



CONTRIBUIÇÃO DAS ARTES VISUAIS EM MUSEUS DE CIÊNCIA – A FOTOGRAFIA NO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI.

Luiz Tadeu da Costa. UFPA

RESUMO: O artigo reflete sobre a contribuição da fotografia como instrumento técnico-científico para o desenvolvimento de pesquisas no Museu Paraense Emílio Goeldi-MPEG. Destaca a fotografia como suporte documental de alguns aspectos da paisagem urbana e humana em Belém do Pará, a partir do final do Séc. XIX, e destaca a fotografia como índice para uma reflexão do modelo museológico implantado na Amazônia-Brasil.

Palavras - chave: Fotografia. Memória. Museu.

ABSTRACT: *The article reflects on the contribution of photography as a technical-scientific development of research in the Emílio Goeldi Paraense Museum-MPEG. Highlights photography as documentary support for some aspects of the urban landscape and human in Belém do Pará, from the end of XIX century, and articulates the photograph as an index to reflect the museum model deployed in the Amazon-Brazil.*

Key words: *Fotography. Memory. Museum.*

Primogênito: da Associação Filomática ao Museu Paraense Emílio Goeldi

A primeira instituição museológica do Norte do país surgiu em Belém do Pará, na segunda metade do século XIX, a partir do interesse de intelectuais da região, liderados por Domingos Soares Ferreira Pena, em criar um museu nacional de história natural.

Em 6 de outubro de 1866 fundou-se a Sociedade Filomática, no ano seguinte o Museu Paraense foi alojado em uma casa alugada e em 25 de março de 1871 inaugurado, vinculado à Biblioteca Pública da Província.

Ferreira Pena, numa perspectiva de transformar o Museu Paraense em “[...] primeiro núcleo de um estabelecimento de ensino superior; o centro a que se hão de acolher no Pará os estudos das ciências da natureza” (Graça,1871:16), terá mais tarde na figura do zoólogo suíço Emílio Goeldi a continuação e efetivação daquilo que imaginara para essa instituição, pois a “Amazônia parecia cumprir para os

naturalistas, naquele momento, papel semelhante ao que a Bahia cumprirá para os africanistas, vindos ao Brasil a partir da década de 30” (Massi, 1988:440-456).

O Museu Paraense firmou-se no Brasil e no estrangeiro como prestigiada instituição de pesquisa científica da Amazônia, portanto definiu-se e intensificou suas pesquisas, inventariando os recursos naturais da região, fauna, flora e minerais, especialmente na década de noventa do século dezenove. Transferindo-se definitivamente em 15 de março de 1895 para o prédio da Rocinha, na Avenida Magalhães Barata, antiga residência da família do coronel Bento José da Silva Santos, o Museu Paraense ocupou o espaço interno do prédio para exposições e pesquisas e na área externa instalou um parque zoológico, horto botânico e laboratórios. A convite de Emílio Goeldi, Jakob Hüber, botânico suíço, organizou a Seção de Botânica instalada no horto. Mais tarde, com o retorno de Goeldi à Europa, Hüber se tornou diretor do Museu, de 1907 a 1914.

Era grande a produção científica do Museu Paraense, assim como o intercâmbio internacional, especialmente com a Europa, através de apoio a cientistas, participação em exposições internacionais, enviando coleções e publicações para outros museus. Devido a tão importantes serviços prestados a essa instituição e ao Brasil, em 31 de dezembro de 1900, o governador do Pará, à época José Paes de Carvalho, decidiu homenagear Emílio Goeldi dando o seu nome ao Museu Paraense.

Em 1905, Emílio Goeldi contratou Maria Emília Snethlage, zoóloga alemã, especialista em ornitologia, que desenvolveu trabalhos científicos e de rotina, dinamizando a Seção de Zoologia e ainda respondendo pelo movimento do Parque Zoológico e das atividades do Serviço meteorológicos. Porém, a mais importante função no Museu, Maria Emília só desempenhou em 1914, quando o governador do Pará, Enéas Martins, nomeou-a diretora do Museu Paraense, tornando-se a pioneira no país e na América do Sul a assumir um cargo de chefia numa instituição científica, em um momento histórico em que só homens ocupavam cargos de poder.

A essa altura, Belém já não ostentava a mesma economia da Era da exportação da borracha. O governo do Estado do Pará, que irrestritamente financiou as investigações científicas, as novas instalações, as contratações de pessoal, o

incremento das coleções e a edição de publicações científicas, já não possuía o suporte financeiro para tais empreendimentos. Sentindo o abalo, o Museu Goeldi, que em 3 de novembro 1931 passou a se chamar Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG, enfrentou situações muito difíceis, entrando em fase de decadência por falta de recursos. Porém, manteve-se sempre coerente quanto ao desenvolvimento de suas atividades, no que tange ao seu modelo museológico e à sua natureza de acervo.

A partir de 1954, realizou-se um acordo entre o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, governo do Estado do Pará e o Conselho Nacional de Pesquisa, hoje Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico - CNPq, para tirar o MPEG da crise. No ano seguinte, iniciou uma terceira fase ao constituir-se numa das unidades do CNPq. Destacam-se nesse período as pesquisas em Antropologia e Ciências Naturais.

Algumas mudanças ocorreram quanto à missão do MPEG, criado inicialmente para investigar e estudar a geologia, as populações, a fauna e a flora amazônicas em seu ambiente físico, numa perspectiva de realizar atividades de extensão e difusão científica e cultural. Desde 1993, o Museu objetiva outras ações a partir de um "(...)Planejamento Estratégico, que consiste em um pré-investimento, cuja finalidade é agilizar a pesquisa científica e tecnológica, possibilitando melhor entendimento dos impactos ecológicos, econômicos e socioculturais" (Quadros, 2000:100). Aproximando a pesquisa da educação, demonstrando concatenação com os procedimentos museológicos mais modernos.

Entretanto, existe uma coleção no eclético acervo do MPEG, que veio se constituindo desde o final do século dezenove, referendada por Goeldi em seu Relatório de 1895:

Cada vez mais reconhecem os naturalistas hodiernos, sobretudo os biólogos, a importância da photographia como sciencia e arte auxiliar para uma fiel representação graphica dos objectos a estudar. Como base positiva para ajudar a memoria e a discripção, mormente em relação à paisagens quando se viaja pelo interior, decididamente não pode haver meio melhor e mais certo que a photographias, faltando muitas vezes o tempo e a folga para a execução de um desenho à mão. Sentimos a necessidade da installação de uma modesta officina photographica e não há de faltar occasião para exhibir publicamente trabalhos por nós executados no Museu. (Goeldi, 1895:16)¹

A Coleção de Fotografias do Museu Paraense Emílio Goeldi acompanha e revela as bases disciplinares (museológicas, antropológicas, biológicas, dentre outras) de como essa instituição desenvolveu seus trabalhos científicos nas mais diversas áreas, além de nos indicar o quão sintonizados estavam em nível técnico-científico. Se imaginarmos que boa parte dos pesquisadores do Museu era europeu e/ou americano, e que a fotografia surgiu na Europa em meados do séc. XIX, chegaremos à conclusão de que havia uma tecnologia, à época, contribuindo para o registro das pesquisas do MPEG na "jungle amazônica".

Portanto, a Coleção de Fotografias do MPEG é importante para a pesquisa, na medida em que documenta, através de signos visuais, um recorte desse patrimônio cultural brasileiro, adaptando-se aos interesses essencialmente econômico, político e estético, revelando a mentalidade de uma época e de uma certa facção social ao público. Estes ícones da memória do MPEG legitimam o modelo museológico europeu instalado em Belém agregando elementos constitutivos que informam a relação da comunidade científica com os avanços ocorridos na cidade. Saliento ainda a consideração que Goeldi tinha para com essas fotografias, atribuindo-lhes, enquanto suporte técnico, capacidade de auxiliar na pesquisa científica.

É interessante saber que elas resistiram à "limpeza" promovida por Emílio Goeldi, no momento de sua entrada para administrar o Museu; tal ordenação estabeleceu que ficassem apenas os objetos úteis à pesquisa, aqueles que não descaracterizassem a natureza do acervo de uma *officina científica* que ele pretendia implantar na Amazônia.

Abaixo transcrevo trecho do *Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros: acervos das capitais*, organizado por John Manuel Monteiro em que a Coleção Fotográfica do MPEG é de certa forma descrita e comentada em sua composição:

Coleção Fotográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi – Chapas de Vidro – Antropologia

Histórico: As fotografias em chapas de vidro, sob o tema antropologia, foram produzidas e acumuladas pelo Museu Goeldi em vários momentos de sua história. Segundo antigos relatórios da instituição, algumas das fotos de índios foram tiradas em visitas dos mesmos ao Parque Zoobotânico do Museu. Em 1946 foi organizado um catálogo geral das fotografias e em 1979 foram resgatadas e incluídas em projetos de organização. Em 1989 as

chapas de vidro foram colocadas sob a guarda da Divisão de Arquivos do Departamento de Informação e Documentação do MPEG, integrado à coleção fotográfica geral da instituição, dentro da qual estão sendo identificadas e organizadas.

Datas Limites: 1898 a 1946. **Tratamento técnico:** organizado parcialmente. **Organização:** temática. **Dimensões:** 231 fotografias.

Conteúdo: As fotografias em chapas de vidro, pertencentes ao tema antropologia, contêm imagens de índios no final do século XIX, com pinturas corporais, vestimentas de época, alguns em posições sugerindo estudos de antropologia física tal como destaque para perfis, crânios, altura. Há chapas com imagens de peças etnográficas e arqueológicas pertencentes às coleções científicas do MPEG e exposições destas peças desde o início do século. Tais fotografias, além de se destacarem como documentos para a etnologia indígena, têm especial importância para a história da antropologia no Brasil.

Instrumentos de pesquisa: Catálogo da coleção fotográfica do MPEG: chapas de vidro (antropologia. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, (fichário).(Monteiro, 1984:122)²

Um breve histórico da fotografia em Belém

Muito antes do “ciclo da borracha”, a Amazônia já conhecia a fotografia. Aproximadamente em 1844, Charles de Forest Fredricks resolveu fotografar a selva. Assim como ele, outros viajantes estrangeiros em passagem pela região fotografaram as populações indígenas e as paisagens amazônicas desde a primeira metade do séc. XIX.

Boris Kossoy, em sua tese de livre-docência “Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910)”³, detalha a atuação desses profissionais no Brasil. Ressalta, que um primeiro levantamento dos fotógrafos que estabeleceram estúdio no Brasil havia sido feito pelo autor, em seu livro “Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX”⁴.

No que se refere à Belém, Kossoy aponta os seguintes fotógrafos que estiveram na cidade, a partir de 1860: Antonio Maria de Matos (1860), J. A. Veyret (1860) José Carlos Gonçalves (1860), Fortunato Ory (1860), Guilherme Poter (1860), Felipe Augusto Fidanza (1860-1910), Antonio José de Araújo Lima (1869 a 1871), José Tomás Sabino (1870), Luiz R. Righini (1870), Lourenço Antonio Dias(1870), R. H. Furman (1870), N. Olsen & Barza (1880), Girard & Freire (1890), Hübner & Amaral e/ou G. Hübner, Amaral e Cia. (provavelmente Fidanza - 1890/1900), Antonio Oliveira (1890), J. Siza (1900). O pesquisador paraense Vicente Sales acrescenta ao levantamento de Kossoy o nome de Pedro M. Contente, que estabeleceu estúdio fotográfico no centro comercial de Belém entre 1910 e 1920.

Como podemos perceber, é considerável a genealogia de fotógrafos em Belém, a partir da segunda metade do século XIX. Porém, destacamos o nome do fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza, que em 1867 chegou à região concomitantemente à comitiva do Imperador D. Pedro II, a tempo de registrar a abertura dos Portos da Amazônia. Fidanza se estabeleceu na capital abrindo estúdio e dando início à difusão da fotografia no Pará.

Sendo assim, a fotografia foi infiltrando-se na sociedade de Belém através de cartões-postais, álbuns, retratos de pessoas ilustres e/ou anônimas, bem como registros da cidade, ou seja, popularizando-se e marcando sua presença no espetáculo da modernidade durante a *belle époque* da borracha.

Entretanto, durante este período áureo, o Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG considerava a fotografia, dentre outras coisas, um importante instrumento técnico de apoio à pesquisa científica. Porém hoje, o acervo fotográfico que o MPEG salvaguarda, constitui o testemunho da passagem de cientistas europeus por Belém e de algumas pesquisas realizadas sobre as populações amazônicas. Portanto, o corpus imagético desse artigo é composto de sete imagens da coleção do MPEG e uma pintura do acervo do Museu de Arte de Belém - MABE:

- São Brás – Estação de Trens, Ernest Lohse, 1901;
- Retratos de tratadores e pesquisadores cuidando dos animais na área do Parque Zoobotânico - s/ data;
- Retrato “Jaula dos Macacos” com a Dr^a Maria Emília Snethlage - s/ data;
- Recanto de jardim I, óleo s/ tela, Benedicto Calixto, 1906, Acervo: MABE
- Retratos de índios, em posições sugerindo estudos de antropologia física, destacando perfis, crânios e verificação das medidas de altura - 1898;
- Retrato de índios caiapó com roupa de época sobre pinturas corporais - s/ data;

É sem dúvida uma outra paisagem de Belém, outra imagem da cidade, através de outro suporte técnico. Podemos perceber isso na fotografia “São Brás – Estação de Trens”, de Ernest Lohse, desenhista litógrafo e responsável pelo Laboratório de Fotografia do Museu Paraense Goeldi. Na foto abaixo, de 15 de agosto de 1901, observa-se uma cidade até certo ponto rural, não fosse o trem, a caixa d’água em estrutura de ferro, as roupas das pessoas e postes da rede elétrica.



Estação de Trens”, Ernest Lohse, 1901. Acervo: MPEG

As fotografias do MPEG revelam o olhar especular do pesquisador estrangeiro sobre a cidade construída na floresta. Desta forma, a memória iconográfica de Belém durante sua *belle époque* compõe-se destes pedaços de narrativas visuais. As pinturas acadêmicas encomendadas, principalmente pelo Intendente de Belém Antonio Lemos durante esse período em questão, representam a beleza do espetáculo utópico, confirmando a Idade do Ouro, enquanto as fotografias do acervo do MPEG indicam à posteridade, o ritmo dos avanços tecnológicos instaurados neste período que os vindouros anos terão que administrar.

A fotografia incorpora a pose associada aos trejeitos, aos gestos, aos novos movimentos da sociedade, denunciando a presença de outras pessoas nessa *belle époque*. É como se estivessem reclamando da exclusão social. O acaso fotográfico instaura uma inquietação no olhar do observador, diferentemente da posição contemplativa diante das pinturas acadêmicas. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.(Benjamin, 1993:94)

Assim, as pinturas diferenciam-se bastante das fotografias, que aos poucos se infiltram no cotidiano das pessoas, criando nelas o hábito de colecionar álbuns, cartões-postais, enfim estabelecendo uma outra relação física com a imagem. Tal fato pode ser observado nas fotos a seguir, em que os personagens são alheios

àquela cidade - pesquisadores europeus e índios na cidade vestidos literalmente de roupas “de branco”. Isso aponta uma correspondência para que o olhar do outro possa ver de perto, detalhadamente, o processo de transmutação ocorrido na pessoa fotografada.

Este “efeito mágico”, característica da fotografia, transforma esses personagens em outros pesquisadores, outros índios, desconstruindo no observador sua idéia primeira sobre essas pessoas, o que o semiólogo francês Roland Barthes nomeou de *punctum*, ou seja, o aparecimento do casual, do inesperado.

Nessa perspectiva, de desvelar os contrapontos apresentados na constituição de uma imagem, através desses dois suportes técnicos e documentais – pintura e fotografia, demonstro, a seguir, através da seqüência de fotografias: “Jardim Zoológico” (figuras 02) e “Jaula dos Macacos” (figura 03) o trabalho cotidiano de pessoas de diferentes classes sociais convivendo numa mesma Belém à época da borracha.



“Jardim Zoológico”; autor/as não identificado/a, 189?.
Acervo: MPEG



“Jaula dos Macacos”; autor/a não identificado/a, 189?-.

Acervo: MPEG.



Recanto de jardim I, óleo s/ tela, Benedicto Calixto, 1906,

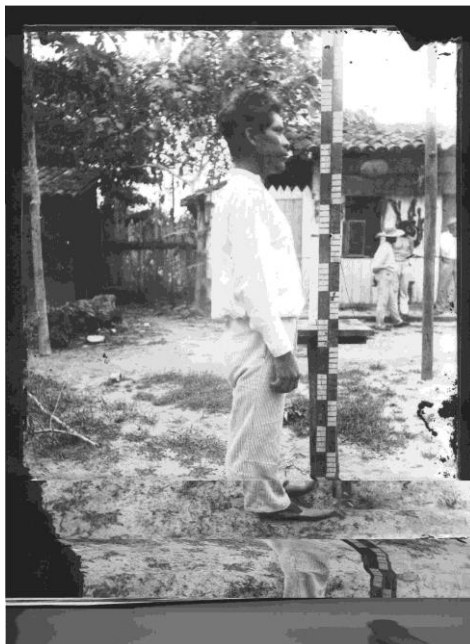
Acervo: MABE

Verifica-se uma relação de trabalho diferente da pintada por Benedicto Calixto, em “Recanto de Jardim I” (Figura 04). A imagem da fotografia é de certa forma mais cooperativa, cujo papel principal quem desempenha é uma mulher, tendo como coadjuvantes nas cenas homens, outros funcionários do Museu envolvidos nos seus afazeres com um macaco sendo tratado na área de passeio do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi. Esta seqüência fotográfica, além de ser muito importante à época, é também um índice de que na posteridade a mulher se inseriria efetivamente no mercado de trabalho.

No que tange às composições formais das imagens, nota-se a presença da pose para a realização da foto, mas ao mesmo tempo revelam-se nitidamente os movimentos individuais de cada personagem, presentes nas três fotografias. Logo, constata-se a visível diferença entre pose e trejeito.



Índio; autor/a não identificado/a, 1898-. Acervo MPEG



Índio; autor/a não identificado/a, 1898-. Acervo MPEG



Índios; autor/a não identificado/a, 189?- . Acervo MPEG

Nas fotografias dos índios Caiapós (figuras 05,06, 07) em visita para estudo no Museu Goeldi, os temos como figuras centrais de uma série de pesquisas de Antropologia Física, iniciadas no final do século dezanove, revelando uma intenção de investigá-los, para compreendê-los e incluí-los como parte integrante dos processos sociais ocorridos na Amazônia.

Uma das etapas da pesquisa era o estudo dos perfis, crânio e verificação das medidas dessa população, sendo a fotografia um suporte técnico muito útil neste momento, ajudando os pesquisadores na hora de sistematizar e inventariar as populações indígenas existentes na região.

Analisando as imagens, o ilusionismo, característico da fotografia, chama a atenção do observador para as roupas que cobrem os corpos pintados dos homens. Tais pinturas são inscrições culturais, um código social, uma primeira indumentária que os identifica como Caiapó. A figura desta população no cotidiano citadino do belemense contemporâneo é uma referência simbólica do passado.

Portanto, alguns aspectos relacionais que fazemos sobre a paisagem urbana e humana em Belém do Pará, a partir do final do Séc. XIX e que estabelecemos com a imagem fotográfica consistem em identificar a imagem como testemunha da existência do fato, servindo de suporte para a lembrança, que uma

vez materializada, "... pode ser objeto de conjecturas, e talvez nisso resida a força tão pungetemente evocadora da fotografia"(Colombo, 1991:49). Com isso a função mágica, ilusionista do ícone se distancia da simples representação, para dar lugar a uma relação de propriedade com a imagem referente lembrada.

NOTAS

1. GOELDI, Emílio August. Relatório apresentado em 1895. Belém: Boletim do Museu Goeldi. Tomo II, fascículo 1-4: 1897-1898.p. 16.
2. MONTEIRO, John Manuel (Coordenação). *Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros: acervos das capitais*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo / FAPESP, 1984. (Série Instrumentos de Pesquisa).
3. KOSSOY, Boris. Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910). Tomo V. São Paulo, ECA/USP, 2001.
4. KOSSOY, Boris – Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p. 103.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland **A Câmara Clara**. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol. 1. 3^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. **Ciências em Museus**, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi/Museu de Astronomia e Ciências Afins, v. 4, p.103-127, out. 1992.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Olhar Distanciado**. Tradução: Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular : introdução à fotografia**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICELI, Sergio (Org.). **História das ciências sociais no Brasil** Vol. 1. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, IDESP, 1989.

MONTEIRO, John Manuel (Coordenação). **Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros: acervos das capitais**. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo / FAPESP, 1984. (Série Instrumentos de Pesquisa).

QUADROS, Helena do Socorro Alves. **Redescobrimo a educação em Museus: uma experiência no Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém, 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Amazônia, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo(1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Luiz Tadeu da Costa

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Especialista em Museologia pelo MAE-USP, Professor da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - FAV/ICA/UFPa.