

XIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA
INFORMAÇÃO – XIII ENANCIB 2012

GT 9 : MUSEU, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO

POSITIVISMO E ARTES PLÁSTICAS: O MUSEU NACIONAL E A I EXPOSIÇÃO
ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA (1882)

COMUNICAÇÃO ORAL

Luiz Carlos Borges – MAST
Marília Braz Botelho – MAST
lcborges@mast.br

POSITIVISMO E ARTES PLÁSTICAS: O MUSEU NACIONAL E A I EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA (1882)

Positivism and Arts: The Museu Nacional and the I Brazilian Antropological Exhibition (1882)

RESUMO: O Brasil foi um dos países em que o positivismo, criado por Auguste Comte, teve bastante influência, da segunda metade do século XIX ao início do XX. Os preceitos positivistas impregnaram parte da elite intelectual brasileira, nos meios cultural, acadêmico, militar e político. Fortemente ligado ao progresso científico e social, o positivismo contribuiu para uma série de evoluções no país, tanto a nível administrativo, como social e cultural. No campo da arte, o positivismo estipulava que as obras deveriam ter sempre um caráter científico, realista e detalhista, pois deviam basear-se na observação dos fatos, além de possuir uma forte temática política e moral. Poucos artistas aderiram ao ideário positivista e a crítica nem sempre se mostrou favorável à arte feita nesses moldes. Nosso principal objetivo nesse estudo é mostrar, de um lado, como se realiza esteticamente o discurso positivista nas obras de Décio Villares e Aurélio Figueiredo, as quais constituem testemunhos materiais expressivos de um período da cultura científica e artística brasileira, havendo nelas, portanto, um componente de arquivo e memória; e, de outro, a relação entre a obra artística positivista e antropologia física, ao pontuar as obras que tematizam índios brasileiros, em especial os Botocudos, e que figuraram na I Exposição Antropológica Brasileira, realizada no Museu Nacional em 1882. Como fundamentação teórico-metodológica, utilizamos referenciais da história da arte e da história da ciência, além de conceitos como memória, representação e musealização. Da análise dessas obras artísticas, constatamos que a sua presença em uma exposição antropológica se justificava pelo seu teor realista na representação dos índios, e que a escolha dos Botocudos, como tema de impacto, se devia ao papel paradigmático que esses índios tinham para a ciência do XIX. Enfim, consideramos que tais obras (pintura, escultura e fotografia) fazem parte do patrimônio artístico brasileiro.

Palavras-Chave: Arte, Ciência, Exposição, Índio, Positivismo

ABSTRACT: Brazil was strongly influenced by Positivism (developed by Auguste Comte), from the second half of the XIXth to the beginning of the XXth century. The Positivist principles impregnated part of the Brazilian intellectual elite in cultural, academic, militar and political areas. Attached to scientific and social progress, Positivism contributed to some of the evolution occurring in the country administratively as well as in social and cultural spheres. In fine arts, Positivism proposed that the work of art should always have a scientific approach, be realistic and rich in details as it should be based on observation of facts, besides focusing in political and moral theme. Few artists adhered to the Positivist conceptions and critique was not particularly favourable to works following the Positivist creed. Our main goal in this study is to show the positivist discourse is aesthically displayed in Decio Villares and Aurélio Figueiredo's works, as they are expressive material witnessing a period of the national scientific and artistic culture, thus being part of national archive and memory, and, secondly, the relation between the positivist artistic works and physical anthropology, as we highlighted some works whose subject were

Brazilian indians, particularly the Botocudos, which were displayed in the I Brazilian Anthropological Exhibition, that took place at the Museu Nacional in 1882. As our theoretical and methodologic basis, we use history of art and history of science references, along side with concepts such as memory, representation and musealization. From the analysis of those works, we have concluded that their presence in an anthropological exhibition was justified by their realistic approach in the representation of indian individuals, and that the choice for the Botocudos as subject was due to the paradigmatic role those indians played in XIXth science. Finally, those works of art are part of the Brazilian artistic heritage.

Key words: Art, Exhibition, Indian, Positivism, Science

1 Introdução

A inauguração da I Exposição Antropológica Brasileira, em 29 de julho de 1882, no Museu Nacional, foi um marco da antropologia no Brasil. Evento de grandes dimensões, foi considerado, na época, por seus próprios organizadores, como “o mais bello e util festival até hoje realizado pelas ciências naturais no Império do Brazil” (GUIA, 1882).

Fundado em 1818, o Museu Nacional situava-se, em seus primórdios, no Campo de Santana. A exposição aberta ao público estava disposta em oito salas do Museu, exibindo mais de 780 objetos arqueológicos, antropológicos e etnográficos. As peças apresentadas eram não somente do acervo do Museu, mas também provenientes de outras coleções públicas¹ e particulares, cuja maioria era pertencente à família imperial². Foi organizada por seu diretor, o botânico Ladislau de Souza Mello e Netto (1838-1894)³, o qual nutria um interesse especial pelos objetos arqueológicos e etnográficos do país, como nos assinala Maria Margaret Lopes (1997). Uma das maiores preocupações de Ladislau de Souza Mello e Netto, nessa exposição, era resgatar e revalorizar a iconografia indianista do Império.

Além de lanças, tacapes, arcos, flechas, escudos, cuias, cabaças e outros instrumentos utilizados pelos índios em seu cotidiano para a caça, a pesca, a fabricação de alimentos, a música e a guerra, havia figuras em tamanho natural, moldadas em gesso sobre os corpos dos próprios indígenas. Porém, a maior repercussão da mostra foi causada pelos índios Botocudos representados na Sala Lund e na Anchieta: esqueletos, múmias, diversos crânios e pinturas. Era

¹ Principalmente dos acervos do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paraense, Lyceu do Ceará e dos Institutos Arqueológicos Pernambucano e Alagoano.

² Sobretudo do acervo do imperador Pedro II e de seu genro, o Conde d'Eu. Segundo o organizador da mostra, o Imperador possuía “a mais bella e a maior parte” dos objetos etnográficos expostos.

³ Ladislau Netto dirigiu o Museu Nacional de 1876 a 1893.

curioso constatar tanto interesse do público pela ciência no Brasil. Porém, o que ocorria na realidade, era que o indianismo literário e artístico vinha cedendo cada vez mais lugar à ciência, a qual procurava desmistificar e substituir a figura romântica do índio por uma observação mais precisa de sua realidade. Isso não deixava de ser uma consequência dos ideais científicos, dentre os quais os positivistas, que dominavam o pensamento no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX.

As artes plásticas não foram menos indiferentes a todo esse processo, uma vez que o advento do realismo - tanto nas artes plásticas como na literatura – também coincidiu com a influência das ideias positivistas no meio socio-cultural brasileiro. É neste contexto que foi organizada a I Exposição Antropológica, em 1882, realizada no Museu Nacional, que se expandiu para duas outras mostras a ela vinculadas, nas quais o índio brasileiro, representado por indivíduos de algumas etnias, também ocupava um papel de destaque, seja pessoalmente, seja como tema de obras artísticas (pintura, escultura e fotografia).

Assim, procuraremos, nesse trabalho, analisar, do ponto de vista da produção artística, não apenas a influência do credo positivista, mas igualmente a cientificidade que deveria organizar a expressão artística da realidade – observada e plasmada com o olhar da racionalidade e não da fantasia. Especificamente, vamos nos deter no trabalho de dois artistas, Décio Villares e Aurélio Figueiredo, que pintaram diversos retratos de índios especificamente para a Exposição Antropológica. Uma outra questão que se destaca, nesse contexto, é justamente a presença de obras artísticas em uma exposição antropológica, e que procuremos responder a partir do material sobre a exposição, bem como levando em conta o momento histórico-político, científico e artístico e que se encontrava o Brasil. Um outro ponto que merece destaque e que abordaremos, concerne ao interesse científico e político que os índios Botocudos despertava no governo e na população brasileira, interesse que é acentuado, na Exposição, por algumas obras de Villares e Figueiredo, as quais são rebatidas, de forma caricatural e satírica, por Angelo Agostini na Revista *Ilustrada* (cf. ANDERMANN, 2004).

Ora, esse conjunto de enunciados (os científicos, pictóricos e os jornalísticos) vinha ao encontro das tensões, no campo político e territorial, que se verificavam entre o estado brasileiro e os índios, em especial os Botocudos, de um lado, como aqueles que, de acordo com ideias evolucionistas, ocupavam o degrau mais baixo da evolução humana e, de outro, como aqueles

que insistiam em obstruir o progresso. Neste sentido, no discurso do Império, os Botocudos representavam toda negatividade que o ideal de um Brasil civilizado deveria excluir⁴.

2 Positivismo e modernidade no Brasil imperial

Isidore Auguste Marie Xavier Comte (Montpellier, 19 de janeiro de 1798-Paris, 05 de setembro de 1857), mais conhecido como Augusto Comte, estudou por dois anos na Escola Politécnica de Paris. E a construção do sistema comtiano tem por base das influências que ele recebeu, durante sua estada na Politécnica, de cientistas como Sadi Carnot (físico), Lagrange (matemático) - cuja obra “Mecânica Analista” se tornou um dos fundamentos do sistema mais tarde elaborado por Comte -, Pierre Simon de Laplace (astrônomo). Outros autores também influenciaram Comte. Dentre eles, destacamos Destutt de Tracy (ideólogo), Adam Smith (economista), David Hume (filósofo), Saint-Simon (socialista). De acordo com Giannotti (1978) a obra “Esboço de um quadro histórico do progresso do espírito humano”, de Condorcet, foi, nesse sentido, decisiva para a estruturação do Positivismo.

Fundamentalmente, o Positivismo, concebido por Comte, se baseia na tese segundo a qual “a sociedade só poder ser convenientemente reorganizada através de uma completa reforma intelectual do homem” (GIANNOTTI, 1978, p. VIII-IX). Para atingir esse objetivo, Comte estrutura um sistema de pensamento e ação que se sustenta em três pontos fundamentais: uma filosofia da história – cujo núcleo é a Lei dos Três Estados, e que tinha por objetivo justificar lógica e objetivamente porque a filosofia ou pensamento positivo deveria ser adotada por todas as pessoas; uma classificação das ciências, com base na filosofia positiva; e uma sociologia que, mediante análise dos processos das mudanças sociais, deveria levar à reforma das instituições.

No Curso de Filosofia Positiva que Comte expõe a sua Lei dos Três Estados. Para ele, a história evolutiva do pensamento humano pode ser dividida em três estágios ou estados que se sucedem, inexoravelmente, do mais primitivo a mais evoluído. Temos, assim, o estado teológico, quando as explicações sobre as coisas do mundo são dominadas pela imaginação e pela crença, e que, por sua vez, se divide em três fases: fetichismo, politeísmo e monoteísmo; em seguida, e de modo intermediário, o estado metafísico, quando, saindo do pensamento concreto, avançam-se generalizações abstratas, ainda que dominadas pela crença em entidades absolutas), que supera e

⁴ Para uma análise mais detalhada da situação indígena no Brasil imperial e, particularmente, dos Botocudos, sua composição étnica e, principalmente, sua representação junto às esferas científica e política da sociedade brasileira, ver Andermann (2004); Cunha (1992); Grandelle (2011); Paraíso (1992); Pena e Duarte (2008) e Tarcia (1983).

torna obsoleto estado teológico; e, finalmente, o estado positivo, quando a imaginação e a argumentação ficam subordinadas à observação e descarta a possibilidade de reduzir os fenômenos naturais a um único princípio, seja na forma de uma deidade, seja na de um conceito abstrato absoluto. Este último, por ser o mais elevado na escala evolutiva da humanidade, supera os dois estados precedentes (ver GIANNOTTI, 1978; VERDENAL, 1974; KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009). Para Comte, essa lei, análoga às demais leis científicas, é aplicável ao conjunto das coisas humanas: à sociedade, ao próprio homem, à cultura, à arte etc. No estado positivo, a imaginação e a argumentação se subordinam à observação e cada proposição enunciada deve corresponder a um fato, seja ele particular, seja universal. Embora não se reduza à empiria, o método positivo não se põe em busca das causas primeiras dos fenômenos – preocupação que, para Comte, caracteriza os procedimentos teológico e metafísico -, mas busca compreender os princípios ou leis que governam esses fenômenos, qual seja, as relações constantes entre os fenômenos observáveis, isto é, no procedimento positivo, busca-se captar e compreender as leis imutáveis das coisas.

Ainda segundo Comte, o que caracteriza a filosofia positiva “é tomar todos os fenômenos como sujeitos a leis naturais invariáveis, cuja descoberta precisa e cuja redução ao menor número possível, constituem o objetivo” desse modo de compreender o mundo e atuar sobre ele (COMTE, 1978, p. 7). Não há filosofia positiva sem o marco científico (“os verdadeiros cientistas, homens voltados aos estudos positivos...” (COMTE, 1978, p. 14)) e, por outro lado, sem a ideia de evolução e progresso, implícita na lei dos três estados. O estado positivo coincide com o estado técnico-industrial, no qual o homem racional de pensamento positivo explora a natureza. O método positivo, de caráter universal, opera como uma síntese entre a teoria e a prática, aplica-se ao estudo objeto e não especulativo do real, apoiando-se em fatos mensuráveis e quantificáveis, sempre sujeitos à prova de realidade.

As linhas mestras do Positivismo estão demarcadas nas explicações fornecidas por Comte para justificar o nome que escolheu para o seu sistema filosófico e político. Fazendo uma digressão etimológica e filosófica sobre o termo positivo, Comte diz que, na acepção mais antiga e comum, positivo “designa *real* em oposição a *quimérico*” e, portanto, caracteriza o novo espírito filosófico por sua constante dedicação a pesquisas “verdadeiramente acessíveis à nossa inteligência, com exclusão permanente dos impenetráveis mistérios (...)”. Em seguida, a partir de

uma segunda acepção, estabelece contraste entre *útil* e ocioso o que implica, em filosofia, “o destino necessário de todas as nossas especulações sadias para o aperfeiçoamento contínuo de nossa verdadeira condição individual ou coletiva, em lugar da satisfação duma curiosidade estéril” (COMTE, 1978, p. 62). Positivo, em terceira acepção, qualifica a oposição entre *certeza* e indecisão; numa quarta acepção, opõe *preciso* ao vago; quinta: sendo o contrário de negativo, contém, ainda, uma propriedade de suma importância, aquela que se refere a organizar e não a destruir; finalmente, em uma sexta acepção, implica em substituir, como método de compreensão do mundo, o absoluto pelo relativo e, em suma, refere-se a tudo aquilo que pode, verdadeiramente, levar a humanidade ao progresso. Dessa forma, segundo Comte, “o Positivismo se compõe essencialmente duma filosofia e duma política, donde a primeira é a base e a última, a meta”. Neste sentido, a missão do Positivismo é “generalizar a ciência real e sistematizar a arte social” (COMTE, 1978, p. 97, 98).

No que tange a uma concepção estética, ou político-estética, observa-se que o método positivo calcava-se em dois pilares: racionalismo e cientificismo, de um lado, e hierarquia social e religiosidade, de outro. Conquanto, no curso, Comte diga que, no estado de desenvolvimento da inteligência humana, “não é de imediato que as ciências se aplicam às artes” (COMTE, 1978, p. 24), no “Discurso sobre o espírito positivo”, ele afirma que “... a arte não será mais então unicamente geométrica, mecânica ou química etc., mas também, e sobretudo, política e moral” (Comte, op. cit., p. 56). No mesmo texto, fala, ainda, “quando essa solidariedade espontânea da ciência com a arte puder ser convenientemente organizada” (COMTE, 1978, p. 56).

Em geral, as ideias de Comte tiveram, na Europa, uma boa receptividade. Além de adeptos na França, o Positivismo influenciou intelectuais na Inglaterra, em Portugal e na Alemanha. Fora da Europa, o Brasil foi seguramente um dos países em que mais fértilmente as ideias de Comte vigoraram (KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009; BARBOSA, s.d.; GIANNOTTI, 1978, D’AMBROSIO, [1999]; ENCLICLOPÉDIA SIMPOZIO, s.d.).

O positivismo chega ao Brasil por volta de 1850, como novidade trazida por brasileiros que tinham ido fazer sua formação acadêmica na Europa. Alguns desses foram também alunos de Augusto Comte, em Paris (KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009). O apelo cientificista do Positivismo casava bem com os imperativos da nova ordem mundial, que se regia pelos princípios da razão, da técnica e da ciência; e, do ponto de vista filosófico-ideológico, vinculava-se aos ditames da

nova ordem produtiva do progresso e, finalmente, ao fortalecimento da burguesia, especialmente a urbana e industrial (IANNI, 2000; KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009; MARINHO, 2002). Um dos marcos expressivos da recepção e aceitação do Positivismo no Brasil foi a publicação, em 1874, do livro “As três filosofias”, de Luís Pereira Barreto, na qual a filosofia positivista é apontada como sendo o modelo ideal para substituir a tutela intelectual exercida pela Igreja Católica. Outros pontos de destaque foram a fundação, em 1876, da primeira sociedade positivista no Brasil, liderada por Teixeira Mendes, Miguel Lemos e Benjamin Constant, seguida, em 1877, pela fundação por Miguel Lemos da Sociedade Positivista do Rio de Janeiro, núcleo original do Apostolado Positivista do Brasil e da Igreja Positivista do Brasil (KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009, GIANNOTTI, 1978).

Em termos acadêmicos, as instituições de ensino nas quais despontava o Positivismo eram, principalmente, a Escola Militar do Rio de Janeiro, o Colégio Pedro II, a Escola da Marinha, a Escola de Medicina, a Escola Politécnica, as Faculdades de Direito de São Paulo e de Olinda, a Escola de Minas de Ouro Preto e a Escola Politécnica de São Paulo. A partir daí, podemos dizer que o ideário comtiano encontrava-se, de um modo ou outro, integrado ao sistema acadêmico e intelectual da segunda metade do XIX (D’AMBROSIO, [1999]; MARINHO, 2002).

Nessa época, Brasil era um espaço social e intelectual em que se cruzavam, de maneiras e intensidades diversas, ideais republicanos, liberalismo político, trabalho escravo e abolicionismo, ecletismo, ateísmo, darwinismo, monismo de Haeckel, materialismo, spencianismo, agnosticismo, ascensão da burguesia urbana, oligarquia rural dominante e pressão, ainda incipiente, em direção à industrialização (PAIXÃO, [2000]; LOVISOLO, s.d.). Ademais, mesmo o Positivismo brasileiro tem de ser considerado como uma diversidade, uma vez que circulavam vertentes e variantes diferentes do ideário positivista. Dessa maneira, o Positivismo no Brasil, que se marca também pelo ecletismo dos intelectuais desse período.

Os simpatizantes do Positivismo participavam ativamente de campanhas abolicionista e defendiam, conseqüentemente, a reorganização da mão de obra em um nascente proletariado. Participavam também de movimentos para a proclamação da República. Conforme assinala Elisabete Leal (2006), intelectuais e personalidades de destaque da sociedade da época liam Comte, a fim de “embasar seus argumentos ou explicações da realidade social brasileira” ou ainda buscando uma “solução política, uma estrutura administrativa” para o país. Uma nova elite

intelectual surgia no país, formada principalmente por engenheiros, “científicos” e militares, em oposição aos literatos e bacharéis que constituíam a então elite imperial. Além dessa vertente acadêmica, o Positivismo também influenciou, com seu ideário de progresso humano e ênfase na ciência e na técnica como bases para esse progresso, um processo de transformações sociais e políticas indispensáveis ao projeto de modernização do estado e da sociedade brasileira. E, nesta esfera, a atuação de intelectuais positivistas e, mais particularmente, de uma nova elite pensante e dotada de um discurso competente, foi inegável (cf. MARINHO, 2002; LEONÍDIO, [2008]; LOVISOLO, s.d.; CRUZ COSTA, 1956). Assim sendo, não há como não reconhecer que o Positivismo foi um elemento importante no processo de modernização do Brasil. Podemos mesmo afirmar que o auge do Positivismo, no Brasil, se dá na primeira república. A influência positivista materializa-se no lema “ordem e progresso” da bandeira republicana, mas também na redação da constituição de 1891, nas medidas que resultaram na separação entre estado e igreja, na instituição do casamento civil, na constituição do Rio Grande do Sul, de 1891, na formulação do salário mínimo, e na política de proteção ao índio (KRUCHINSKI JÚNIOR, 2009; D’AMBROSIO, [1999]; LEONÍDIO, [2008]).

O processo de modernização, em voga no XIX, implicava um conjunto de idéias e parâmetros dentre os quais: secularizar, individualizar, urbanizar, industrializar, mercantilizar, racionalizar (IANNI, 2000). O ideário da modernidade/modernização importava, além das idéias de democracia, “o direito à cidadania, a institucionalização das forças sociais em conformidade com os padrões jurídico-políticos de negociação e acomodação; o estabelecimento de condições e limites das mudanças sociais (...); a precedência da liberdade econômica em face da política; a primazia da cidadania em face da social e cultural” (IANNI, 2000, p. 99-100).

E justamente nesse processo, e como partes do aparato político-ideológico do estado imperial, tiveram papel relevante as escolas (notadamente as de engenharia, de medicina e de direito), as associações e institutos científicos, as bibliotecas, a imprensa – em particular os jornais e revistas de divulgação (e educação) científica. Essa atuação decisiva de intelectuais coletivos e individuais fica explícita quando observamos que as instituições de ensino e pesquisa, além de outras, secundavam e estimulavam, isto é, fazia acontecer, fazendo repercutir na sociedade, essa virada do Brasil em direção à modernidade:

Segundo Heloisa Domingues (2001), no século XIX, a natureza é exaltada ao mesmo tempo em que é objeto de investigação científica, isto é, a natureza é simultaneamente objetivada e ideologizada. Ainda de acordo com Domingues, a importância das ciências naturais, nesse processo, decorria do fato das viagens serem o meio de efetivar o progresso civilizador e também o meio de (neo)colonizar. O que sobressai acerca do investimento no aparelhamento científico, no contexto brasileiro do Segundo Império, é o fato de que o conhecimento punha-se a serviço da colonização/civilização.

Mediante a mobilização de um conjunto de ações político-administrativas, tratava-se de fundar/institucionalizar uma ciência nacional (AZEVEDO, 1994). Para Margaret Lopes (2001), o naturalismo, além de responsável pelo estabelecimento de métodos e procedimentos científicos, constituiu-se igualmente na forma ideológica que possibilitou a ascensão e a hegemonia de novos grupos de profissionais, dentre os quais os homens de ciência, os quais passaram a desempenhar um papel de destaque no aparelho de estado.

Outro suporte em que se textualizava o projeto nacional eram as exposições que funcionavam como dramatização musealizada do moderno e do impulso civilizador das nações. Para os países sulamericanos, as exposições constituíam oportunidades para fazer com que, aos olhos das demais nações, deixassem de aparecer como países exóticos, e fossem reconhecidos como nações igualmente progressistas e civilizadas (HEIZER, 2001). Ainda que, como assevera Margarida de Souza Neves, o lugar dos países sulamericanos estivesse garantido nessas exposições justamente devido ao toque pitoresco que traziam (NEVES, 2001). As exposições, nesse contexto político e científico, eram vistas como forma instrutiva e divertidas de falar sobre/demonstrar o progresso, uma espécie de diorama em que se expunham o que um país ou um governo ilustrado havia realizado em termos de melhoramento tecnocientífico (TURAZZI, 2001).

3 Do romantismo ao realismo: uma renovação na iconografia indígena

Observa-se, no século XIX, um processo de idealização do índio que, do Romantismo, se propaga por todo o Império. Esta idealização, cujo fim era a colonização/catequização, resultava de uma política que visava transformar o índio, como categoria étnica, histórica e social, em uma categoria genérica - tratada como entidade etnicamente indiferenciada, o índio genérico ou supraétnico -, como efeito do processo de deculturação/aculturação que vinha sendo promovida

desde o período colonial. Deste modo, ainda que o elemento indígena esteja presente nas diversas formas e instâncias de representação, em geral não se trata do índio enquanto ser histórico-social. Sobre a política indigenista deste período, podemos resumidamente dizer que o índio, tal qual era idealizado, distanciava-se bastante do índio real⁵. Qual seja, observa-se uma disjunção entre a carnavalização do índio retratado pelo imaginário do Segundo Império - e pela qual o índio, tomado “como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas” com a fundação mítica do Brasil, “é transformado em alegre espetáculo” (DISCINI, 2006, p. 55)⁶ - e o efetivo tratamento político reservado aos diversos povos indígenas espalhados pelo Brasil.

A imagem romântica do índio buscava antes de tudo, captar a emoção e a empatia do observador. Diretamente da literatura romântica de José de Alencar e de Joaquim Manoel de Macedo surgem as telas dos pintores românticos Vitor Meirelles (1832-1903), Rodrigues Duarte (1848-1888) e José Maria de Medeiros (1849-1925), nas quais a personagem feminina surge frequentemente como única protagonista. Assim é *Moema*⁷ (1866) de Meirelles, que foi inspirada do poema *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), obra precursora do romantismo nacional. O quadro de Meirelles retrata a paisagem tranquila de uma praia, onde se integra o corpo sem vida de uma índia. A jovem índia morta, deitada à beira mar, encontra-se numa pose sensual, com a tanga presa a um dos lados dos quadris e os cabelos soltos espalhados na areia.

Em um de seus estudos para o quadro definitivo⁸, observamos que Meirelles demonstra maior preocupação com uma imagem que estivesse mais próxima do real. Segundo Nascimento Jr. (1991), a fidelidade etnográfica com que é reproduzida a cinta de penas que envolve os quadris da índia permite identificá-la como sendo de proveniência Munduruku. Mas esse detalhe é suprimido na representação final, em prol de uma idealização da imagem real. Com esse

⁵ Discursivamente, poderíamos falar numa clivagem entre o índio fluido – aquele que, de fato, existe na sociedade e na história -, e o índio uno ou imaginário – aquele é produto de um recorte seja científico (um modelo), seja político (estratégias de estado ou da sociedade para cristalizar um ser ideal).

⁶ O conceito de carnavalização, como categoria literária (e ideológica) para dar conta de formas de transfiguração alegórica da realidade, foi desenvolvido em BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987 e BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; Brasília: Ed. da Unb, 1981.

⁷ Conservada no Museu de Artes de São Paulo (MASP).

⁸ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

quadro, Meirelles obtém o primeiro prêmio da Exposição Geral de Belas Artes daquele ano, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes.

Outro exemplo de representação romântica é o quadro *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros, inspirado do romance *O Guarani* de José de Alencar. Em sua obra, Medeiros decide representar uma personagem bem menos idealizada do que Alencar. Nua e solitária em uma praia deserta, Iracema é retratada, porém, de forma mais pudica e menos sensual do que em *Moema*. A ênfase é dada à expressão de sofrimento de sua face, voltada para o símbolo de uma flecha enterrada na areia e entrelaçada por um ramo de flor de maracujá.

Contra-pondo-se ao idealismo romântico, impõe-se nas artes uma vertente que se denominou Realismo o qual, via de regra, encontrava-se mais vinculado à observação e às novidades científicas. Embora fossem diversas as correntes científicas em voga no XVIII brasileiro, vigorava no Império, ainda que de modo difuso, uma forte tendência positivista. Assim, mesmo que não declaradamente positivistas, traços desse modo de observar a natureza e interagir com o mundo podem ser encontrados em diversas obras.

A pintura realista começou por manifestar-se no tratamento da paisagem, sem a exaltação e a personificação características do romantismo. Detinha-se em uma reprodução mais desapassionada e neutra, do que se oferecia à vista do pintor. Depois passou para os temas do cotidiano, que tratou de forma simples e crua. Os quadros realistas sempre causaram muito escândalo na época. Os pintores realistas eram acusados de querer simplesmente *agradar à arte*. Os temas escolhidos eram considerados banais e por vezes até ofensivos; e as cores, excessivamente pálidas ou mortas. Havia, segundo a crítica, falta de elaboração e conceptualização das composições. No entanto, para os seus defensores, a representação da realidade *em sensível* era a última palavra em audácia artística.

O Realismo manteve-se dentro dos padrões acadêmicos, principalmente no que diz respeito à exatidão do desenho, ao cuidado da linha e ao perfeito acabamento da imagem. Os pintores realistas executavam muitas vezes no exterior, breves esboços e apontamentos que depois trabalhavam, de forma cuidada, no interior de seus ateliês. Os seus quadros resultavam num *instantâneo* da realidade, como uma fotografia nítida, exata, concreta e sólida.

A proximidade de ideias entre o movimento artístico realista e a teoria positivista fez-se sentir nesse ano de 1882, particularmente durante a inauguração da I Exposição Antropológica. O ano de 1882 também coincidia com a morte de dois importantes escritores românticos brasileiros: Gonçalves

de Magalhães e Joaquim Manoel de Macedo. Além disso, surgia na imprensa, as primeiras críticas ao romantismo⁹, e uma intensa discussão em torno do positivismo.

4 Etnografia, estética positivista, a exposição e o espetáculo da diferença

Nas artes plásticas, as ideias positivistas tiveram impacto restrito e em princípio, somente sobre alguns artistas. Raríssimos artistas franceses chegaram a adotar a estética positivista, como o escultor Antoine Etex (1808-1888), uma das raras exceções que se tem notícia. Mesmo assim, sua adesão a esses princípios durou muito pouco tempo. Um forte movimento contra a filosofia e a estética positivista surge no Brasil, liderado principalmente pelo pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo, irmão de Aurélio de Figueiredo, que defende uma tese, na Universidade de Bruxelas, contra o positivismo e o realismo, pela qual recebeu o título de doutor em ciência.

No Brasil, apenas dois artistas se assumiram publicamente como artistas positivistas: o pintor Décio Villares e o escultor Eduardo de Sá (1866-1940). Esses seguiram a estética positivista e eram reconhecidos por seus pares como artistas positivistas. O que não era incomum na época, pois o positivismo incentivava os artistas a adotar abertamente a inspiração estética preconizada pelos filósofos positivistas. Outros pintores como Aurélio de Figueiredo e Rodolpho Amoêdo (1857-1941) também foram simpatizantes do positivismo, mas não eram seguidores religiosos ou ortodoxos. Eram positivistas “incompletos”, segundo os próprios positivistas. Em todo o caso, a filosofia de Comte exigia do artista uma reta conduta moral, visando a enquadrar os artistas em um sistema moralizante que iria disciplinar os objetivos artísticos.

Diversas obras de temática positivista foram encomendadas aos artistas brasileiros, sobretudo entre os anos de 1880 a 1888. Segundo Leal (2006), a Igreja Positivista do Brasil (IPB) no Rio de Janeiro era a principal comanditória de obras. Ainda há diversos trabalhos de autoria do pintor Décio Villares, conservados na IPB. Esse artista era um positivista atuante desde sua mocidade. Ingressa na Academia Imperial de Belas Artes em 1868, mas abandona os estudos no Brasil para terminá-los na Europa. De família abastada, viaja por conta própria a Paris em 1872, onde se matricula no ateliê de Alexandre Cabanel (1823-1889). Aluno talentoso, ele obtém a medalha de ouro de melhor pintura de

⁹ J. Serra (1882) vem em defesa da poesia indianista em seu artigo *O que não podemos desconhecer é que a poesia indiana deriva francamente de nosso passado* na revista da I Exposição Antropológica.

artista estrangeiro no Salão de Paris em 1874, pelo quadro *Paolo e Francesca da Rimini*¹⁰. Era considerado uma das grandes revelações da pintura brasileira.

Durante sua permanência em Paris, conhece Miguel Lemos que ali viveu entre 1878 e 1881. Segue depois para Florença, onde trabalha no ateliê de Pedro Américo. Sua conversão às ideias positivistas data dessa época e ao retornar ao Brasil, por volta de 1882, já se considerava um positivista convicto. Realizou inúmeras obras para a IPB e especializou-se na pintura de retratos femininos. A atual bandeira nacional foi de sua autoria, com o Cruzeiro do Sul e o lema positivista “Ordem e Progresso”. Projetou com Eduardo de Sá, o monumento dedicado a Benjamin Constant, no Campo de Santana na cidade do Rio de Janeiro.

O pintor Aurélio de Figueiredo era o irmão mais jovem e menos dotado, do pintor Pedro Américo. Iniciou estudos de pintura na Academia Imperial de Belas Artes, viajando em seguida para Florença, onde Pedro Américo havia fixado residência. Em suas principais telas (*Descobrimento do Brasil*, *Último Baile da Ilha Fiscal*), destaca-se o valor documentário, apesar de uma natural tendência romântica. Artista de acentuado idealismo, era muito próximo de Décio Villares, com quem trabalhou em Florença, no ateliê de Pedro Américo, entre 1875 e 1881. Tinha a inspiração disciplinada pelo positivismo (Campofiorito, 1983), embora ainda não se tenha encontrado na literatura, nenhuma indicação precisa de que ele fosse um artista positivista convicto. Realizou e doou três quadros para a IPB: o *Retrato do Marquês de Pombal* (1880), uma cópia da *Virgem Sixtina de Raphael* (1883) e o *Retrato de Tousaint Louverture* (1884).

3.1. A Exposição Antropológica de 1882

Idealizada desde 1879, foi concretizada somente em 1882, por um incentivo pessoal do imperador Pedro II, em prol da ciência. Em 1881, foram realizadas viagens ao Pará, onde foram feitos contatos com os grupos indígenas e escavações arqueológicas. Ladislau Netto participou pessoalmente dessas missões e da coleta junto aos índios Tembé. O Museu Nacional ficou fechado a partir de 01 de junho de 1882, para montagem da mostra, disposta em oito salas do pavimento superior do Museu. Segundo Nascimento (1991), todos esses preparativos foram acompanhados de perto pela imprensa.

A exposição exibiu mais de 780 objetos, entre peças arqueológicas, antropológicas, etnográficas e artísticas. As peças apresentadas eram provenientes não somente do acervo do Museu, mas outras coleções do país, públicas e particulares, especialmente do acervo imperial. Além dos

¹⁰ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

objetos de uso cotidiano dos índios, tais como lanças, tacapes, arcos, flechas, escudos, cuias, cabaças e outros instrumentos para a caça, a pesca, a fabricação de alimentos, a música e a guerra, havia pinturas, retratos, fotografias e esculturas retratando índios de diversas etnias.

Havia esculturas de tamanho natural, moldadas em gesso e em *papier mâché* sobre os corpos dos próprios indígenas, e que serviram, na museografia, para a ambientação das salas, cujo tema era a reconstrução da vida indígena. Os índios eram apresentados segurando remos, cestos Tembé, usando chapéus de palha, em canoas repletas de cestos e armadilhas de pesca; ou sentados, de colar e tanga, segurando flechas. O cenário era ainda complementado com plantas e animais taxidermizados. Realizadas pelo escultor Léon Després, essas esculturas são de grande realismo. Como a do índio Zeferino, proveniente da tribo Xavante ou Xerente, no rio Tocantins. Ele se encontrava no Museu Nacional naquela época. Aliás, a presença de representantes indígenas na exposição contribuía para acentuar sua dimensão de espetáculo científico (ANDERMANN, 2004; LANGER, s.d.).

Na Sala Lund encontravam-se os esqueletos, múmias, crânios de índios Botocudos, muitos dos exumados por Ladislau Netto, além de fotografias tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor Charles Frederick Hartt (1840-1878), no rio Doce. Na Sala Anchieta, dedicada a outras áreas de pesquisa e nas qual estavam expostas as obras artísticas, encontravam-se obras relativas à língua tupi ou guarani¹¹, cedidas pela Biblioteca Nacional, além de quadros a óleo, aquarelas, fotografias, gravuras e litografias representando índios das mais diversas tribos do Brasil¹².

3.2. O espetáculo e a arte etnográfica

Em 1882, Villares e Aurélio de Figueiredo passam a trabalhar juntos para a execução de um conjunto de telas retratando indígenas, para a I Exposição Antropológica do Museu Nacional. Segundo Leal (2006), essas telas teriam sido feitas, sobretudo a partir de croquis e de fotografias dos índios Botocudo, realizadas *in loco* durante as expedições antropológicas organizadas pelo próprio Museu Nacional. Essas obras tinham um caráter documental, representando os índios de maneira realista e científica, o que foi um marco para a estética realista no Brasil.

¹¹ Foi exibida entre outras obras a *Arte de grammatica da língua mais usada na costa do Brasil* escrita pelo Padre Joseph de Anchieta & Coimbra, per Antonio de Mariz (1595), em edição facsimiliar realizada em Leipzig em 1876 e o *Diccionario da lingua geral do Brazil*, do século XVI, provavelmente de autoria de José de Anchieta; ambas as obras conservadas na Biblioteca Nacional.

¹² Acervo proveniente do Museu Nacional, da Biblioteca Nacional e da coleção particular do imperador Pedro II.

Consultando o *Guia da Exposição Anthropologica Brasileira* (1882), verificamos que também foram expostas diversas gravuras e seis pinturas do dinamarquês N. A. Lytzen, realizadas em 1877, que eram cópias dos quadros de Aecknout executadas em 1645: *Uma mameluca com um cesto de flores do campo*; *Uma indígena atravessando um rio*; dois quadros intitulados *Um indígena de pé, com armas*; *Dança de selvagens* e *Uma indígena com cesta na cabeça e criança ao collo*.

Por Décio Villares e Aurélio de Figueiredo foram realizados um total de dezenove telas. Muitas delas foram produzidas a partir de modelos vivos. Ambos os artistas especificavam a idade de cada personagem e com frequência, intitulavam os retratos com os nomes de seus modelos, quando esses não eram representados a partir de fotografias. Décio Villares realizou dez retratos de índios em 1882, sendo 9 pequenos retratos em busto e uma grande tela em tamanho natural. A maioria das obras foi executada a partir de modelo vivo e apenas duas, a partir dos desenhos originais de Ladislau Netto. Um dos bustos foi realizado segundo uma fotografia de autor desconhecido.

Com apenas uma exceção, Villares sempre intitulava suas obras com os nomes dos indígenas representados: *Anhorô*¹³, *Felismino*¹⁴, *Thomé*¹⁵, *Nazareno*¹⁶, *Anna Maria*¹⁷, *Matheus*¹⁸, *Joaquim Pedro*, *Benta*¹⁹ e *Joaquina*²⁰. A etnia predominante era a dos Botocudos da tribo *Nak-nanuk*. Os demais eram Cayapó, Tembé ou proveniente da tribo Ipurinã²¹. De sua parte, Aurélio de Figueiredo realizou, também nesse mesmo ano, um total de nove retratos de indígenas. Porém apenas dois, foram executados a partir do modelo vivo, os quais receberam as denominações de *Chamocôco*²² e

¹³ Indígena Cayapó, atual guarda da Exposição Antropológica; de 20 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Décio Villares. Pertenceu à coleção do Imperador Pedro II. Dimensões: 52,5 cm (H) x 43,5 cm (L).

¹⁴ Indígena da tribo Ipurinã, do rio Purus, proveniente do Amazonas; de 6 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Décio Villares. Dimensões: 51,5 cm (H) x 41,5 cm (L).

¹⁵ Menino Botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 8 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Décio Villares.

¹⁶ Botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 16 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Décio Villares. Dimensões: 53 cm (H) x 43,5 cm (L).

¹⁷ Indígena Tembé, da aldeia do rio Potiryta, afluente do Capim, proveniente do Pará; de 16 anos de idade; em busto. Pintado a óleo por Décio Villares, segundo desenho feito do natural pelo dr. Ladislau Netto. Dimensões: 52,5 cm (H) x 43,5 cm (L).

¹⁸ Indígena Tembé, do aldeamento do Angelim, do rio Capim; de 58 anos de idade; em busto. Pintado a óleo por Décio Villares segundo desenho feito do natural pelo dr. Ladislau Netto. Dimensões: 52,0 cm (H) x 42,5 cm (L).

¹⁹ Dimensões: 52,0 cm (H) x 42,0 cm (L). Esposa do índio Joaquim Pedro.

²⁰ Dimensões: 52,0 cm (H) x 45,1 cm (L).

²¹ Idade: 6 anos. Tribo Purus. Dimensões: 52,5 cm (H) x 43,0 cm (L).

²² Indígena da tribo do mesmo nome, atual aprendiz artilheiro da fortaleza de S. João do Rio de Janeiro; de 20 anos de idade. Assinado e datado: Aurélio Figueiredo 1882 c.i.e. Pertenceu à coleção do Imperador Pedro II. Dimensões: 51,5 cm (H) x 42,5 cm (L).

*Thomaré*²³. O primeiro era um índio da tribo Ipurinã e a segunda, uma índia Botocuda da tribo Nakanuk. Os demais não receberam qualquer denominação, provavelmente por terem sido realizados a partir de fotografias de autor desconhecido. Esses últimos eram indígenas Botocudos da tribo Nakanuk ou provenientes do Alto Amazonas, ou ainda da tribo Ipurinã: *Índia Conibo*²⁴ e *Índio Conibo*²⁵.

Outra fonte científica importante foram os desenhos feitos por Ladislau Netto, durante as expedições de 1881 e a partir dos quais, Villares realizou dois bustos a óleo. Um do indígena Tembê, proveniente do Pará e outro da índia *Anna Maria*. Essa última retratada aos dezesseis anos, proveniente da aldeia do rio Potiryta, afluente do Capim e *Matheus*, de cinquenta e oito anos, proveniente do aldeamento do Angelim, também do rio Capim. Villares e Figueiredo foram fieis às fontes concretas e aos modelos que tinham diante de si. Ambos representaram indígenas de diversas idades e tinham um estilo realista de representação muito próximo. Nos retratos em busto, a expressão do olhar do índio é sempre acentuada e os traços fisionômicos bem marcantes, à exceção do *Índio do Rio Uapês* em que Villares representa o indígena de corpo inteiro, integrado em uma paisagem. A gama cromática é reduzida à utilização de poucas cores. Um dos índios, *Bororô*, é representado por Villares de forma exótica, ou seja, em trajes “civilizados”, de terno. Com exceção de *Chamacôco* de Figueiredo, ambos não assinaram nem dataram suas obras, as quais se encontram atualmente conservadas no departamento de Antropologia do Museu Nacional.

Enfim, montara-se, com a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, um grande e impactante espetáculo etnográfico e estético, no qual se destacavam espécimes humanos e objetos culturais em um cenário cultural e político de um país que, sob o impulso ilustrado do Imperador, tinha por objetivo maior investir-se de modernidade e civilização.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Angela. *O Positivismo de Luís Pereira Barreto e o pensamento brasileiro no final do século XIX*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

ANDERMANN, Jens. *Espetáculos da diferença : a Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. *Topoi – Revista de História*, . 5, n. 9, p. 128-170, 2004.

²³ Botocuda Nak-nanuk, do rio Doce ; de 60 anos de idade. Pintado a óleo do natural por F. A. de Figueiredo.

²⁴ Índia Conibo. Dimensões: 52,5 cm (H) x 42,5 cm (L). Nº Inv.: 1/40 (864).

²⁵ Índio Conibo. Dimensões: 51,5 cm (H) x 41,5 cm (L). Nº Inv. : 1/12 (862).

- ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. *Auguste Comte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. *Le Positivisme politique et religieux au Brésil*. Turnhout : Brepols, 2010.
- AZEVEDO, Fernando de. Introdução. In: AZEVEDO, Fernando de (Org.). *As ciências no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p. 13-53.
- BARBOSA, Luísa Maria Gonçalves Teixeira. *O Brasil e o ideário republicano na imprensa portuguesa, 1889-1981*. Disponível em <http://www.museu-emigrantes.org/comlidealRepNov03.pdf>, p. 1-10. Acesso em 23 de ago. 2010.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva [e outros textos]*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- CRUZ COSTA. *O Positivismo na República*. Notas sobre a História do Positivismo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- CUNHA, Manoela Carneiro da. Política indigenista no 'século XIX. In: CUNHA, Manoela Carneiro da. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/Fapesp, 1992. p. 133-154.
- D'AMBROSIO, Ubiratan. *História da matemática no Brasil*. Disponível em: <http://www.vello.sites.uol.br/historia.htm>, [1999], p. 1-25. Acesso em 30 ago. 2010. (originalmente publicado em: Saber y Tiempo, v.2, n.8, jul-dec. 1999, p. 7-37).
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin*. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.
- DOMINGUES, Heloisa Bertol. Viagens científicas: descobrimento e colonização no Brasil no século XIX. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001.
- ENCICLOPÉDIA SIMPOZIO. *História da Filosofia*. Art. 2 – Filosofia Positivista. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/novo2216y840.htm>, s.d., s.n.p. Acesso em 30 ago. 2010.
- GIANNOTTI, José Arthur (Consult.). Comte (1798-1856). Vida e obra. In: COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva [e outros textos]*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. IV-XVIII (Coleção Os Pensadores).

GRANDELLE, Renato. Os primeiros brasileiros. Botocudos podem ser descendentes diretos do povo de Lagoa Santa, o mais antigo do Brasil. *O Globo* – Ciência/História, 6 agost. 2011, p. 43.

GUIA da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro a 29 de julho de 1882. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

HEIZER, Alda. Os instrumentos científicos e as grandes exposições do século XIX. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001. p. 165-172.

KREMER-MARIETTI, Angèle. *Le Positivisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

KRUCHINSKI JUNIOR, Gilmar. *Positivismo no Brasil*. Disponível em <http://www.textolivre.com.br/ensaios/17961-positivismo-no-brasil>, 2009, p. 1-13. Acesso em: 23 ago. 2010.

IANNI, Octavio. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LANGER, Johnni. A exposição antropológica de 1882. *Revista Museu*. Disponível em http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_asp?id=4245. Acessado em 24 mai, 2012.

LEAL, Elisabete da Costa. *Os filósofos em tintas e bronze*. Arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá. Tese (Doutorado)-Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

LEONÍDEO, Adalmir. Carbonários, mações, positivistas e a questão social no Brasil na virada do século XIX. Disponível em www.revistafenix.pro.br, [2008], p. 1-16. Acesso em 24 ago. 2010. (originalmente publicado em Revista de História e Estudos Culturais, v.5, Ano V, n. 3, 2008).

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

LOPES, Maria Margaret. O local musealizado em nacional. Aspectos de cultura das ciências naturais no século XIX, no Brasil. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001. p. 77-96.

LOVISOLO, Hugo. *Positivismo na Argentina e no Brasil*. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_19/rbcs19_07.htm, p. 1-22. Acesso em: 23 ago.2010.

MARINHO, Pedro Eduardo Mesquita de Monteiro. *Engenharia imperial. O Instituto Politécnico Brasileiro (1862-1880)*. 2002. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002. 278p.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

NEVES, Margarida de Souza. A “machina” e o indígena. O Império do Brasil e a Exposição Internacional de 1862. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro : Access, 2001. p. 203.

PAIXÃO, Carlos Jorge. O positivismo ilustrado no Brasil. Disponível em: http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/3.pdf, [2000], p. 21-27. Acesso em 28 ago. 2010. (Originalmente publicado em: Trilhas, v. 1, n. 2, 2000, p. 56-65.

PARAÍSO, Maria Hilda B. Os Botocudos e sua trajetória histórica. In: CUNHA, Manoela Carneiro da. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/Fapesp, 1992. p. 413-430.

PENA, Sérgio Danilo; DUARTE, Regina Horta. 200 anos de guerra contra os botocudos. *Folha de São Paulo* – Opinião, 13 mai. 2008.

Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Dirigida e colaborada por Mello Moraes Filho. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

TARCIA, Christina. Vai começar a caça aos índios Botocudos. Cuidado: eles são antropófagos. *Estado de Minas*, 20 de set. 1983.

TURAZZI, Maria Inez. A exposição de obras públicas de 1875 e os “produtos da ciência do engenheiro, do geólogo e do naturalista”. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access., 2001. p. 67.

VERDENAL, René. A filosofia positiva de Augusto Comte. In: CHÂTELET, François (Org.). *História da Filosofia* – Ideias, doutrinas. Vol. 5 – A Filosofia e a História, de 1780 a 1880. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. p. 213-246.