns a campos do saber muito diferentes (da anatomia à física, passando pela botânica, a antropologia, a meteorologia, etc.), os atlas determinam, segundo os autores, a forma como as imagens que compilam são descritas e observadas. O atlas constitui assim um indício fundamental do

que os autores chamam de “olhar da disciplina” (*discipline eye*) – uma alusão ao conceito de “olhar da época” (*period eye*) cunhado pelo historiador de arte Michael Baxandall. Verdadeira tecnologia intelectual apoiada sobre a reprodução e a combinação de imagens, o atlas afina e treina o olhar dos especialistas. A capacidade de identificar determinados tipos de objetos ou de espécimes como referências terá, precisamente, sido essencial para a formação e o desenvolvimento progressivos da ideia de “objetividade” durante os séculos XIX e XX.

Mas o que é um atlas? Definidos simplesmente no livro de Daston e de Galison como “compilações sistemáticas de objetos de trabalho”, ou ainda como os “dicionários das ciências do olhar”, os atlas correspondem a uma forma especificamente visual de organizar o conhecimento. Possuindo uma tradição própria, mantêm relações complexas com outras formas gráficas que exploram o princípio da coleção, como o inventário e o catálogo, por exemplo, ou ainda com outras formas de espacialização do conhecimento, como o álbum, o museu ou o arquivo. Segundo Daston e Galison (cujo trabalho se concentra sobre o problema da objetividade científica e não sobre os atlas enquanto fenômeno singular), estes últimos caracterizam-se pelo papel fundamental que atribuem às imagens. Tal como escrevem os autores, “qualificar as imagens dum atlas de ‘ilustrações’ é menosprezar a sua primazia, relegá-las a uma mera função de subordinação, seja ela a um texto ou a uma teoria [...]. A partir do século XVIII, e no que diz respeito à maioria dos atlas, as imagens constituem o alfa e o ômega do gênero” (Daston e Galison, 2007: 22). Ou seja, as imagens dos atlas científicos participam ativamente na construção do saber: um saber que se apoia sobre as tecnologias de reprodução mecânica e as possibilidades oferecidas pelo livro enquanto tecnologia intelectual. Estes mesmos elementos são, aliás, essenciais para perceber o desenvolvimento dos atlas cartográficos durante o século XVI.

Originalmente uma forma cartográfica, fazendo alusão a um conjunto de mapas reunidos de

5.
A forma atlas alastra-se, desde o século XVI, a diferentes suportes e superfícies: paredes, tetos, jardins, etc. Se o “atlas mural” da Galeria dos Mapas no palácio do Vaticano, realizada entre 1580 e 1582 para o papa Gregório XII, é um dos exemplos mais conhecidos destes outros atlas, alguns georamas e panoramas do século XIX confirmam a longevidade desta tradição. V. J.-M. Besse, *Face au monde: atlas, jardins, géoramas*, Paris, 2003.

6.
O primeiro atlas impresso terá sido a *Geografia* de Ptolomeu, publicada em 1477, alguns anos depois de Gutenberg ter impresso, em Mainz, o primeiro incunábulo da Bíblia, em 1454.

acordo com um plano pré-concebido e visando uma forma de completude, o atlas distingue-se do mapa-múndi, capaz de oferecer uma visão sinóptica da terra ao olhar do observador. Segundo Christian Jacob, o atlas “permite conciliar a totalidade e os seus detalhes”, sendo “governado por uma lógica cumulativa e analítica que conduz [o leitor] da visão global às imagens parciais, da meditação sobre o universal à contemplação dos detalhes” (Jacob, 1992: 97). Face ao mapa-múndi, o atlas presta-se a uma forma diferente de posseção do mundo, “mais intelectual e enciclopédica”. Em termos materiais, o atlas assume quase sempre a forma de um livro maneável e consultável e, se outros tipos de atlas existem,⁵ é impossível reconstituir a sua história sem passar pelos anais mais vastos do livro enquanto objeto técnico. Neste âmbito, a invenção da imprensa constitui uma etapa fundamental: ainda que existam e que continuem a existir atlas manuscritos como o de Miguel Ciera, os atlas enquanto gênero editorial desenvolvem-se em finais do século XVI, impulsionados pelos progressos da reprodução mecânica. Os atlas correspondem desde então a verdadeiros projetos editoriais, com objetivos científicos e comerciais bem definidos e destinados a um público de especialistas. Antecipando o trabalho do italiano, vários atlas geográficos do século XVI prestam-se já e simultaneamente a uma forma de inventário da natureza e ao catálogo das *mirabilia* do mundo.

Publicado na sua versão definitiva em 1595, um ano após a morte do seu autor, o *Atlas, sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* de Gerhard Mercator é habitualmente considerado como a primeira obra a ter sido publicada sob a designação de “atlas”. A compilação inclui pela primeira vez uma série de mapas expressamente realizados para o projeto – o que a distingue de um outro livro importante, publicado em 1570, o *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraão Ortélio.⁶ O contributo de Mercator diz ainda respeito ao título que o cartógrafo flamengo concedeu ao seu trabalho: *Atlas*. Segundo uma tradição tardia, Atlas seria o nome de um rei mítico, originário da Líbia

Imagem 2.
Coleção de 214 cabeças doadas
à Universidade de Coimbra
pelo diplomata Gama Machado,
século XIX.



e especialista de astronomia, que teria concebido o primeiro globo celeste. Os ilustradores que decoram os frontispícios dos atlas vão posteriormente confundir esta figura com outro Atlas: o herói titânico condenado por Zeus a carregar a esfera celeste sobre os seus ombros. A designação “atlas” vulgariza-se, aplicando-se a partir desta época às recolhas de mapas. A ruptura com outras formas de representação e de apresentação do conhecimento cartográfico não deve ser menosprezada: enquanto forma visual do saber, o atlas permite passar da contemplação do particular à meditação sobre o universal e vice-versa. A composição de um atlas implica ainda uma forma de fragmentação espacial que institui, no espaço do livro, um modo de progressão semelhante ao da viagem. A fragmentação diz respeito à forma como os atlas selecionam um espaço determinado – continentes, países, regiões –, separando-o do contínuo espaço-temporal ao qual pertencem.

Essa fragmentação delimita, circunscreve e impõe um enquadramento e um ponto de vista. Mas ela induz também um movimento no espaço do livro alusivo ao próprio movimento no espaço geográfico. O atlas dá assim forma a uma viagem visual, governada por ritmos particulares e convidando à circulação do olhar.

Desde finais do século XVIII que outros campos do saber recorrem às capacidades cumulativas e analíticas dos atlas. Na sequência da cartografia e da geografia, a astronomia, a botânica, a zoologia e a anatomia começam também a publicar os seus atlas: a noção passa assim a designar recolhidas de imagens e de outros documentos gráficos (tabelas quantitativas, gráficos, etc.), organizadas sob a forma de tábuas ou pranchas, encadernadas e publicadas ou não sob essa designação. Dispositivo espacial de triagem da informação, o atlas assume-se como um espaço gráfico no qual se encontram reunidos e organizados, de acordo com uma lógica própria, um conjunto de dados visuais. Mas os atlas são também uma forma de visualizar e de pensar o conhecimento por meio do espaço: realizar um atlas é, potencialmente, organizar uma série de percursos em função de critérios (alfabéticos, geográficos, naturais, iconográficos) muito diferentes. Dessa forma, os atlas consagram epistemologicamente as imagens e, sobretudo, a experiência do *olhar*.

A fisionomia do mundo e a obsessão dos tipos: os atlas antropológicos e os álbuns de viagem do século XIX

Uma das ciências que durante o século XIX mais se serviu dos atlas par dar forma às suas visões do mundo foi a antropologia nascente. Ainda que profundamente marcada pelo olhar clínico da medicina e o rigor classificatório das ciências naturais, a disciplina antropológica inscreve-se também na linhagem das grandes expedições científicas que se multiplicam a partir de finais do século XVIII. Entre estas, conta-se a viagem que o francês Jules Dumont d'Urville (1790-1842) realiza ao Oceano Antártico entre 1837 e 1840, acompanhado de vários

homens de ciência, entre os quais Pierre-Marie Dumoutier (1797 -1871). Dumoutier é então um dos mais famosos apologistas e praticantes da frenologia, teoria que partia do pressuposto segundo o qual existiria uma relação estreita entre a forma do cérebro e do crânio e o caráter dos indivíduos. Formulada pelo médico alemão Franz Joseph Gall em 1820 – e apoiando-se sobre a voga da fisiognomonia –, a frenologia seria rapidamente denunciada como uma pseudociência, sem por isso deixar de influenciar, anos mais tarde, o desenvolvimento da antropometria craniológica do médico e antropólogo Paul Broca e da antropologia criminal do médico e criminologista Cesare Lombroso. Antes de cair em desgraça, a teoria de Gall conhece um pico de popularidade nas décadas de 1820-1830, ao qual não serão alheios, pelo menos na França, os esforços de Dumoutier. Cofundador da *Société de phrénologie*, o investigador constitui uma importante coleção de crânios, exposta ao público no seu domicílio parisiense e vendida ao Muséum de Paris em 1873. Ao acompanhar Dumont d'Urville na sua muito mediatizada expedição, Dumoutier procura aplicar a frenologia ao estudo das diferentes raças, tomando notas, comprando alguns crânios e realizando cerca de cinquenta bustos em gesso na Oceânia. Estes últimos constituem o grosso do seu *Atlas d'Anthropologie* (1854), obra que figura entre os vinte e dois volumes que, a partir de 1841, relatam a história da missão dirigida por Dumont d'Urville e expõem os conhecimentos científicos que dela resultaram (Imagem 1). Compilando, no atlas que o acompanha, os materiais frenológicos reunidos por Dumoutier, o volume *Anthropologie* é redigido pelo zoólogo Émile Blanchard, sendo as teorias de Dumoutier violentamente atacadas pelo naturalista Jacques Bernard Hombron no volume da coleção consagrado à zoologia. A frenologia é já então uma ciência descreditada – e nem a coleção de 214 cabeças que o excêntrico diplomata Gama Machado (1775-1861) lega à Universidade de Coimbra por volta dos mesmos anos chega a ser utilizada (Imagem 2).

Imagem 3.
José Augusto Cunha Moraes,
Angola, 1877-1894.



As pranchas litográficas do atlas de Dumoutier anunciam o serialismo e a codificação dos modos de representação característicos da antropometria, cujo paradigma se impõe no domínio da antropologia durante a segunda metade do século XIX. Indissociável da mensuração minuciosa dos corpos, da classificação e sistematização das informações, a antropometria submete a produção de imagens a um protocolo particularmente rígido. Os indivíduos devem assim ser fotografados de frente e de perfil, contra um fundo neutro, de preferência nus e junto a uma escala que permita restituir as suas dimensões. Estipulando um sistema de representação supostamente capaz de cartografar com precisão a superfície dos corpos, a antropometria fornece aos atlas

antropológicos um rigor metódico, apoiado sobre o serialismo do médium fotográfico. Ainda que o protocolo seja difícil de aplicar na sua totalidade (relativamente poucos indivíduos são, de fato, fotografados completamente nus), os princípios da antropometria disseminam-se e deixam uma marca perene no olhar e nos hábitos visuais da antropologia. No que diz respeito aos atlas antropométricos enquanto objetos de trabalho disciplinares destinados a instruir e a formar o olhar científico, estes propõem menos retratos de pessoas do que imagens de *tipos* raciais e etnográficos. As constantes e as regularidades procuram assim impor-se aos detalhes e particularismos próprios a cada indivíduo e nisso se distingue a antropometria antropológica da antropometria judicial, atenta às singularidades de cada sujeito fotografado. Ou seja, se a antropometria é, verdadeiramente, uma questão de olhar, a antropologia desta época constitui mais uma ciência das raças que do Homem.

Inicialmente louvada como um formidável instrumento descritivo capaz de facilitar os estudos comparativos, a fotografia revela-se, progressivamente, bastante mais problemática. O serialismo do médium permite, de fato, atingir uma riqueza informativa apoiada sobre a acumulação de materiais e a constituição de um sistema de representação iterativo. Este último está longe, aliás, de se resumir aos protocolos rígidos da antropometria, dizendo antes respeito ao desenvolvimento dum estilo “científico” (ou “museológico”, no caso das fotografias de objetos), fundado sobre a austeridade formal das imagens, cuja aparente simplicidade é enganadora, uma vez que resulta de escolhas conscientes. A nitidez, a frontalidade e a platitude das imagens são diferentes elementos que contribuem para a construção do seu estatuto científico, subordinado aos ideais de exatidão e de clareza. As fotografias vêm-se investidas de uma autoridade que, sem ser incompatível com o seu valor estético, não obedecem a este último critério. Esta uniformização adequa-se à catalogação sistemática sobre a qual se funda o projeto comparatista característico da antropometria. Mas mesmo quando os atlas antropométricos recolhem imagens

realizadas segundo o mesmo protocolo, as informações que essas fotografias compilam não constituem dados comparáveis entre si, ou pelo menos, dados duma clareza abstracta. Enquanto dado objetivo, a imagem fotográfica é uma construção da “retina do sábio”, segundo a fórmula feliz do astrônomo novocentista Jules Janssen. Por muito homogênea que seja, a fotografia enquanto visível é sempre uma questão de heterogeneidade e de diferença, como bem resume uma passagem do tratado de 1884 que o naturalista Eugène Trutat dedica à utilização dessa nova tecnologia no domínio da história natural: “a fotografia permite reproduzir com uma fidelidade inimitável os *mil detalhes* de organização que exigem uma grande precisão e que são tão numerosos que nem o desenhador mais paciente consegue restituir de forma exacta” (Trutat, 1884: 8). Ora são precisamente estes “mil detalhes” que agudizarão uma contradição antiga, com implicações metodológicas e epistemológicas: a lógica que opõe a descrição à classificação e, com ela, ao comparatismo. O problema remonta, pelo menos, ao século XVIII: aqueles que acreditam na variedade extrema e complexa das formas naturais, como Buffon, desconfiam dos aparelhos taxinômicos à maneira de Linné. O debate é reformulado pela antropologia noutros termos, opondo desta feita o projeto *antropológico* de um discurso geral sobre o homem à descrição exaustiva das diferentes formas de vida social e cultural na sua variabilidade, projeto *etnográfico*. Esta tensão entre dois polos explica a crise que abala o conhecimento antropológico desde finais do século XIX e que corresponde, globalmente, ao fracasso do comparatismo evolucionista. Se é impossível comparar sem descrever, é perfeitamente possível defender que não se pode comparar antes de se ter descrito cada fenómeno (seja ele de ordem física ou racial, cultural, ou social), em função de todas as suas características e das relações que mantém com os outros fenómenos.

Neste contexto, os atlas científicos assumem cada vez mais a forma de álbuns fotográficos realizados no âmbito de expedições, em que frequentemente se confundem interesses políticos, comerciais

Imagem 4.
José Augusto Cunha Moraes,
Angola, 1877-1894.



e científicos. De acordo com o modelo novecentista, as missões assumem quase sempre os contornos duma penetração aventureira em territórios desconhecidos, ou mal conhecidos, que é necessário descrever com precisão. Militares, funcionários, médicos, comerciantes e aventureiros convivem com (ou improvisam-se) botânicos, etnólogos, geógrafos e outros. Um exemplo expressivo é-nos fornecido pelos álbuns que José Augusto Cunha Moraes (1855-1933) realiza em Angola entre 1877 e 1894 (Imagem 3). A história de um dos grandes nomes da fotografia portuguesa do século XIX é hoje bem conhecida (Pereira, 2001): filho de Abílio Simões da Cunha Moraes (1825-1876?), fundador de uma casa fotográfica em Luanda, José Augusto perpetua ofício

do pai, distinguindo-se como excelente fotógrafo e incansável viajante. Assim o sugere o retrato que dele traça o fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa, Luciano Cordeiro, no prefácio dos quatro volumes da *Africa Occidental - Album Photographico e Descriptivo*. A obra editada por David Corrazi reúne fototipias essencialmente realizadas na década de 1870 e documentando paisagens, povos e costumes (Moraes, 1885-1888).

Tanto Cordeiro como a Sociedade de Geografia terão desempenhado um papel essencial na preparação das diferentes expedições de Cunha Moraes ao interior de Angola e das quais resultam vários álbuns: um primeiro reunindo albuminas (1882-1883), um segundo agrupando as já mencionadas fototipias (1885-1888) e um terceiro, datado de começos do século XX, compilando fotozincos (Sena, 1989: 33). A imagem fotográfica é utilizada não só como forma de documentação e recolha, mas também como cartografia visual, isto é, como uma forma de preencher, por meio das imagens, espaços ainda vazios de representação e significação. Tanto as fotografias de paisagem como os numerosos retratos de “typos” africanos pretendem dar a ver o que para a esmagadora maioria dos portugueses da metrópole constitui ainda um espaço branco (ou cor-de-rosa) num mapa. Trata-se de construir um imaginário geográfico e antropológico sobre Angola e de se apropriar simbolicamente esse mesmo espaço, a fotografia usufruindo ainda duma objetividade inquestionável. O mundo – e os outros homens que o habitam – é assim encarado “como imagem”, como algo de fundamentalmente distinto do observador. Luciano Cordeiro resume bem todos estes elementos no seu prefácio aos quatro volumes de *Africa Occidental*:

Faltava-nos isto: – que a machina photographica se emparceirasse definitivamente com o hypsometro, com o thermometro, com o sextante, n’esta conquista ideal do Continente Negro (...). [...] O álbum (...) é verdadeiramente um livro de exploração africana, cheio de extraordinárias revelações, de subsídios valiosíssimos, de lição agradável e segura (...)

[...] Fixadas pela phototypia em bellas estampas inalteraveis, as fotografias primorosas de Cunha Moraes, e a sua vulgarisação facil, e habilmente organizada por ele e pelo seu inteligente editor, – representam uma contribuição valiosíssima para esta propaganda generosa e pratica que por toda a parte procura fazer entrar o Continente Negro nas atenções, nas sympathias, no convívio intellectual das multidões do velho mundo europeu (Cordeiro, in Cunha Moraes, 1885, p. VII-IX).

Enquanto atlas, tanto os álbuns de Cunha Moraes como outros seus contemporâneos – entre os quais o trabalho que o fotógrafo Manoel Romão Pereira desenvolve em Moçambique em finais da década de 1880 (Imagem 4) – são reveladores de narrativas visuais sobre a diversidade geográfica e antropológica das chamadas “África Ocidental” e “África Oriental”. Globalmente, a articulação entre as fotografias panorâmicas e pitorescas de paisagem e os retratos de pessoas é sintomático da perenidade do projeto fisionômico: fisionomia das paisagens e dos homens complementam-se, continuando o espectro do “tipo ideal” a perseguir duravelmente a ciência antropológica e o olhar do observador. A esse respeito, os retratos de pessoas, alguns dos quais cuidadosamente encenados (por vezes mesmo no espaço do estúdio fotográfico), são particularmente interessantes, tal como o demonstra uma imagem intitulada (segundo a legenda manuscrita) “Mulheres Curandeiras (Doutoras)”. (Imagem 5). Enquadrada pelo entusiasmo arquivístico da antropologia “de urgência” (há que preservar os vestígios de formas de vida condenadas a desaparecer), a prática da encenação é relativamente comum nesta época, revelando-nos mais sobre o olhar daquele que detém o aparelho fotográfico do que sobre o(s) sujeito(s) fotografado(s). No caso das “curandeiras”, assinala-se tanto o recurso a objetos de interesse etnográfico que complementam e enriquecem a cena, como a visibilidade dos personagens encarregados de segurar o cenário de fundo (presença de um braço no limite direito da imagem e de uma figura humana que espreita a cena no

Imagem 5.
Manoel Romão Pereira,
Mulheres curandeiras (doutoras),
Moçambique, c.1880.



limite esquerdo). Reconstituindo quadros “típicos” pensados como dioramas, estas imagens são verdadeiramente narrativas, isto é, capazes de nos assinalarem as complexas relações de poder inerentes à representação e de nos relatarem a forma como o olhar constrói a diferença, seja ela racial, étnica ou sexual. Não por acaso, muitas destas imagens dizem respeito a mulheres, fotografadas seminuas em poses mais ou menos eróticas. Se quase todas estas imagens contribuem de forma mais ou menos explícita para a criação de taxinomias humanas, elas constituem também uma forma de “primeiro contacto” dos homens (e mulheres) ocidentais com o Outro “exótico” e/ou “selvagem”. O atlas / álbum é uma forma de viagem visual por procuração e as imagens



fotográficas produzidas pela antropologia e pela etnologia desta época constroem esse Outro, tentando conter os “mil detalhes” da realidade dentro de uma grelha representativa mais ou menos rígida.

Conclusão: uma história material do ver e do saber

Pensar sobre determinados álbuns de viagem ou álbuns etnográficos em termos de atlas de imagens permite-nos inscrevê-los na continuidade de uma história mais vasta, evocando tanto o papel assumido pelas imagens na formação do olhar inscrito dos homens de ciência, como a construção da antropologia enquanto ciência do olhar. A forma atlas encontra, aliás, no álbum um suporte ideal: tal como um atlas cartográfico, o álbum é feito para

ser consultado, folheado e descoberto ao longo do tempo, em função das suas pranchas. É nesta sucessão de imagens e nesta montagem geradora de significados que o espírito do álbum e do atlas se revela. A disposição das fotografias sobre as páginas do álbum recorda mais do que nunca que a composição e a organização sequencial das imagens dum atlas o aproximam por vezes duma mesa de montagem, o atlas podendo ser pensado como uma “cinematografia” (Jacob 1992; Castro 2011).

Mas se os atlas antropológicos constituem locais privilegiados da enunciação dum discurso sobre a diversidade humana (evocando, por exemplo, o espaço do museu), veiculando imagens mais ou menos complexas sobre o mundo, eles não se esgotam numa história das representações. As imagens fotográficas não se resumem ao que elas representam: face a outros objetos de estudo, os atlas possuem mesmo a vantagem de confrontar o investigador à dimensão propriamente material da fotografia. Os atlas não são apenas coleções de imagens no plural (isoladas ou em grupo, as fotografias não colocam os mesmos problemas): são também objetos materiais que circulam no espaço e no tempo. É difícil ignorar este aspecto quando os atlas se assemelham a livros grandes e pesados com capas profusamente ornamentadas, verdadeiros objetos de luxo cujas tiragens limitadas os reservavam para as bibliotecas das instituições de saber. Ou ainda, no outro limite da escala, quando estes mesmos atlas assumem a forma de álbuns ou de cadernos pessoais, onde a dimensão íntima e vivida do objecto torna particularmente visíveis os gestos que lhes dão forma. Dissimulado pela transparência do médium fotográfico, esse aspecto da fotografia é muitas vezes negligenciado pela crítica, como se as imagens fotográficas se limitassem a ser o que elas representam. Todas as imagens fotográficas possuem, no entanto, uma dimensão física, remetendo não só para os anais da técnica, mas também para uma história das suas utilizações, das suas trocas e dos seus significados, no seio de contextos sociais e culturais por vezes muito distintos. A materialidade dos atlas fotográficos permitem-nos

compreender algumas das suas utilizações, bem como retratar uma história ligada a uma pragmática do olhar e da consulta. Todos os atlas resultam dum conjunto de gestos que decidiu, entre outras coisas, da disposição das reproduções fotográficas sobre as pranchas; das margens deixadas em torno das imagens e dos seus enquadramentos eventuais; da dimensão das imagens no seio das páginas; da proximidade com outros elementos visuais ou textuais; etc. Tornados quase invisíveis pela construção dum modo de apresentação que aprendemos a aceitar como sendo “objetivo” ou “neutro”, estes gestos mínimos são, no entanto, determinantes. Em soma, interessar-se pela história dos atlas antropológicos implica não só examinar as formas de representação da alteridade e as suas relações com os discursos científicos, mas também inscrever a reflexão sobre as funções epistemológicas e heurísticas da fotografia no contexto de uma história material do ver e do saber.

Referências bibliográficas

- Alpers S. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. [*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983]
- Besse J. *Face au monde: atlas, jardins, géoramas*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.
- Castro T. *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon: Aléas, 2011.
- Costa M de F. “Miguel Ciera: um demarcador de limites no interior sul-americano”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 17, nº 2, jul-dez 2009.
- Daston L, Galison P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- Didi-huberman G. *Atlas, ou le Gai Savoir Inquiet. L'œil de l'histoire 3*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Dumont d'urville J. *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes “l'Astrolabe” et “la Zélée”, exécuté par ordre du roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous*

- le commandement de M. J. Dumont d'Urville. Anthropologie*, Vol. IV et Atlas, col. V. Paris: Gide, 1854.
- Jacob C. *L'Empire des cartes, Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992.
- Moraes JAC. *Africa Occidental - Album Photographico e Descriptivo*. Lisboa: Ed. Corazzi, 1885-1888.
- Pereira M de F. *Casa Fotografia Moraes. A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes*. Tese de mestrado em História contemporânea, Universidade do Porto, 2001.
- Sena A. *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- Trutat E. *La Photographie appliquée à l'histoire naturelle*. Paris: Gauthier-Villars, 1884.
- Data de recebimento: 19/01/2017
- Data de aprovação: 24/07/2017