

**A TRAJETÓRIA DO RETRATO FOTOGRÁFICO NO OCIDENTE: UMA  
PERSPECTIVA DA FOTOGRAFIA ETNOGRÁFICA**

***THE TRAJECTORY OF PORTRAIT PHOTOGRAPHICS IN THE WEST: A  
PERSPECTIVE FROM ETHNOGRAPHIC PHOTOGRAPHY***

**Esp. Ana Cláudia Fernandes de Castro Scuderi<sup>1</sup>**

**Prof. Dr. José Ronaldo A. Mathias**

**RESUMO**

O presente artigo faz um recorte teórico e visual sobre o gênero do retrato nas artes com foco na fotografia. Tem como objetivo demonstrar o caminho do retrato, suas funções para a história, seu diálogo com as ciências e a arte. Analisa suas transformações e sua utilização na antropologia e etnografia. Aborda, especificadamente, a história do retrato fotográfico e questiona seu papel de representação, memória, documento e ciência. A metodologia utilizada foi pesquisa histórica e bibliográfica, valendo-se de diversas fontes como livros, artigos e sites.

**Palavras-chave:** Retrato; Fotografia; Arte; Antropologia; Etnografia.

**ABSTRACT**

This article makes a theoretical and visual excerpt on the genre of portraiture in the arts with a focus on photography. It aims to demonstrate the path of the portrait, its functions for history, its dialogue with the sciences and art. It analyzes its transformations and its use in anthropology and ethnography. It specifically addresses the history of the photographic portrait and questions its role of representation, memory, document and science. The methodology used was historical and bibliographic research, drawing on various sources such as books, articles and websites.

**Keywords:** Portrait; Photography; Art; Anthropology; Ethnography.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História Social, pela Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, historiadora da Arte, fotógrafa, artista visual e advogada, nascida em São João da Boa Vista/ SP, reside atualmente em Sorocaba/SP, graduada em Direito pela Faculdade de Direito de Itu/SP, pós graduada em História da Arte: Teoria e Crítica, pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 2020. Em 2022, integrou o grupo de pesquisa do projeto Travessias-Enciclopédia de Artes, Literatura e Ciências: O legado dos refugiados dos nazifascismo Brasil (1933-2024), coordenado pela professora Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro e pelo professor Boris Kossoy. Desde de Abril de 2023, trabalhando como voluntária no Projeto de Organização da coleção iconográfica do Museu Republicano de Itu.

## 1. INTRODUÇÃO

O retrato é o gênero artístico mais presente na humanidade. Pode estar ele esculpido, na pintura ou fotografado. Para esse trabalho, iremos desenhar a trajetória do retrato, em especial o retrato fotográfico, suas representações perante o mundo ocidental e seu reconhecimento ou não como documento para as ciências da antropologia e etnografia. Se fez presente no Egito, no mundo grego, na sociedade romana, entre outras, ele atua como símbolo de poder, virtude, beleza, riqueza, conhecimento, além de documentar e classificar a humanidade. Isso nos leva a inferir que ele sempre foi mais do que apenas recortes.

Sob essa premissa, produzimos as reflexões presentes neste trabalho por meio de 3 sessões. Dedicamos o primeiro capítulo à uma exposição sucinta da história do retrato, percorrendo a respeito da importância para a Europa e seu diálogo com o Renascimento Italiano na constituição desse gênero. Além disso, levantamos o debate sobre sua utilização nas grandes navegações do século XIV e XV, através dos artistas viajantes. No segundo capítulo, abordamos o nascimento da fotografia e sua importância para a história do retrato nas relações sociais. Ainda nesta sessão, refletimos sobre uso do retrato fotográfico em uma perspectiva da medicina do século XIX e da antropologia.

Finalizamos nossa trajetória com o terceiro capítulo, que irá trazer os olhares e narrativas de quatro antropólogos dos séculos XIX e XX, sobre o uso do retrato em suas pesquisas.

O estudo e desenvolvimento do trabalho se dá a partir de um referencial bibliográfico, buscando a reflexão e o diálogo entre imagens e textos. Essas discussões terão como base alguns autores, como Roland Barthes, Annateresa Fabris, Boris Kossoy, Courtine e Haroche, David Le Breton, Castelnuovo, Peter Burke, John Collier Jr, Sylvia Caiuby, Ronaldo Mathias, entre outros.

Esse trabalho propõe compreender e analisar a inserção do retrato e sua história no ocidente, suas inúmeras significações nas relações sociais e nas ciências, investigando sua representação ficcional no campo da antropologia e seus desdobramentos perante a etnografia.

## **CAMINHOS DO RETRATO NO OCIDENTE – ROMA ANTIGA AO RENASCIMENTO ITALIANO**

Para as antigas civilizações, como as do Egito, Grécia e Roma, o retrato, representado através das esculturas de bustos, máscaras funerárias e da pintura, simbolizava a luta da humanidade para combater o esquecimento, o apagamento de sua existência.

Na arte grega, mais especificamente no período helenístico, ele era caracterizado por esculturas, criadas com materiais como o bronze e o mármore, que expressam os esforços em demonstrar uma representação idealista. Eram retratos de personalidades recebiam dos cidadãos diferentes atributos de valor e, portanto, eram consideradas merecedoras de serem rememoradas e comemoradas. A representação do grande homem idealizado permanece no retrato grego até a época de Alexandre, o Grande.

Ao longo dos séculos, o retrato modifica-se enquanto suas funções e natureza, reflexo das transformações da civilização humana, uma vez que a relação do homem com seu rosto e o rosto do outro se constrói através dos discursos da sua época.

A arte romana, no final do século XIX e início do século XX, enfrentou alguns questionamentos sobre sua existência como um estilo. Tais questionamentos eram pautados na reivindicação, do seu desprendimento da arte grega e no objetivo de criar um estilo próprio, não uma representação da arte grega, que, de acordo com alguns críticos, estava em declínio.

Dessa forma, vale considerar que a arte romana tinha como base para propósitos distintos da arte grega e uma das possibilidades de interpretação pode ser traçada com base em sua riqueza cultural através dos tempos. Nesse contexto, o retrato em Roma tem seu início através das estátuas honoríficas, que eram, em geral, formalmente concedidas por uma organização cívica e criadas em um espaço público.

Para os romanos, o retrato honorífico era o melhor meio de demonstrar status e poder e de perpetuar a própria existência. Ele representava valores e ideias universais no tempo e espaço, além de desempenharem um papel importante para a construção de uma identidade comum da constituição de memórias e de um senso de ancestralidade em todo o Império Romano (FEJFER, 2009). Na maioria dos retratos romanos, não há identificação do artista, que, em geral, se mantinha anônimo.

O realismo retratado nas esculturas simbolizava a pretensão de revelar as obscuridades e paixões através das expressões. Apesar da significação solene dos retratos, era permitido ao artista que compusesse o mais realista e menos lisonjeiro. Os romanos representavam minuciosamente apenas o rosto em bustos, recusando o resto do corpo.

O imperador Otávio Augusto (63 a.C - 14 d.C) utilizou-se do seu retrato para elevar seu status de líder político, dando início a uma tradição que só se intensificaria na obrigatoriedade de culto à imagem do imperador.

O imperador Constantino, no ano de 311 d.C, estabelece a Igreja Cristã como um poder no Estado, fazendo com que ela se tornasse o poder supremo no reino. Nesse cenário, a arte, acompanhada pelo retrato, passa por inúmeras transformações (GOMBRICH, 2011).

A pintura como representação do retrato romano está inserida em um período de grandes rupturas políticas, militares e religiosas. Sua propagação será beneficiada por essas quebras das bases da sociedade romana.

O papado em Roma irá utilizar-se do retrato como ferramenta de reconquista, para sua importância e primazia à frente do movimento iconoclasta que ocorreu no oriente. O retrato papal se torna uma categoria autônoma a partir do século V e irá se prolongar durante séculos. Somente a partir do século XIII a situação será transformada profundamente (CASTELNUOVO, 2006).

### **1.1 Retrato reinventado no Ocidente: Renascimento**

O Começo do século XIV, em toda a Europa, foi marcado pela peste e pela extrema pobreza de uma população camponesa que não participava, de modo positivo, das transformações do Renascimento. Veneza, Florença, Nápoles e Gênova estão absorvendo todas essas transformações, tornando-se cidades com uma população de autonomia urbana, onde o homem leigo e educado se torna a chave para a abertura dos desenvolvimentos culturais e sociais dos séculos XV e XVI (BURKE, 2010).

O retrato, a partir do final do século XIV, caminha para o rosto do indivíduo como independente, não mais sendo retratado somente, em meio a representações sagradas, muitas vezes uma condição imposta para o desembolso de seu dinheiro perante a igreja. Outros suportes começam aparecer para serem utilizados nesse gênero fotográfico, são

eles: retábulos, a parte dianteira dos altares e as primeiras pinturas de cavalete (LE BRETON, 2019).

O realismo escultórico dos retratos do século XIII foi transportado para a arte da pintura italiana, através de um pintor florentino chamado Giotto di Bondone (1267-1337), que “redescobriu a arte de criar ilusão de profundidade numa superfície plana” (GOMBRICH, 2011, p.201).

Para Giorgio Vasari (1511-1574), é o símbolo da renascença, ele produz novas relações, uma nova humanidade para o retratado dentro de um espaço novo e plano. Giotto foi considerado o grande mestre da época, liderando um verdadeiro ressurgimento da arte. A busca dos artistas para ir além, avançando em direção ao individualismo e a celebração da pessoa através do rosto, contribui para o nascimento do período da renascença.

Dessa forma, Florença torna-se o palco de novas tendências, não só para a Itália, mas também para o mundo. A figura do mecenas, aquele que encomendava, pagava e definia como e onde a pintura seria utilizada, ganha notoriedade nessa sociedade em plena ebulição, no século XV. A pintura, entre outras coisas, faz parte de uma relação comercial, em que o cliente define suas especificações, através dos mais variados motivos. O retrato torna-se, portanto, uma ferramenta importante para esse homem do século XV, através dele, o indivíduo pode ser observado, admirado, digno de ser conservado na memória.

Sua individualização espalha-se rapidamente por Florença, Veneza, na região de Flandres, Alemanha, Espanha e França e sua função sofre inúmeras transformações em cada região, pois cada uma está em um desenvolvimento diferente, além de suas particularidades culturais (CASTELNUOVO, 2006).

O retrato nos séculos XV e XVI está inserido no contexto onde o homem se torna protagonista das histórias, ele busca sua dignidade, tanto para sua alma como para seu corpo e cada vez mais se afasta do dogmatismo teocêntrico. Os pensamentos humanistas, fazem surgir os ideais antropocêntricos, colocando o homem em um lugar de destaque no cosmos, esse lugar de destaque, estará amplamente propagado no gênero retrato. A figura do pintor começa a ter sua importância como artista, e esse está sensível a tudo que está acontecendo ao seu redor, para poder desempenhar com perfeição o retrato.

No Renascimento, a arte de conhecer os homens segundo sua fisionomia, a interpretação de seus traços, ressurgiu, a chamada ciência da fisiognomonia, e começaram a surgir os primeiros tratados sobre o tema, já abordado por Aristóteles no ano de 300 a. C., umas das obras mais importantes que irá abranger será a *Fisionomia humana* de G.B Della Porta (1586). Para ele, a cabeça é a parte mais nobre do corpo, pois contém marcas da divindade e o rosto é o acesso à alma e as paixões. Muitos artistas, apesar de considerarem a fisiognomonia uma falsa ciência, se preocupam com a expressão física do mental e do espiritual e sua importância na construção de um retrato.

O retratado será um homem de comportamento reservado, circunspecto, seguidor de um tratado de civilidade (COURTINE, 2016). Essa representação com comportamento dentro dos padrões exigidos da sociedade renascentista surge no século XVI, e o artista irá retratá-lo com um comportamento que ele deveria ter, a semelhança vai perdendo a importância para a imagem como função social. Os retratos realizados a lápis, geralmente executados de forma rápida, surgem no século XVI com as funções de informativos sobre a saúde do retratado, pedido de casamentos e acervo de memórias (LE BRETON, 2019).

O Renascimento absorve em si o humanismo, e vai além, se desdobrando em uma pluralidade de conhecimentos, como as descobertas científicas, a busca por novos territórios, os conflitos com a alteridade representada pelos novos povos e continentes descobertos. Esses elementos demandam desse homem moderno uma nova leitura de mundo, em que o retrato, será novamente utilizado como ferramenta para essa compreensão, agora do outro em relação a ele.

## 1.2 O Retrato dos Viajantes

As grandes navegações do século XVI, em busca do Novo Mundo, também se tornam um marco para a produção do retrato. Nesse contexto, no entanto, esse retrato não é sobre o homem moderno etnocêntrico e sua individualidade, mas sobre o Outro, incompreensível, àquele que não traz em seu rosto semelhanças com o homem moderno, e assim, é chamado de *selvagem*. Ainda vinculados aos antigos pensamentos do cristianismo medieval, os viajantes e marinheiros, construíram as fontes de informações sobre os povos originários, muitos deles, publicaram relatos com ilustrações.

A carta escrita por Pero Vaz de Caminha, em 1500, é o primeiro documento sobre o Brasil. Seu conteúdo relata ao Rei de Portugal, Dom Manuel, as experiências do responsável pela expedição com o Novo Mundo. Entretanto, vale dizer que essa carta fica perdida, até o ano de 1773. O homem moderno europeu somente tem conhecimento da Terra de Vera Cruz através de outro documento, as cartas de Américo Vespucci, endereçadas a Lourenço de Médici em 1503, que acompanhavam gravuras e narrações de experiências (BELLUZZO, 2000).

Essas primeiras cartas já nos fornecem as narrativas construídas por esses viajantes. Pero Vaz de Caminha era escrivão nomeado pelo Rei de Portugal para relatar suas impressões sobre o Novo Mundo e Américo Vespucci era cosmógrafo contratado pelos Reis da Espanha e Portugal, também incumbido de escrever sobre esse Mundo Novo. As cartas são sínteses de um discurso, onde o Outro é colocado como inocente, ingênuo, ausente de cobiça, porém, bestial. Américo Vespucci é quem fala primeiro sobre a antropofagia: “Dentre as carnes, a humana é para ele alimento comum. Dessa coisa, na verdade, ficais certo, porque já se viu pai comer os filhos e a mulher” (Vespúcio, 1503, p.8). Esse retrato narrativo sobre o Mundo Novo e os povos originários vai se transformar em imagem, através da publicação chamada *Mundus Novus*, impressa em 1505 em Augsburgo, ficando conhecida como o primeiro retrato sobre a antropofagia dos povos originários da Terra de Vera Cruz. Os relatos dos viajantes carregavam em seus discursos uma visão de mundo e interesses próprios, e ainda daqueles que representavam ou serviam.

Podemos pensar, que esses primeiros relatos seriam uma construção de um discurso etnográfico (o termo etnografia, somente foi usado pela primeira vez no século XVIII), vislumbrando uma tentativa de classificar pessoas de acordo com sua aparência visual.

Por volta do ano de 1550, outros relatos, farão parte dessa construção do Novo Mundo, três autores que estiveram entre os Tupinambá, em época parecidas, porém, em posições diferentes, são eles: Hans Staden, Jean de Léry e André Thévet.

Hans Staden irá relatar de forma precisa, recheada de detalhes, suas aventuras, enquanto prisioneiro dos Tupinambás, em seu livro “Duas Viagens ao Brasil”, publicado originalmente em 1557. Jean de Léry, missionário calvinista, que passa alguns meses do ano de 1557, com os mesmos Tupinambá, tem seu relato publicado em 1578, no livro

“Viagem a Terra Brasil” e André Thévet, frei franciscano, que desembarcou junto com Léry, na missão francesa chamada de “França Antártica”, no ano de 1555 no Rio de Janeiro, ele fica pouco mais de 03 meses na colônia da Baía de Guanabara, alegando problemas de saúde, regressando à França em 1556 e publicando seu livro “As singularidades da França Antártica” em 1557, onde também relata suas experiências com os Tupinambás.

No século XVI, encontramos duas visões antagônicas sobre esse homem “estranho” do novo mundo: primeiro a recusa, pois ele não cabe na sociedade moderna e racional do século, e a segunda é a fascinação por esse “estranho”, porque essa sociedade moderna, não é tão boa assim, criando um estereótipo pela conveniência (LAPLATINE, 1988).

Hans Staden, enquanto prisioneiro irá retrata os Tupinambás, como selvagens, ferozes e canibais.

André Thevet, em seu relato no livro “As singularidades da França Antártica”, narra de forma descontínua e fantasiosa sua experiência com os Tupinambá. Seu livro não foi bem recepcionado, e muitos “acusaram Thevet de ter incorrido em erros e de aliar realidade com imaginação” (Schwarcz, 2008, p.33). A imagem do encontro entre Tupinambás e Maracajás, Thevet cria uma representação de um mau selvagem que pratica o canibalismo, e o religioso conclui: “A vingança mais injuriosa e cruel usada pelos selvagens, consiste em devorar o inimigo” (Thevet, 1558, p.233). Para ele, a narrativa do “monstruoso” vai atravessar toda sua produção escrita e de desenhos em seus relatos sobre os povos originários.

A imagem dos guerreiros Tupi de Léry, é um registro que ilustra os capítulos XIV e XV, sobre a guerra e a antropofagia, onde os guerreiros Tupi, são representados de forma extraordinariamente musculosa, com suas armas; nessa imagem não há um retrato particular de um indivíduo, mas duas vistas de um único tipo, a referência da antropofagia está quase suprimida, aparecendo cortada no pescoço pela moldura, um discreto referencial sobre o desmembramento. Ela é baseada em modelos clássicos, o corpo do guerreiro está totalmente depilado, com algumas marcas em seu corpo, como marcas de vitória, todos os elementos que compõem essa imagem, tem um propósito. O corpo depilado o distancia dos seres peludos que habitam a floresta, as marcas em seu corpo,

demonstram a bravura e a cabeça a seus pés seria um troféu contra os inimigos (BELLUZZO, 2000).

Léry caminha no sentido contrário de Staden e Thevet, sua imagem é uma construção de uma narrativa do Outro, através de um olhar que o objetifica, porém, utilizando de uma narrativa menos sensacionalista que do companheiro de viagem Thevet. A composição da imagem onde inclui o guerreiro em atividades de guerra, o torna mais atraente para o observador e menos ameaçador, a cena da antropofagia é somente relatada e não demonstrada na imagem, ao mostrar somente a cabeça ao chão, quase “saindo” da ilustração ele evita uma apresentação sensacionalista, Léry, então, cria uma representação do “bom selvagem”, em momento de renovação do século XVI francês, rompendo a mentalidade sobre o canibalismo, do escritor Montaigne (BELLUZZO, 2000).

A representação desse Mundo Novo foi marcada pelo olhar do Outro, através de um discurso colonial de poder e dominação, com esquemas pré-concebidos em uma construção ideológica de alteridade, esse discurso atravessou a produção de retratos dos viajantes entre os séculos XVI ao século XIX.

## **2. RETRATO, IDENTIDADE E MEMÓRIA**

### **2.1 O Retrato na fotografia**

O retrato fotográfico está na origem da invenção da fotografia, surge no auge da revolução industrial, inserido nas mais diversas narrativas das relações sociais, estará presente nos conceitos da vida, morte, representações e reconhecimentos. Sua jornada através dos séculos, se transforma, muda e se expande. Ele tem seu momento de confirmação de poder; legado à posteridade (para os mais privilegiados); sinal de ascensão social; perpetuação de lembranças e servindo-se como ferramenta para a construção do Outro, principalmente para a sociedade colonizadora da Europa Ocidental. Com a invenção da fotografia na segunda metade do século XIX, iniciando na França, por J. Niépce em 1824, e depois aperfeiçoada por L. Daguerre, torna-se domínio público em 1839. Nesse contexto, ele sofre ruídos nas antigas formatações de narrativas, pois

agora, em certa medida, elas popularizam esse gênero, convidando a todos uma possibilidade de imortalizar sua existência.

Algumas convenções estabelecidas nos retratos pintados, como posturas, gestos dos retratados, acessórios e objetos que faziam parte da representação, permanecem e serão democratizados na era do retrato fotográfico em estúdio.

Para essa sociedade do final do século XIX, o retrato fotográfico se torna uma representação fiel da realidade, transformando-o em um verdadeiro atestado de presença, uma das características de sua natureza técnica, se opondo ao retrato na pintura, que havia a mão do artista que interferia diretamente na sua criação, podemos citar Flusser: “O observador confia nas imagens técnicas, tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2011, P.24).

Como na pintura, em regra geral, os fotógrafos incorporaram três tipos de retrato – busto, meio corpo e corpo inteiro – sendo que, e em cada categoria, ele poderia ser de perfil ou frontal. A assimetria presente nos retratos pictóricos do século anterior, eram estimuladas nos estúdios fotográficos, pois consideravam um indicador social para a burguesia, a do homem natural, rigidamente frontal; a do homem civilizado, afetadamente lateral (FABRIS, 2004).

O retrato torna-se um objeto de desejo para uma burguesia urbana que se declarava vencedora perante uma monarquia derrotada, e encontra no ato fotográfico uma validação artística para as novas configurações sociais.

No ano de 1854, o francês André Disdéri, desenvolveu as *cartes de visite*, que tinham como característica, sua produção seriada, pois o estúdio fotográfico utilizava-se de lentes múltiplas e isso possibilitava que o retratado pudesse sair do estúdio com 12, 24 ou 36 imagens na mesma pose, medindo aproximadamente 5x9 cm. As *cartes de visite* tinham como propósito inicial, a lembrança, e também eram utilizadas para trocas entre as pessoas, elas representavam uma narrativa ilusória, onde o retratado está mergulhado em símbolos, tanto nas poses como no ambiente que é recriado, tornando-se um veículo de construção de uma realidade social performática.

Todo esse ritual performático, tem uma finalidade de descrever o indivíduo e o inscrever em uma identidade social, essa identificação reside na diferença, se faz presente no rosto do retratado. Para Breton: “Valor tão elevado que a alteração do rosto, mostrando

um vestígio visível de lesão, é vivenciada como um drama, à semelhança de uma privação de identidade (BRETON, 2019, p.302).

O retrato fotográfico torna-se um sistema complexo em que o rosto do sujeito marca sua valoração social e individual ao mesmo tempo, constrói aqui, uma fotografia de identidade, onde o indivíduo passa por uma liminaridade, ao declarar seu pertencimento em um determinado grupo social com sua personalidade subjetiva.

O *tempo* e a produção de uma suposta realidade dentro de um *espaço* o atravessam a todo momento. No instante em que a produção mecânica age sobre a fragmentação desse tempo, sobre o objeto/retratado, o antes e o depois deixam de existir, o que sobra é um vestígio de um rosto que está preso ao passado e se torna vivo no presente e pode se fixar com memória de alguém ou de algo. “A Fotografia sempre *me espanta*, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente” (BARTHES, 2018, p.71).

O retrato fotográfico como valor pessoal e familiar nos conecta com nossa memória, como se fabricasse um mecanismo no qual o passado pode ser recolocado em nosso presente. “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 2019, p.314). O uso da fotografia como retrato, ainda se estabelecerá como uma narrativa disciplinar, onde o indivíduo será representado através de normas e critérios estatísticos e fisionômicos, com ampla divulgação jurídica, médica e científica (FABRIS, 2004).

## 2.2 Usos do retrato no séc. XIX: da medicina à antropologia

A ciência da fisiognomonia sempre esteve presente ao longo dos séculos, sendo constantemente aperfeiçoada por filósofos, cientistas e artistas, trazendo abordagens diferentes, mas sempre convergindo ao estudo da personalidade, partindo dos traços da cabeça e do rosto. No ano de 1874, Charles Darwin publica um estudo chamado, *A expressão das emoções no homem e no animal*. Ele propõe que a fisionomia humana é calcada na relação entre sentimento e expressão, e que essa mesma lógica é usada também no reino animal, ele faz uma analogia entre homem e animal. Esse deslocamento aproxima o homem de sua (suposta) origem animal e suas expressões similares, negando um sentido histórico e cultural da expressão humana (COURTINE; HAROCHE, 2016).

Para Darwin, “O fato de o pelo se eriçar sob a influência tanto do medo, quanto da raiva, está perfeitamente de acordo com o que vimos nos animais inferiores” (DARWIN, 2009, p. 253). Vários retratos fotográficos são publicados em seu livro, em que, a todo momento, ele relaciona expressões humanas com a dos animais.

Logo após a publicação do livro de Darwin, no ano de 1876, um renomado médico italiano, Cesare Lombroso, especialista em medicina legal e antropologia criminal, lança uma obra intitulada, *O homem delinquente*. Nela ele defende a teoria que todo indivíduo seria biologicamente predisposto à criminalidade. Lombroso utiliza-se das pranchas de morfologia, para parâmetro de classificação, em que os rostos anônimos serão agrupados por seus traços característicos, como degenerado, melancólico, psicótico, a prostituta, o criminoso nato e ou gênio. Ele estuda retratos de 26.886 criminosos e de 25.447 homens normais para sustentar suas teses sobre esse indivíduo, concluindo que existe um perfil sócio biológico do criminoso. O retrato fotográfico, agora científico, constrói uma identidade e classificação do outro. “O “darwinismo social” de Lombroso relaciona na morfologia do rosto a periculosidade, a origem étnica ou social e a animalidade” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 243).

Após a revolução industrial, ocorrem grandes transformações sociais, entre elas, a excessiva expansão das cidades europeias, causando profundas e graves questões de ordem pública, como a criminalidade. Com essa inquietação perante a violência, a burguesia irá utilizar-se do retrato fotográfico como uma arma de controle social, separando os grupos sociais através da antropometria, agora o rosto, também será indispensável para a investigação policial.

Em 1882, Alphonse Bertillon inicia o seu sistema antropométrico, que consistia em uma ficha para cada detido, em que se anotava uma série de medidas e marcas de seu corpo como identificação, utilizando-se do retrato fotográfico frontal e de perfil, para conferir um caráter de identificação (BRETON, 2019). Já em 1888, Bertillon, à frente do serviço da fotografia judiciária em Paris, estabelece algumas regras para esse retrato judiciário, como: os rostos serão fotografados em expressão neutra, o indivíduo não poderá sorrir ou fazer qualquer outra expressão e não poderá ser feito qualquer tipo de retoque nesses retratos, trata-se de obter um registro mais natural possível desse indivíduo, expurgando qualquer vestígio de um retrato burguês. “A fotografia judiciária

é puramente funcional, operando um desnudamento sem complacência” (BRETON, 2019, p. 54).

O sistema adotado por Bertillon, constitui uma nova era do retrato judiciário, antes o sistema era elaborado de forma aleatório e os retratos eram retocados, ficando pouco confiáveis para os fins a que se destinavam. As representações deste rosto prisional do final do século XIX e início do XX, potencializa um discurso público do criminoso, tornando-o invisível pela fotografia, que o fragmenta e retira sua identidade. E é a partir dessas narrativas de construções e fragmentações do indivíduo, que nasce inúmeros estereótipos do rosto criminoso. “As classes trabalhadoras são classes perigosas e o tipo popular esconde o tipo criminoso” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 238 e 239).

O retrato fotográfico, na medicina e no judiciário do final do século XIX e começo do século XX, estão contextualizados em um outro olhar de mundo que está começando a ser desenhado, onde o homem urbano e mecanicista, se julga senhor do mundo. Assim, quanto mais se potencializa a individualidade, mais se cresce o valor do rosto perante a sociedade e suas classificações de diferenças. Nas ruas será preciso saber com quem se fala, um burguês ou proletário, ou ainda um homem pacífico ou perigoso, sempre julgando e confrontando a partir das aparências físicas, traços nos seus corpos e rostos, como vestígios de caráter moral.

A antropologia do século XIX, é baseada no pensamento evolucionista, defendendo que a sociedade humana e sua diversidade cultural, passa por estágios de evolução, seguindo uma trajetória, das civilizações mais primitivas para as mais complexas (muito influenciada pelo Darwinismo). Essa corrente hegemônica defendida pelos teóricos Lewis Henry Morgan (1818-1881), Edward Burnett Tylor (1832-1917) e James George Frazer (1854-1941) utilizava-se da fotografia para classificar, catalogar e exibir as culturas exóticas ou primitivas e não como parte de uma metodologia científica. Já no final do século XIX e início do século XX, a fotografia torna-se uma ferramenta para pesquisa de campo, através do nascimento da etnografia. Essa ciência irá utilizar-se da fotografia como mais uma técnica para coleta de dados da pesquisa antropológica, possibilitando representar objetos e principalmente indivíduos em imagens que eram impossíveis trazer de volta como uma amostra, “capaz de oferecer um tipo de informação (e conhecimento) mais detalhada e próxima da realidade de fato dos povos então chamados primitivos” (MATHIAS, 2016, p.25).

A fotografia se torna necessária para documentar o mundo, valorizando o potencial visual das pesquisas. Nesse sentido John Collier Jr. se expressa: “A memória do filme substitui o livro de anotações e realiza registro completo em circunstâncias as mais difíceis” (COLLIER, 1973, p. 6).

No começo do século XX, os antropólogos Franz Boas e Bronislaw Malinowski foram os primeiros a utilizar-se da fotografia como ferramenta em suas pesquisas de campo. O estudo de Malinowski tem como objeto principal a observação de um sistema místico chamado Kula, adotado pelos nativos das ilhas Trobiand, que se insere nos anos de 1914 a 1928, utilizando-se da fotografia como forma de registrar as tradições e culturas locais. Durante seu relato, ele também faz reflexões sobre a etnografia e sua metodologia científica, esses registros estão documentados em seu livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*.

A fotografia torna-se essencial aos olhos dos antropólogos dos séculos XIX e XX, para eles, ela tem o poder de certificar de que as coisas ou seres que estavam sendo descobertos, existiam de fato, como são.

Entretanto, ela e a antropologia atravessam um debate sobre o poder da representação imagética e o poder da representação verbal, uma tensão que será uma constante nos trabalhos etnográficos dos pesquisadores. “No trabalho canônico da área, as pranchas fotográficas de Bateson e Mead, sem as descrições que lhe acompanham, perdem bastante sua força expressiva, mesmo que sejam pequenas narrativas sequenciais” (NOVAES, 2015, p.203).

Para nossa reflexão, o importante é questionar o uso do retrato fotográfico e sua potência como ferramenta de suporte para essa busca da antropologia em comunicar-se com o mundo, suas culturas, experiências e crenças, assim, a fotografia torna-se uma nova linguagem, uma nova retina para o pesquisador.

Em etnografia, como em todas as relações humanas, ver o estranho como ele “realmente” é torna-se, frequentemente, um acidente dos nossos valores pessoais. Os sociólogos avaliam que é muito pouco o que podemos ver que seja verdadeiramente livre de preconceitos e projeção pessoal. O realismo dessa inquietação se estende a visão fotográfica, bem como à visão dos olhos (COLLIER, 1973, p. 7).

### 3. ESTUDO COMPARADO: OS RETRATOS NA PERSPECTIVA DA ANTROPOLOGIA

Ao fazermos o estudo comparado entre as imagens de Franz Boas, Edward Curtis, Margaret Mead e Pierre Verger, é importante contextualizar o uso da fotografia pela antropologia e pela etnografia. Sua utilização é marcada pelo encantamento e um certo hibridismo, permitindo aos antropólogos e etnógrafos uma conexão entre arte, conhecimento e informação (CAIUBY, 2015).

Para Marcel Mauss, antropólogo e etnógrafo francês, pioneiro em falar da importância da fotografia e cinematografia como ferramentas da observação etnográfica, em sua obra *Manual de etnografia*, propõe um método para o registro fotográfico:

Todos os objetos devem ser fotografados, de preferência sem pose (...). Nunca serão demais as fotos que se tirarem, na condição de serem todas comentadas e exatamente localizadas: hora, lugar, distância (MAUSS, 1993, p.32)

Assim, ao comparar os retratos fotográficos desses antropólogos, podemos refletir sobre suas metodologias no uso da imagem e como lidaram com esse paradoxo do fazer fotográfico.

#### 3.1 FRANZ BOAS (1858-1942)

As correntes de pensamento evolucionista no final do século XIX irão começar se dissipar em meio às transformações científicas e sociais, nascendo um movimento de relativismo cultural, em que o antropólogo Franz Boas, alemão radicado nos Estados Unidos, é considerado seu principal representante e pioneiro na utilização da metodologia etnográfica. Em 1896, ele publica um artigo chamado “As limitações do método comparativo da antropologia”, em que critica os métodos utilizados pelos antropólogos do pensamento do evolucionismo cultural, para ele:

Não se pode dizer que a ocorrência do mesmo fenômeno sempre se deve às mesmas causas, nem que ela prove que a mente humana obedece às mesmas leis em todos os lugares (BOAS, 2010, p.26).

Ele formula um novo método, chamado de “método histórico”, limitando os territórios, estudando as culturas de forma individual e detalhando suas especificidades, para ele, cada cultura teria se desenvolvido de forma independente, cada povo teria sua própria cultura com suas transformações e não fariam parte de um processo de “evolução” humana.

Para análise do retrato fotográfico no trabalho de Boas, irei utilizar um recorte do seu trabalho: sua expedição em 1894 à Columbia Britânica, onde estuda em especial o povo KWAKIUTL.

Boas traz uma questão controversa em seu método etnográfico, ele contrata um fotógrafo profissional para acompanhá-lo nas expedições. Oregon Columbus Hastings, nascido no estado de Illinois nos Estados Unidos, foi fotógrafo comercial na cidade Victoria no Canadá, entretanto, ele estava cada vez mais fascinado pelas fotografias científicas, antes de trabalhar para Boas, ele já havia trabalhado para Israel Wood Powel, em 1879 (médico indiano, superintendente da região de Columbia), como fotógrafo oficial em uma viagem de inspeção aos nativos da costa da Colúmbia Britânica.

Os equipamentos utilizados por Hastings, eram câmeras fotográficas que utilizavam placas de vidro (o filme analógico Kodak, foi introduzido comercialmente em 1888). O trabalho de campo sofria com algumas restrições, como por exemplo, a ausência do flash, para capturar imagens noturnas e ainda imagens em movimento, que depende de maior velocidade do obturador e lentes especiais, fatores que não estavam à disposição deles à época. Podemos imaginar, então, que a maioria do material de Boas, foi registrado durante o dia e ainda com algumas poses do povo estudado, devido a problemática da velocidade do obturador.

Importante para o nosso estudo é tensionar à questão de haver um profissional registrando o estudo de campo de Boas, pois o equipamento não registra sozinho o tema. Nesse caso, temos que considerar que há quatro fatores levantado nas fotografias de Boas: o objeto/tema à ser fotografado, o equipamento que será utilizado, o fotógrafo que fará o registro, que também será responsável pela composição e estilo da imagem e o antropólogo/etnógrafo que “teoricamente” escolhe o tema à ser registrado, ou seja, esse retrato fotográfico é produto de um encontro social de um antropólogo, de um fotógrafo visitante e o nativo e sua cultura, não é apenas um registro documental, livre de discursos, mas sim uma construção de uma imagem, daquela cultura e seu povo.

O gênero retrato predominava no trabalho de Boas, fotografias que registram características dos rostos, retratos formais, posados e de corpo inteiro. Esses retratos são carregados de significados, estão presentes neles, não apenas o retratado, mas também, o cenário, o traje e acessórios, postura e a expressão facial.

Ao questionarmos os retratos de Boas, temos que estar cientes de que todo seu trabalho de campo etnográfico tinha um destino, serão imagens construídas a partir de obrigações pré-estabelecidas. Ele fora contratado, pelo Museu Americano, que aguardava fotos referente a tecnologia aplicada ao cedro da região e o Museu Nacional dos Estados Unidos, que esperava um estudo com enfoque no cerimonialismo do povo KWAKIUTL, incluindo retratos de homens em trajes rituais, figuras totêmicas e sepulturas.

Todos os retratos foram tirados ao ar livre, a maioria próxima à uma casa, as roupas usadas eram um reflexo preciso do que os KWAKIUTL estavam vestindo à época. Vale mencionar que eles ainda carregavam acessórios com significados do cerimonial, como cobre, cajados, lanças, todo esse cenário do retrato fotográfico representava em alguma medida, a identidade cultural dos KWAKIUTL.

Concluimos que, para boas, a fotografia era uma prioridade em seu trabalho de campo, a ponto de incluir um fotógrafo profissional para ajudá-lo nas expedições. Embora seu trabalho estivesse diretamente vinculado a determinadas obrigações contratuais, ele foi o primeiro antropólogo a registrar os cerimoniais da costa noroeste da Columbia Britânica e a primeira equipe a coletar informações detalhadas e em grandes quantidades em um espaço de tempo mais curto.

### **3.2 EDWARD SHERIFF CURTIS (1868-1952)**

Curtis, etnólogo e fotógrafo norte-americano, responsável pelo registro de mais de oitenta povos nativos americanos e publicando uma enciclopédia grandiosa de vinte volumes, *The North American Indian* (1907-1930), em que narra esse registro com imagens e textos etnográficos. Seu trabalho passa por fases distintas e conturbadas e deve ser lido em um contexto das transformações sociais ao seu redor. Na primeira década do século XX, Curtis é financiado pelo então presidente norte-americano Theodore Roosevelt e pelo magnata John Pierpont Morgan (JP Morgan). Sua narrativa sugere que

os índios norte-americanos eram povos ancestrais da atual nação norte-americana, um discurso baseado ainda em ideais evolucionistas do século XIX.

Nesse momento, seu trabalho irá retratar um povo indígena que ainda não sofreu aculturação. Isso explica, em parte, o orquestramento de suas imagens, com suas estratégias na utilização das poses, usos de adereços, criava processos de estúdio fotográfico, para revelar um “verdadeiro” índio, um imaginário de um homem “primitivo”, diferente daquele que estava à sua frente no momento do ato fotográfico. Suas encenações baseavam-se na imitação e nas expectativas do público da sua época.

Curtis apresenta um índio, que estaria vivendo em uma época distante do século XX. Seus rostos retratados, demonstram ainda mais seu discurso da “pureza” cultural, ele faz alguns arranjos na narrativa, que os remetem ao perfil utilizado na antropometria: visão frontal ou lateral, enquadramento estático e postura rígida.

Curtis não buscava apenas ressuscitar e preservar em documentos essa memória de um povo a desaparecer, mas também promulgar um estado de harmonia com as políticas governamentais à época, utilizando de suas imagens para produzir essas representações do povo indígena norte-americano.

### **3.3 MARGARET MEAD (1901-1978)**

Margaret Mead foi antropóloga norte-americana, aluna de Franz Boas, formada em psicologia com uma vasta bibliografia nessa área, a primeira antropóloga a colocar a fotografia em um ponto central do seu trabalho de campo, priorizando a imagem ao texto, assim, seu trabalho antropológico não estava fundamentado puramente nas formas escritas.

Ao lado de Gregory Bateson, pesquisou os balineses, entre 1936 e 1939, originando o livro *Balinese Character* (1942), considerado o marco inicial da antropologia visual, utilizando-se no trabalho de campo um duplo registro: o verbal e visual (CAIUBY NOVAES, 2015). Eles irão explorar, verbal e visualmente, a construção da identidade individual balinês, através dos modos e processos de socialização de uma criança nascida em Bali. O livro é constituído por 759 fotografias (selecionadas criteriosamente a partir de 25.000 mil cliques de todo o período do trabalho de campo) que estão categorizadas por temáticas em 100 pranchas.

Ao olharmos para as pranchas, sem nenhum dado específico sobre as imagens que estão postas, podemos ficar confusos sobre sua narrativa, pois, as pranchas, na maioria das vezes, não apresentam um espaço e tempo contínuo. Para finalizar, podemos refletir e questionar, sobre a potência dos retratos nessas pranchas e seu diálogo com o observador. Será que essas imagens perdem sua força científica e estética por não serem acompanhadas de textos teóricos explicativos?

### 3.4 PIERRE FATUMBI VERGER (1902-1996)

Verger, fotógrafo e etnógrafo francês, após viajar ao redor do mundo trabalhando para as grandes revistas internacionais, entre 1932 e 1946, desembarca em Salvador, Bahia, no ano de 1946, tornando-se fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, (fig.21). Alex Baradel, um dos responsáveis pelo acervo fotográfico da fundação Pierre Verger, resume de forma pontual a importância da fotografia de Verger: “As fotos de Verger são um olhar luminoso sobre a cultura popular brasileira. É um caldo tão apetitoso que exala o gosto do saboroso” (BADAREL, 2006, p. 13).

Embora estivesse vinculado com fotojornalismo, sua fotografia criava representações e diálogos da cultura brasileira, desenvolvendo um trabalho de narrativa autoral. No Brasil, seu trabalho como fotógrafo e etnógrafo, em sua grande maioria diz respeito ao mundo negro, dedicando-se cinquenta anos da sua vida às culturas Iorubá e Fon do oeste da África e suas diásporas religiosas no Brasil, entre outras, em menor escala (SOUTY, 2011).

Seu trabalho como etnógrafo surge de maneira lenta, desprendida e aos poucos, como ele mesmo verbalizava em várias entrevistas e também citou no documentário *Mensageiro entre dois mundos (1998)*: “Nunca procurei nada, olhava e escutava sem entender, minhas fotos são tiradas sem intenção”. A pesquisa sobre os Orixás foi uma das obras mais importantes de sua trajetória, não é apenas um trabalho científico, com coletas de análises e interpretações, mas também é um trabalho sobre o olhar diante dessas relações humanas nascidas das religiões de matriz africana, o que torna sua obra singular e importante para os estudos do candomblé no Brasil e no mundo.

O atravessamento entre a fotografia, etnografia e a antropologia fez com que Verger elegesse o retrato como seu gênero principal em seus trabalhos. A figura humana

o encantava, é nítido em sua fotografia sua paixão em revelar o que o outro lhe transmitia, algo da sua intimidade, da sua cultura, do seu dia-a-dia. Não há poses em seus retratos, sua relação com o outro era quase pessoal, ele conseguia criar uma linha que o ligava ao retratado, estabelecia um vínculo, uma conexão, há uma troca mútua de olhares em sua fotografia. Seus retratos, nos revelam uma busca por demonstrar uma identidade cultural de um povo, exaltando seus rituais, suas danças, seus costumes, de uma forma que sua presença não alterasse de maneira significativa sua verdadeira narrativa.

Suas fotografias sobre as religiões de matriz africana no Brasil, na sua maioria, foram produzidas na Bahia, durante mais de dez anos, desde sua chegada em 1946. A maioria desses retratos eram de pessoas que pertenciam ao Candomblé e frequentadores dos terreiros, algumas dessas imagens geram debates polêmicos, principalmente sobre os aspectos privados de uma religião e seus rituais, aqueles que deveriam ficar ocultos, alguns de seus praticantes definem essas imagens como transgressoras e indesejáveis.

Verger estava imerso na etnografia dos cultos afro-brasileiros, ele irá retratar por exemplo rituais de iniciação, ocorrido em terreiros na cidade de Salvador na década de 50, esses rituais são considerados de caráter mais privado dentro da religião do Candomblé, contudo, ele estabelece uma relação de confiança entre os sacerdotes, e sua vivência da religião em sua vida particular, também possibilita a feitura desses retratos. Através de sua lente, ele narra esse ritual de forma digna e potente, percebe-se que seu objetivo não é somente captar a emoção estética do momento, mas também, fazer um registro fiel do ato. Sua fotografia retrata um homem múltiplo, que a todo instante buscava a alteridade, o outro, alguém que se considerava demasiadamente um “francês racional” para poder vivenciar o transe no Candomblé, e ao mesmo tempo dizia que sua fotografia não seguia regras. Alguém que viveu coisas sem necessariamente explicá-las, viveu vários mundos em uma única vida (SOUTY, 2011).

O trabalho de Verger está além da sua trajetória etnográfica ou jornalística. Sua linguagem fotográfica é carregada de narrativas poéticas, com suas luzes e sombras, com seu enquadramento despretensioso, suas imagens possuem aspectos puramente estéticos, assim, seus retratos se tornam verdadeiras obras de arte.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pelo outro, através do retrato, me estimulou durante toda a pesquisa e principalmente o modo como ele foi produzido e suas leituras durante a história. O retrato não é apenas um recorte de algo, ele carrega um rosto, e esse rosto carrega um mundo de significações para as relações sociais e para si mesmo, assim, ao longo do trabalho procurei atravessar esse rosto em suas narrativas retratadas.

O surgimento da fotografia significou uma renovação para o gênero retrato. Para as camadas mais pobres da sociedade, seu significado era outro, não aquele buscado pela burguesia como uma representação de status social, mas para a própria busca por identidade e seu lugar no mundo, como um atestado de presença. Entretanto, como demonstro no artigo, a ciência, a partir do século XIX, irá se utilizar dela como ferramenta de exclusão dessa mesma camada menos favorecida da sociedade, através da medicina em seus estudos de fisiognomonia e antropometria, classificando e catalogando o indivíduo, colocando-o à margem das relações, reiterando discursos racistas e fortalecendo as desigualdades.

A natureza mecânica da fotografia assegurava quase um atestado de veracidade e presença, e seriam utilizadas pelos primeiros antropólogos e etnógrafos, como testemunhos fotográficos e documental dos mais diversos contatos com as populações não europeias. Entretanto, sua utilização ainda era uma questão a ser resolvida pelos antropólogos, pois a imagem tem a magia de dissimular e não se revelar por completo.

A questão da utilização do retrato fotográfico como documento, ainda é um tema controverso, principalmente para a antropologia, pois no decorrer da pesquisa, não o encontrei livre de um discurso ideológico, assim, sua utilização como um atestado de verdade, fica prejudicado perante as ciências sociais, principalmente a antropologia e a etnografia.

Esse trabalho é apenas o início de uma busca, pretendo seguir a pesquisa do retrato fotográfico e também do autorretrato, como ferramentas de discursos nas relações humanas e dinâmicas sociais para antropologia visual, como chaves importantes de revelações de pensamentos, identidade e alteridade.

## 5. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. **The Balinese Character: a Photographic Analysis**. Nova York: New York Academy, 1942.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BELLUZZO, Ana M. M. **O Brasil dos viajantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Entre Arte e Ciência: A fotografia na Antropologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COLLIER JR, John. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária USP, 1973.

COURTINE, Jean-jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**. São Paulo: Editora Vozes, 2016.

CURTIS, Edward Sheriff. **Os índios norte-americanos**. Cologne, Germany: Editora Taschen, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2012.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FEJFER, Jane. **Roman Portraits in Context**. Berlin: De Gruyter, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FRANCASTEL, G.; P. FRANCASTEL. **El retrato**. Madri: Cátedra, 1978.
- FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- LE BRETON, David. **Rostos: ensaio de antropologia**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo as imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia Visual**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.
- Mathilde Arrivé. Beyond True and False? Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3474>. Acesso em 23 jun. 2020.
- MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- PINNEY, Christopher. A História paralela da antropologia e da fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem** 2,1996.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne G. Entre a arte, a ciência e o delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX. **Boletim do Centro de Memória da Unicamp**, Campinas, vol. 5, n.10, p.11-32, jul.-dez. 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SKEENS, Heather Lin, "Pictures, not merely photographs: authenticity, performance and the Hopi in Edward S. Curtis's *The North American Indian*" (2016). Graduate Theses and Dissertations.

STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil**. Belo Horizonte: Garnier, 2020.

THEVET, Fr. André. **Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América**. ed. ilustrada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.