

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA E TECNOLOGIA**  
**LICENCIATURA EM HISTÓRIA – EAD**  
**POLO PALMARES-PE**

**GUSTAVO HENRIQUE RIBEIRO TINÉ**

**O imaginário racial na fotografia de Albert Henschel (Brasil: 1860-1880)**

**RECIFE**

**2021**

**GUSTAVO HENRIQUE RIBEIRO TINÉ**

**O imaginário racial na fotografia de Albert Henschel (Brasil: 1860-1880)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia (UEADTec), Polo Palmares, Curso de Licenciatura em História (EaD) da Universidade Federal Rural de Pernambuco, para obtenção do título de Licenciado em História, sob orientação do Professor Dr. Gabriel Navarro.

**RECIFE**

**2021**

Dados Internacionais de  
Catalogação na  
Publicação Universidade  
Federal Rural de  
Pernambuco  
Sistema Integrado de Bibliotecas

---

Gerada automaticamente, mediante os dados  
fornecidos pelo(a) autor(a)

T588i Tiné, Gustavo Henrique Ribeiro Tiné  
O imaginário racial na fotografia de Albert Henschel (Brasil:1860-1880) / Gustavo  
Henrique Ribeiro Tiné Tiné. -2021.  
49 f. : il.

Orientador:  
Gabriel Navarro  
de Barros. Inclui  
referências e  
anexo(s).

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,  
Licenciatura em História, Recife, 2021.

1. Imaginário racial. 2. fotografia. 3. potencial cognitivo da imagem. I. Barros, Gabriel Navarro  
de, orient. II. Título

GUSTAVO HENRIQUE RIBEIRO TINÉ

**O imaginário racial na fotografia de Albert Henschel (Brasil: 1860-1880)**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciado em História, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Data de aprovação: 29/03/21

**Banca Examinadora:**

Gabriel Navarro de Barros  
(Orientador)

Williams Andrade da Souza – UFRPE/SEE-PE  
(Examinador 1)

Carlos Antônio Filho - UFRPE  
(Examinador 2)

## RESUMO

As coleções de fotografias disponíveis em portais de pesquisa online, com recorte nas imagens etnográficas de meados do século XIX, revelam aspectos sociais que produzem imaginários raciais presentes nas imagens que se analisam. As imagens produzidas nos estúdios de fotografia do alemão radicado no Brasil, Albert Henschel, retratam populações negras, escravizadas, ex-escravizadas e libertas que constituem parte da formulação deste imaginário racial, a partir das visualidades ali concebidas. Buscamos em textos de viajantes produzidos no período, em jornais e periódicos que circularam e na coleção de fotografias em si a constatação do discurso racial, a partir de teorias eugenistas então em discussão, que contrapõem o discurso imagético e a vida nas principais cidades do país. Os estúdios de fotografia, o imaginário visual e discursivo das imagens revelam a complexidade de vivência no pré e pós-abolição, no que tange às populações afrodescendentes. A metodologia utilizada foi a análise iconográfica e iconológica (KOSSOY, 2020) que permite uma compreensão mais completa acerca das visualidades e discursos presentes nas imagens produzidas, que revelam o real potencial cognitivo da imagem (MENEZES, 2003).

**Palavras-Chave: imaginário racial; fotografia; potencial cognitivo da imagem**

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores, colegas, funcionários e equipe de apoio dos Polos de Educação à distância da Universidade Federal Rural de Pernambuco. À minha família, amigos, companheiros e companheiras de luta pela educação pública e de qualidade. Aos professores e professoras orientadores que tive ao longo da graduação, em especial a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cibele Barbosa, historiadora e pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco. Às amizades que foram feitas neste período de quatro anos. A todos que acreditam na transformação do ser pela educação, pela ciência, pela formação política, pelo diálogo e respeito.

## **LISTA DE IMAGENS**

Figura 1 – Capa da Revista Ilustrada (nº 499)

Figura 2 – Negra de Pernambuco

Figura 3 – Negra da Bahia

Figura 4 – Recorte do Diário de Pernambuco

Figura 5 – Recorte do Diário de Pernambuco

Figura 6 – Recorte do Diário de Pernambuco

Figura 7 – Recorte do Jornal do Recife

Figura 8 – Recorte Almanak Laemmert

Figura 9 – Negras da Bahia

Figura 10 – Negra vendedora de frutas

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1.A IMAGEM FOTOGRÁFICA E O EXERCÍCIO INTERPRETATIVO.....	12
2. A FOTOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX.....	18
2.1 AS TEORIAS RACIAIS E A LITERATURA DE VIAGEM.....	21
3.A FOTOGRAFIA DE ALBERT HENSCHEL.....	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS.....	43
ANEXOS.....	48



## INTRODUÇÃO

As representações visuais da população afrodescendente estão atreladas, sobretudo no século XIX, à reprodução de valores e estereótipos vinculados a modelos eurocêntricos de cultura. Tais representações atendiam a demandas que foram pautadas por teorias raciais desenvolvidas na América do Norte e na própria Europa.

A busca por representações iconográficas de populações afro-brasileiras e afrodescendentes no período do pré e pós abolição, além dos primeiros anos de república no Brasil, nos revela um olhar eurocêntrico, cristalizado no discurso racial e científico, bastante propagado na academia e dissipado perante a sociedade que então se configurava em meio a migrações italianas, alemãs e inglesas para a recém república, sobretudo em seus principais centros urbanos.

As imagens fotográficas, neste sentido, servem como instrumento de propagação do discurso racial, bem como pilares da exclusão social no contexto da produção de fotografias antropológicas e etnográficas nos estúdios dos centros urbanos brasileiros, em meados do século XIX. Fotografias servem como documentos para atestar a existência de um passado vivido, a partir de linguagens e ações codificadas. Nas palavras de Mauad (2008) fotografias são, ao mesmo tempo documentos e monumentos, importantes suportes de relações sociais. Essa perspectiva remete ao circuito social da fotografia, qual seja, o processo de sua produção, circulação e consumo das imagens fotográficas, aliadas às tensões sociais que a envolvem em sua elaboração. Enxergar e compreender texto e contexto no material fotográfico, indo além da imagem.

O “Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e fotografia no Brasil (1833-1910)”, escrito por Boris Kossoy (2002) cita mais de uma dezena de fotógrafos brasileiros e estrangeiros que escolheram passar ou estabelecer negócio na capital do império, e em cidades como Recife, São Paulo e Salvador. Francisco du Bocage, Alfredo Ducasble, Auguste Stahl e Albert Henschel são alguns exemplos. Muitos desses fotógrafos dedicaram-se a fotografar africanos que viviam no Brasil na condição de escravos ou libertos, e, posteriormente, afrodescendentes no pós-abolição. Assim como na África dos primeiros anos da colonização europeia do final do século XIX e início do XX, a fotografia era reservada à uma elite comercial e política aqui estabelecida e enriquecida a partir, entre outros fatores, da exploração do tráfico de pessoas escravizadas

vindas de África. O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase 5 milhões de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América (GOMES, 2019).

O contexto em questão envolve o controle exercido pelo detentor da tecnologia fotográfica, o papel imputado ao fotógrafo. Esta categoria social “fotógrafo” exigirá certo grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas. Acerca do controle exercido pelo fotógrafo em estúdio, Mauad (2005) coloca que:

No século XIX esse controle ficava restrito a um grupo seletivo de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria óptica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmeras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia. (MAUAD, 2005, p. 141)

Especificamente o escravizado foi retratado, a partir do século XIX, por vezes posando, em outros momentos embaraçados diante das lentes intrometidas, em algumas situações mostrando incômodo em meio aos estúdios com seus cenários artificiais, em outras revelando desenvoltura, posando em situações cotidianas ou tomados de maneira estanque nos registros da ciência e da polícia, o fato é que escravizados aparecem numa infinidade de fotografias e de maneiras variadas (SCHWARCZ, 1993), estas maneiras demonstram o olhar europeu, por consequência eurocêntrico de um imaginário colonialista presente nestas representações.

A mesma Schwarcz (2019) afirma que o sistema escravocrata no Brasil se transformou num modelo tão enraizado que acabou se convertendo em linguagem, com graves consequências. “A escravidão, na escala em que a conhecemos aqui, foi e continua sendo uma especificidade incontornável da história brasileira. (SCHWARCZ, 2019, p. 39).

O trabalho se insere na História Social, na linha de estudos sobre abolição, pós-abolição e a história das relações raciais no Brasil. A escolha e abordagem das fontes inspiram-se em trabalhos como o de Gould (2003), Schwarcz (1993), Maio e Santos (2010) em suas reflexões sobre a história dos saberes que constituíram a lógica do

racismo. Esses estudos pretendem contribuir para as discussões sobre a “ferida colonial” (MIGNOLO, 2007) que se mantém até os nossos dias posto que o estudo da história do imaginário racial permite desvelar os mecanismos históricos de adoção e permanência do racismo na nossa sociedade.

Analisar como se processou a construção do imaginário visual da população escravizada a partir do consumo e circulação das imagens fotográficas nos centros urbanos brasileiros, identificando como se formatou a recepção das primeiras gerações de imagem fotográfica em diferentes contextos sociais e suas sociabilidades, deslocando do campo das fontes visuais para o da visualidade, como objeto detentor de historicidade e plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo, constituem os objetivos gerais do trabalho.

No caso dos retratos, é notório observarmos a presença de negros e negras, os quais não conseguiam ascender socialmente e usavam a fotografia como manifestação de sua nova condição social, assim como os africanos pertencentes aos extratos em ascensão nas cidades portuárias da África. Koutsoukos (2010), ao analisar a presença de negros no estúdio fotográfico no Brasil de fins de século XIX, afirma que os objetos usados em uma cena montada no interior de um estúdio de fotografia induziam o observador das imagens a certas ideias de distinção, de erudição, de riqueza, e, até mesmo, de liberdade, ou de escravidão. As cenas construídas em estúdios, com os símbolos que expunham, eram narrativas facilmente entendidas pelos parentes e amigos que recebiam os retratos dos entes queridos e/ou dos conhecidos.

Na luta por se integrar e ser aceito na sociedade dominante, geralmente, o negro nascido livre tinha mais chances e oportunidades de abrir e manter o seu espaço do que uma pessoa negra que nascera escrava e conseguira mais tarde a sua liberdade, ou, é claro, do que uma pessoa que ainda era escrava. Via de regra, na luta pela integração e aceitação, quanto mais clara fosse a cor da pele de um mulato, maiores eram as suas chances. Muitas vezes o nível de riqueza adquirido também podia ajudar a comprar a “brancura”. O liberto negro pobre e o africano livre estariam no nível mais baixo da escala de aceitação pela sociedade, perdendo apenas para os que ainda eram escravos. (KOUTSOUKOS, 2010, p. 94)

Conforme Edwards (2003) a fotografia foi utilizada no processo de legitimação das teorias raciais como instrumento científico. Detentoras de visualidades e narrativas

que sobrepunham o discurso racista na composição de um imaginário visual da população negra escravizada, a produção imagética do período nos fornece um farto material de análise para se compreender como se deu esta construção de imaginário, bem como a lógica da produção, circulação e consumo da cultura visual, a partir dos artefatos imagéticos dos estúdios de fotografia. Sobre o uso das imagens na composição do imaginário racial:

Fora do circuito dos ateliês fotográficos que atendiam famílias e indivíduos interessados em constituir uma autorrepresentação social, os retratos serviram de instrumento de documentação em distintas áreas de investigação científica. Eles foram utilizados para catalogar a variedade de tipos físicos humanos, o cotidiano e os rituais dos povos ditos então primitivos. No meio médico, os retratos desdobraram-se em registros de deformações físicas, distúrbios mentais, procedimentos cirúrgicos, acompanhamento de doentes e manifestações físicas de suas enfermidades. (LIMA; CARVALHO, 2009)

Após uma explanação acerca dos caminhos da interpretação da imagem fotográfica, sob perspectiva histórica e social no contexto do Brasil pré-abolicionista, ou seja, meados do século XIX, iremos discorrer como a fotografia se inseriu no tecido social brasileiro, o advento dos estúdios de fotografia, as imagens produzidas e que circulavam nos grandes centros urbanos, revelando novas linguagens e costumes da população urbana. Analisaremos a atuação do fotógrafo teuto-brasileiro Albert Henschel, empresário e divulgador das imagens fotográficas que compuseram um cenário específico, a partir de sua coleção de imagens produzidas nos estúdios por ele fundados em diferentes cidades no Brasil.

Atualmente podemos ter acesso a inúmeros acervos virtuais que contém retratos de populações negras, escravizadas ou não, que foram bastante difundidas pelo Brasil na segunda metade do século XIX, com a profusão de estúdios fotográficos em cidades como São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro e Recife. A iconografia do negro também encontra no italiano Angelo Agostini, revelado em seus desenhos publicados em diversos jornais ilustrados de fins do século XIX, uma narrativa clara e objetiva das condições de vida dos afrodescendentes no período que precedeu a república. A Revista *Illustrada*, editada por Agostini é uma das fontes disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN). No periódico o realismo é a tônica dos desenhos, numa época em que a fotografia ainda era pouco reproduzível nas páginas da grande imprensa.

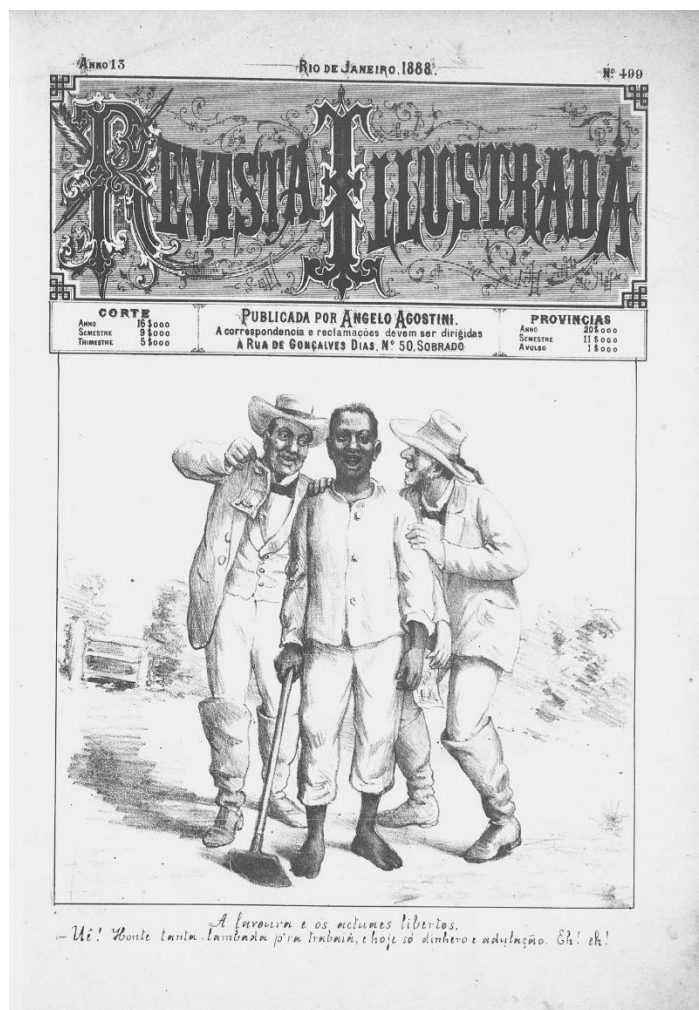


Figura 1 - Revista Illustrada, n. 499, capa, ano 13 (1888) Local: Rio de Janeiro

Na edição nº 499, editada 20 dias após o 13 de maio, com ilustração do italiano Agostini lê-se na legenda da imagem algo como “- *A lavoura e os actores libertos. — Uê! Honte tanta lambada p'ra trabaiá, e hoje só dinheiro e adulação. Eh! Eh!*”

Também incluímos uma rápida observação acerca dos textos produzidos por viajantes estrangeiros em terras brasileiras e em África, durante o recorte temporal proposto. Estes escritos revelam a composição do imaginário visual a partir das observações e documentações que foram legadas à posterioridade por um bom número de viajantes em expedições as mais diversas. Os textos auxiliam na compreensão maior das subjetividades do “olhar estrangeiro”, bem como na determinação dos pontos de partidas para análise de imagem em formato de fotografias.

Parte da produção imagética nos estúdios da “Photographia Allemã”, de Henschel, encontram-se disponíveis no Portal Brasileira Fotográfica do Instituto Moreira Salles (IMS). Utilizaremos delas para compor o corpus documental da pesquisa, analisando

séries fotográficas e produções avulsas do fotógrafo para melhor compreender como se deram as produções, circulações e utilizações dos artefatos fotográficos no contexto de uma sociedade que se “europeizava” e consumia produtos culturais recém-chegados às principais cidades brasileiras. Também nos utilizaremos de fontes jornalísticas e de periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN), fundamentais para identificar a penetração dos estúdios de fotografia no cotidiano dos centros urbanos. Anúncios de novas técnicas, ferramentas mercadológicas que se mostravam eficientes na atração de clientes e formação de um público consumidor ávido por compor álbuns de fotografias e registros visuais ostentados como relíquias em certas ocasiões.

## 1. A IMAGEM FOTOGRÁFICA E O EXERCÍCIO INTERPRETATIVO

As imagens produzidas, sobretudo a partir de 1840, quando da invenção do daguerreótipo, compõem um imaginário histórico e cultural que desperta sentimentos profundos de nostalgia, afeto e representam fontes de conhecimento e informação para melhor se compreender determinados aspectos sociais em diferentes contextos existentes. As imagens, portanto, convertem-se em documentos, passíveis de necessárias interpretações ao longo do tempo, para que se chegue a conclusões pormenorizadas, a depender do rigor metodológico, acerca de tais realidades retratadas.

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente (KOSSOY, 2020). É a partir deste fragmento que podemos ressignificar espaços, pessoas, famílias e cenários que estão alocados no estúdio do fotógrafo para reproduzir visualidades a partir do artefato ali forjado.

Devemos reconhecer, portanto, que o sentido das imagens está também associado ao efeito produzido pelas diferentes escolhas estéticas que orientaram a sua elaboração. (...) são essas análises mais complexas que nos permitem identificar o papel destas imagens na constituição das culturas visuais locais. (MATTOS, 2007, p. 410).

Boris Kossoy em seu “manual” de interpretação da imagem fotográfica “Fotografia e História” (2020) afirma que:

Assim como a palavra é a expressão de uma ideia, de um pensamento, a fotografia – embora se trate de uma imagem técnica produzida por meio de um sistema de representação visual – é também a expressão de um ponto de vista, de uma visão particular de mundo de seu autor, o operador da câmera. É nessa visão singular de cada um que se estabelece a diferença, as múltiplas formas de entender e representar o mundo e os fatos que nele transcorrem ininterruptamente. (KOSSOY, 2020, p. 54)

A fotografia enquanto documento, resquício de um passado detentor de conhecimentos, narrativas, lugares e pessoas pode nos fornecer um amplo painel de

informações visuais para uma melhor compreensão deste passado em múltiplos aspectos, compondo assim uma verdadeira significação de cultura de visualidades.

Ulpiano Meneses, acerca do estudo das fontes visuais afirma:

Estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “história iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são, pois, documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. (MENESES, 2003)

A fotografia “(...) é uma extensão da nossa capacidade de olhar e constitui uma técnica de representação da realidade (...) por mais próximo que esteja do real, (...) não é o real em si, mas sim sua representação” (GURAN, 1999). São estas representações que utilizaremos para melhor compreender o contexto social da produção em estúdio destas fotografias e sua circulação sejam nos meios impressos ou na comercialização como artefatos e objetos de coleção, integrando álbuns de família, por exemplo.

Kosoy (2020) aponta duas razões que indicam certo preconceito ao se utilizar de imagens fotográficas como fonte histórica ou mesmo como instrumento de pesquisa. A primeira seria em função de sermos herdeiros de uma “tradição livresca”, nas palavras do autor, onde estaria a escrita aprisionando a transmissão do saber, isto é, a fotografia seria institucionalizada em função desta tradição, sempre vista com restrições. A segunda razão é a própria resistência do pesquisador em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida em código de signos, conforme a comunicação escrita.

No contexto do século XIX, a fotografia possibilitou o acesso virtual às pessoas da alta sociedade. O hábito de retratar a si, ao casal, aos filhos, à família tornou-se possível com a fotografia, que barateou os custos de sua produção com a profusão de ateliês fotográficos.

O retrato fotográfico circulava entre os parentes substituindo ausências, sugerindo propostas de casamento, informado e garantindo a reprodução dos rituais de passagem (morte, batismo, crisma, casamento), apresentando novos integrantes, documentando as



mudanças do corpo social familiar com o passar do tempo e ativamente registrando a sua unidade. (LIMA; CARVALHO, 2009)

O processo que deu origem a uma representação fotográfica tem seu desenrolar em um momento histórico específico, caracterizado por um determinado contexto social, político e econômico. Esta fotografia irá trazer em si informação acerca de sua elaboração (tecnologia empregada) e demonstra um fragmento selecionado da realidade objetiva ali capturada (o assunto registrado). Para tanto propõe Kossoy uma análise iconográfica do documento fotográfico.

A iconografia consiste na análise do registro visual, sua expressão e conjunto de informações visuais que compõem seu conteúdo enquanto documento.

É justamente pelo contínuo cruzamento das informações implícitas e explícitas do documento como um todo que se poderá reconstituir o processo que culminou com a materialização iconográfica de um artefato fotográfico num particular lugar e época. (KOSSOY, 2020, p. 83)

Ao visualizarmos microcenários do passado em uma imagem fotográfica, não visualizamos o conhecimento em si do passado, para tanto é necessário o contínuo jogo de alimentação das fontes iconográficas, a partir de novas perspectivas, informações de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, literatura e crônicas, entre outros, capazes de despertar novos olhares para tais objetos de estudo e pesquisa. O processo específico que envolveu a produção de uma fotografia não pode ser isolado como se fora objeto de estudo de uma ciência experimental (KOSSOY, 2020). A aproximação da História com a Antropologia e a Sociologia é bastante profícua ao se assumir uma proposta transdisciplinar de análise. Mauad (2009) coloca que:

(...) a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. (MAUAD, 2009, p. 139)

A fotografia produzida em estúdio assumirá tais modelos interpretativos ao ressignificar cenários, estruturas de poder, narrativas e vivências de fora, para dentro do ambiente fotográfico, mais especificamente, para o momento da fotografia. É neste momento que notaremos o posicionamento, os artefatos utilizados para compor o retrato, indumentárias e acessórios disponibilizados, ou mesmo levados até o estúdio para melhor representar ou fazer-se representar quando da elaboração da imagem fotográfica, sobretudo as *cartes de visite*, que mencionaremos adiante com maior detalhe.

O valor emocional da fotografia é definido em Benjamin (1978):

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura, é isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada. (BENJAMIN, 1978, p. 220)

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de determinado momento passado (KOSSOY, op. cit.), fornecendo-nos possibilidades interpretativas que vão além da imagem em si. É o conjunto destas imagens produzidas em estúdios fotográficas que nos fornecem material de análise para melhor enxergar tais visualidades a partir da composição de imaginários raciais, em circulação nos espaços de produção e circulação das imagens.

Não é apenas a imagem isolada que limita o campo de interesse da chamada “cultura visual” (SCHIAVINATTO; ZERWES, 2018), é também o conjunto de práticas que a produz, percebe e consome. Pressupõe um conjunto ampliado de fontes e de circuitos visuais que não se esgotam na imagem. O exercício interpretativo vai além do click no momento da fotografia. Ao se tratar de fotografia no século XIX, pressupomos também a existência de regimes de historicidade (HARTOG, 2005, apud PIMENTA, 2015) para cada coleção de fotografias, álbum de família, retratos isolados, etnográficos entre tantos outros modelos de expressão que podemos identificar nesta produção. Os regimes de historicidade, neste sentido, esboçam a análise de jogos histórico-temporais, cujas combinações entre noções de passado, presente e futuro levariam a tal conceito, passando pela relação memória, história, e “presentismo” nas palavras do autor.

O caráter interpretativo é também subjetivo, pertence ao indivíduo que está sendo fotografado, mas também ao que produz a fotografia. Desta forma, a circulação das imagens nos centros urbanos faz compor narrativas, desperta interesses e cria necessidades pela composição de uma iconografia a partir das representações. Álbuns de família, fotografias avulsas, *cartes de visite*, toda uma nova geração de artefatos está inclusa neste momento de sociabilidades e exclusões, que permanecem no dia a dia de um país acostumado a lidar com escravizados, alforriados, trabalhadores livres e negros de ganho, em meio aos atrativos urbanos.

John Berger (2017) afirma que “o verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo”. O autor alega também que a fotografia está tão próxima da música quanto da pintura. Este comparativo entre linguagens visuais é eficaz no que concerne ao modo como lidamos ao deparar-nos com tais produções.

Uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto. Ela isola, preserva e apresenta um momento tirado de um *continuum*. (...) a fotografia não tem uma linguagem própria. Aprende-se a ler uma imagem fotográfica como se aprende a ler pegadas ou cardiogramas. (BERGER, 2017)

Para Kossoy (2007), na relação da fotografia com quem a vê é estabelecida “certa conexão” que ultrapassa o conteúdo temático. O observador, ao olhar para a fotografia, pode experimentar algo “cuja presença pressentimos, mas que não está ali, fisicamente”. As fotografias produzidas em estúdios fotográficos do século XIX estão inseridas nesta análise a partir do momento que o material ali produzido simboliza algo que vai além do momento captado pela câmera: no caso de escravizados se fazerem fotografar, o artefato torna-se praticamente um bem patrimonial, com sentimentos e desejos ali embutidos.

A imagem produzida no decorrer do século XIX, atravessa caminhos que vão além de nossa própria visualidade e capacidade cognitiva. A transposição dos olhares, gestos, discursos e composições que carregam tais figuras, podem dificultar por um lado, mas também nos desafiam a melhor preencher vácuos em nosso exercício interpretativo. Podemos identificar indivíduos, famílias, crianças órfãs, tantas histórias ali por trás das lentes, que, aliados a documentação produzida na época, e metodologias de pesquisa do

trato com o material fotográfico, podemos chegar certas conclusões com a formulação de visualidades.

Podemos finalizar esta primeira parte apresentando o modelo interpretativo de Sérgio Miceli (1996), no qual os retratos são considerados produtos de uma negociação complexa entre artista e retratado:

Ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual (MICELI, 1996, p. 18).

Os retratos são espaços de cruzamento onde se condensam energias que unem o maior espectro possível de sentidos culturais e relações sociais. Miceli, que analisa inicialmente retratos produzidos em telas nos anos 1920 e 1940, sobretudo pelo artista Cândido Portinari, contribui também para nossa análise (iconográfica, iconológica, no campo das visualidades), ao focar também uma classe de consumos culturais distintivos, destinados a prover benefícios de afirmação social às elites (SORÁ, 1997), que é o nosso caso, tomando como objetos de estudos os retratos fotográficos produzidos em estúdios em meados do século XIX.

## 2. A FOTOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

A imagem é construída historicamente, portanto, é filha da cultura e da experiência social (SCHIAVINATTO; ZERWES, 2018). As imagens fotográficas produzidas em meados do século XIX refletem as estruturas sociais de uma cultura em franca expansão no campo do consumo e no estabelecimento de valores materiais. As fotografias como artefatos culturais, os álbuns de família como objetos de elevado valor sentimental constituem parte deste cenário que compreende a imagem como fonte documental preciosa, entendida a partir de um conjunto de práticas que a percebe, consome e recepciona.

Artistas estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX dedicaram-se a registrar os diferentes aspectos da escravidão em uma sociedade que convivia com escravizados, libertos e recém alforriados. Ainda que o tráfico negreiro tenha sido proibido em 1831, grande quantidade de negros escravizados desembarcara ilegalmente nos portos brasileiros a partir de tal data. Para se ter uma ideia do contingente afrodescendente no Brasil de meados do século XIX, o médico cearense Domingos José Nogueira, em 1877, chamou a atenção para o fato de que dos cerca de 10 milhões de habitantes, apenas 3,8 milhões pertenciam à raça branca, enquanto os mais de 6 milhões restantes distribuíam-se entre negros, índios e mestiços, em terras brasileiras. (GOMES, *Op. cit.* p. 30).

Sandra Koutsoukos em seu livro sobre os negros no estúdio do fotógrafo afirma que a história do retrato fotográfico no Brasil se caracterizou pela diversidade de serviços oferecidos, pela diversidade de classes da clientela, pela abertura de estúdios extravagantes, mas também outros simples, sucessos repentinos financeiramente, falência, fechamentos, mudanças de rumo que demonstram o quão diversificado fora a penetração destes novos espaços criativos nas cidades do então Império.

Os objetos usados em uma cena montada no interior de um estúdio de fotografia induziam o observador das imagens a certas ideias de distinção, de erudição, de riqueza, e, até mesmo, de liberdade, ou de escravidão. As cenas construídas em estúdios, com os símbolos que expunham, eram narrativas (mensagens) facilmente entendidas pelos parentes e amigos que recebiam os retratos dos entes queridos e/ou dos conhecidos. Os retratos deviam deixar explícita a posição que a pessoa ocupava, ou que queria dar a entender que ocupava, e geralmente,

apesar de se tratarem de cenas “construídas”, ou por isso mesmo, costumavam deixar claro o papel de cada um. (KOUTSOUKOS, 2010 p. 95)

Havia os manuais de fotografia, escritos por fotógrafos técnicos, previamente habilitados, que também ensinavam como se devia proceder para abertura de um estúdio, para montagem e preparação para o ato da fotografia. Sandra Koutsoukos (Idem) nos conta que em um manual publicado por Henry Peach Robinson, famoso fotógrafo, em 1891, a referência que é feita aos encostos ou apoios de cabeça, que deviam ser usados para dar conforto aos clientes e não para dificultar o procedimento. Robinson afirma que o apoio tinha que ser ajustado à cabeça do cliente, e não a cabeça do cliente ao apoio. Além disso, o apoio só deveria ser ajustado quando todo o cenário da fotografia estivesse pronto, para que o cliente não tivesse tempo de sentir o quão ridículo ele parecia, e quanto mais tempo ele ficasse com o apoio ajustado, mais tempo ele teria para perceber isso. Com o apoio ajustado, o retrato deveria ser tirado o mais rápido possível. (ROBINSON, 1973, apud KOUTSOUKOS, 2010)

As primeiras imagens captadas, ainda na década de 1840, na Europa inicialmente, causavam verdadeiros desconfortos aos fotografados. Jean Sagne (1984) refere-se à técnica utilizada para captar imagens em daguerreótipos como “câmara de torturas”. O cliente ficava embaixo de uma gaiola de vidro, no quente do verão ou no frio do inverno, estático, recebendo coordenadas do fotógrafo, que inúmeras vezes ia até o cliente para ajustar sua postura, corrigir poses e só depois captar a imagem, enquanto o fotografado (tentava) manter-se estático e com uma boa expressão na fisionomia.

Os estúdios em sua maioria possuíam também “*toilettes*”, com roupas e acessórios que poderiam ser utilizados na composição da imagem fotográfica. Os clientes podiam dar um toque pessoal às suas fotografias, realçando roupa, cabelo, ou mesmo um olhar mais compenetrado às lentes mágicas ali postas. John Towler (1864) apud Koutsoukos (Op. cit.), publica em seu manual críticas a estes arranjos de pose, alertando para a importância de uma atitude natural ao se fazer fotografar no estúdio. Afirma o fotógrafo:

Evite tanto quanto possível aquela tola adesão à uniformidade na posição do modelo, em que alguns operadores caem: como deixar as mãos juntas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete. Tais mesmices se tornaram uma característica no setor artístico e tornam ridículos os produtos que procedem dele. (...) Acima de tudo, esforce-

se ao menos para produzir uma variedade de posições e parafernália nos respectivos membros de uma mesma família. Tão logo a figura ou o grupo esteja fixo na posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa importante se apresenta, iluminar essa figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da câmera. (TOWLER, 1864).

Schwarcz (1993) observa com espanto como, nas fotos do Brasil oitocentista, a escravidão aparece de forma não só frequente como sem pejas ou qualquer tipo de constrangimento. A impressão legada é de uma “naturalização” desse sistema que pressupunha a posse de um homem por outro, e se pautava em inúmeras formas de constrangimento e todo tipo de violência.

A iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro apresentada como novidade. O olhar europeu, sobretudo, demonstra a centralidade da produção de informações. A fotografia e demais registros aqui produzidos são comercializados nos centros urbanos europeus. Os “tipos” aqui produzidos ganham significado no velho mundo, a partir do olhar eurocêntrico, carregado de poses e cientificismos marcantes do período retratado. Turazzi (2016) relata que as estampas brasileiras do século XIX presentes nas exposições nacionais e internacionais, que também eram comercializadas por mercadores e livreiros da capital francesa ou do Rio de Janeiro, publicadas em livros e jornais ilustrados do Brasil e do exterior, inscrevem-se em um conjunto mais amplo de representações visuais, que contribuíram também para o alargamento da memória individual e coletiva, no mundo oitocentista.

O final do século XIX no Brasil, sobretudo após a Proclamação da República (1889), revelou uma preocupação intelectual da elite política no que diz respeito a consolidação da “nação brasileira” (AMORIM, 2014). Era preciso construir uma comunidade nacional a partir da seleção e repetição de determinados elementos tidos como brasileiros, no intuito de consolidar a ideia de nação, a partir da mudança no sistema político e da recém extinta escravidão (1888).

O fim do tráfico de escravos, bem como da própria escravidão, fazia parte do projeto de transformar o Brasil em uma nação respeitável e civilizada diante do Velho Mundo (CARDIM, 2012). A identidade nacional forjada a partir da extinção do trabalho escravo, relegando à esta população um papel subalterno, ao substituir esta mão de obra pela branca, imigrante, subvencionada pelo Estado brasileiro, sem qualquer contrapartida

indenizatória à população outrora escravizada. Que papel estaria reservado ao negro na construção da tão propalada “identidade nacional”?

## 2.1 As teorias raciais e a literatura de viagem

É neste contexto que surge no decorrer do século XIX uma “Ciência das raças”, produzida por antropólogos, psicólogos e sociólogos, cujo dogma afirmava a desigualdade das raças humanas e a superioridade absoluta da raça branca perante as demais. O peso das teorias que afirmavam a superioridade dos brancos e a determinação biológica da capacidade civilizatória é profundamente arraigado no pensamento ocidental e, aliado a ideologias nacionalistas e de classe, perpassam todo o século XX, produzindo significados sociais a partir de características raciais.

O racismo chegou ao Brasil, na condição de ciência, nas últimas décadas do século XIX. Seu pressuposto determinista contido na ideia de raça aqui divulgada foi aceito pelos homens da ciência e incorporado ao discurso político (SEVFERTH, 1995). Aqui manifestou-se a “vocação prática” do racismo para planejar a nação: um Brasil moderno, branqueado através do amplo incentivo à imigração europeia.

A grande quantidade de negros e mestiç os no Brasil aliada às ideias de evolucionismo (especificamente o darwinismo social), relegaram ao país uma posição desfavorável em comparação a nações tidas como puras (Inglaterra e Franç a, naquele momento), nações compostas de uma raça humana específica: branca, ariana ou caucasiana, na implementação de um modelo de sociedade moderna de acordo com os padrões estabelecidos no velho continente.

A necessidade de substituição da mão de obra escrava (recém liberta e abandonada   própria sorte, vale lembrar) pelo imigrante europeu foi a medida encontrada pelo Estado Nacional para cumprir a tarefa de superar o problema da população negra, a partir de um “evolucionismo social” proposto por Hebert Spencer (1904), assegurando um futuro branco para o Brasil. Neste contexto as Teorias Raciais chegaram aos homens que pensavam o Brasil e encontraram aqui grande receptividade. O francês Conde de Gobineau (1816-1882) foi um dos que melhor representou a aversão ao elemento mestiço, presente efetivamente na sociedade brasileira. Gobineau acreditava que se o governo



brasileiro incentivasse a imigração de raças puras europeias, os males advindos com a miscigenação poderiam ser amenizados e durante um longo processo, até excluídos.

O também francês Louis Couty (1854-1884) foi professor de biologia aplicada na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e no Museu Nacional. Para Couty no Brasil não existia preconceito racial, pois a miscigenação e a grande quantidade de negros alforriados tinham contribuído para uma organização social diferenciada de outros países, além disso, via na miscigenação com a raça branca uma saída para o Brasil deixar o seu “atraso” e chegar aos patamares da civilização (PETRUCCELLI, 1996).

Intelectual influente na virada do século XIX para o XX, João Batista de Lacerda (1846-1915), Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, relativizou a degeneração da mestiçagem afirmando que “O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução”. Ainda segundo Lacerda a raça brasileira estaria em posição superior a outras raças consideradas inferiores, mas não poderia ser considerada uma raça superior como a branca ou ariana.

Sílvio Romero (1851-1914) acreditava que a ênfase na política de imigração europeia faria “positivar” o caráter miscigenado da população brasileira, e esperava que num futuro próximo o país seria branco, de fato. O branqueamento, para Romero, pressupunha o predomínio do elemento branco. O mestiço seria uma espécie de “ganho evolutivo”, pois ajudaria o colonizador a se adaptar ao meio nos trópicos, e incorporaria índios e africanos à civilização (DANTAS, 2009).

A promoção da mestiçagem impossibilitaria qualquer tipo de ganho à nação brasileira para Nina Rodrigues (1862-1906), médico da Faculdade de Medicina da Bahia. Influenciado pelas reflexões do italiano Cesare Lombroso, Nina produziu uma série de estudos e ensaios nos quais insistiam na inclinação do mestiço e do negro ao crime, inclusive defendendo que raças diferentes mereciam códigos penais diferentes (Amorim, Op. cit.).

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização (...), há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo. (...) Consideramos imediata ou mediata da raça negra nociva à nossa nacionalidade. (RODRIGUES, 2010 apud GOMES, 2019).

O racismo concebe a humanidade como uma série de grupos hierarquicamente sobrepostos, usando fatores de raça, classe e cultura coincidentes. A analogia entre raça e classe no Brasil é evidente (SEVFERTH, 1995). O conteúdo simbólico da ideia de raça atravessa todas as classes na prática cotidiana e dá o respaldo ideológico para atitudes discriminatórias e outras manifestações de preconceito, presentes ainda hoje no imaginário e no discurso popular através dos estereótipos, das simbologias da cor e do sangue associadas à hereditariedade ou mesmo na discriminação objetiva.

Não é possível ignorar a ideia de desigualdade das raças humanas presente na ideologia do branqueamento que, embora formulada por cientistas e intelectuais dos mais diversos matizes há quase um século, tem profundas raízes populares, sendo ela própria a base da metáfora das três raças do nosso nacionalismo. No próprio discurso racial de viajantes e cientistas como Louis Agassiz e Joseph Gobineau notamos que a causa do desconforto por eles experimentado não é propriamente a presença no Brasil do índio ou do negro e, muito menos do branco. O grande incômodo é a fusão das três raças, ao romper assim fronteiras raciais antes facilmente demarcáveis (SOUZA, 2008).

A expressão “olhar imperial” refere-se ao olhar do viajante europeu que, no ato mesmo de mapear e descrever as paisagens das terras exploradas, vigia e controla simbolicamente esses territórios. (MARTINS, 2001). Leonard Bell apud Martins (2001) afirma:

[...] as imagens produzidas (por europeus) podem ser, por fim, múltiplas em seus sentidos e modos de atuação, ou até mesmo cindidas por dúvidas ou questões sobre os projetos em que os artistas podem tanto ser participantes ou observadores...as construções totalizadoras como a do “olhar imperial” parecem insuficientes para abordar as complexidades e as imponderabilidades das trocas e das relações transculturais em particulares contextos do período colonial. (MARTINS, 2001, p.23)

Edward W. Said, em seu livro “Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente” versa sobre a construção deste espaço imaginativo como parte integrante da civilização e da cultura material europeia. O orientalismo baseia seu discurso em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais (SAID, 2007). É, em essência, a racionalização do regime colonial. Podemos entendê-lo a partir também do modelo africano, no imediato pós-abolição. A geografia imaginativa, termo também utilizado pelo autor, utiliza-se de representações que aproximam as

fronteiras sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis. A África é enxergada e inserida no mundo moderno como espaço homogêneo, país e espaço não-familiar, a partir do projeto de orientalismo implantado pelas potências coloniais.

As práticas sociais são produzidas por representações pelas quais os sujeitos e os grupos dão sentido ao seu mundo (CHARTIER, 1990), e, neste sentido, a fotografia do século XIX e sua popularização nas primeiras décadas do XX passam a compor o escopo social de modo a delimitar espaços e representatividades, sobretudo para população negra, que habitava os grandes centros urbanos em expansão pelo Brasil. As representações, por sua vez, são resultado da leitura que os sujeitos fazem do mundo (OLIVEIRA, 2013). As imagens produzidas entre os dois lados do atlântico guardam similitudes do olhar europeu mais bem expressadas nos textos dos viajantes que navegaram tanto em costas africanas como em costas brasileiras, contribuindo, por sua vez, com o imaginário colonialista e “civilizatório” aplicado às populações negras de ambas as bordas deste oceano.

O explorador inglês Richard Francis Burton, em solo africano, legou escritos que ajudam a compreender a construção do imaginário colonial e racista, a partir de expedições realizadas sob o comando do império britânico. Na África central (1857-1859), Burton demonstra um desconhecimento da língua e uma incapacidade de recuperar qualquer tipo de história das populações que descreve. Características do caráter do povo, antes imputadas principalmente às tradições, são reduzidas às manifestações dos limites biológicos impostos pelas condições raciais (GEBARA, 2002). A representação da população africana é fortemente pautada numa noção de infância e primitivismo, supondo, portanto, um atraso em seu desenvolvimento. Elementos como a religião são caracterizados desta mesma forma, como estágios iniciais do desenvolvimento da sociedade humana.

A civilização da costa, ou antes sua redenção de um estado pior do que a mera selvageria, só pode ser efetuado pela passagem nas mãos da Europa. Jafé não deve apenas viver nas choupanas de Ham, ele deve estar pronto para uma tarefa mais dura do que ele jamais sonhou nas barracas preguiçosas de seu irmão Sem. (BURTON, 1991, p. 220)

Ainda segundo Gebara (2002), as concepções baseadas na determinação racial que já começavam a aparecer na África Central assumem as suas formas mais virulentas em

seu relato sobre a África Ocidental (1861), onde Burton aproxima-se de concepções poligenistas sobre a criação da humanidade, e condena os africanos a uma longa, senão eterna, inferioridade. Somente a presença da regra europeia poderia, quem sabe, retirá-los da condição de infantilidade na qual se encontravam, e que derivava principalmente de seus limites raciais.

O negro, embora muito inferiorizado, aparece caracterizado como capaz de galgar alguns passos em direção a um processo civilizador, mas somente sob a tutela europeia, na opinião do viajante R. Burton. Apesar disto, o relato sobre a viagem da Inglaterra e a Ilha de Fernando Pó parece ser o momento mais radicalmente negativo da opinião pessoal de Burton com relação aos negros. É neste momento que as atitudes pessoais do autor para com o africano assumem formas mais rudes. Refere-se ele numa passagem do citado relato, por exemplo, a dois negros que estava no navio, um missionário e um lojista jamaicano como “gorila ou elo perdido”, e “cascavel”, respectivamente. Ele revolta-se ao se ver obrigado a comer ao lado destes negros no navio, cujo nome, um tanto irônico neste contexto, era Blackland e não Blackbird como informa Edward Rice em sua biografia. (GEBARA, 2002, p. 118)

Durante sua permanência em Fernando Pó, Burton realizou muitas viagens às regiões interiores da África, e durante uma delas, em abril de 1862, recolheu material para elaboração de um artigo intitulado “A Day Amongst the Fans” (Um dia entre os Fans), segundo Burton, uma tribo de canibais do interior do Gabão. Logo em sua chegada, o excessivo barulho produzido pelos fans parece a Burton um fator positivo, pois o fato de fazer barulho, “assim como a curiosidade, é um bom sinal nos bárbaros. As tribos inferiores são muito apáticas para gritar como ou para observar algo, por mais estranho que seja para eles”. A seguir, após uma breve descrição da aldeia, Burton passa a descrever as pessoas, pois eram “muito mais interessantes”. (GEBARA, p. 128-129)

A francesa Adélie Toussaint-Samson deixou suas memórias acerca do período em que esteve no Brasil, na década de 1850, relatando observações sobre nossa cultura e sociedade. Sobre a obra, Maria Inez Turazzi afirma que “um dos aspectos, portanto, mais interessantes deste livro (...) é o fato de que nele a própria autora participa da polêmica sobre a imagem e a auto-imagem dos brasileiros” (p.31). Acerca da escravidão Adélie escreveu:

Esse espetáculo da escravidão foi, durante os primeiros anos de minha estada no Brasil, um dos suplícios de minha vida, e não contribuiu pouco para que pensasse morrer de nostalgia. A cada instante, minha

alma revoltava-se ou sangrava, quando eu passava diante de uma daqueles leilões em que pobres negros, em cima de uma mesa, eram leiloados e examinados nos dentes e nas pernas como cavalos ou mulas; quando via o lance ser coberto e uma jovem negra ser entregue ao fazendeiro que a reservava a seu serviço íntimo, enquanto seu negrinho era algumas vezes vendido a um outro senhor. Diante de todas essas cenas de barbárie, meu coração indignava-se, cóleras generosas inflamavam-se em mim, e eu era obrigada a conter-me para não gritar a todos aqueles homens que faziam comércio de carne humana: “Carascos!”, como gritara à minha vizinha espanhola. (TOUSSAINT-SAMSON, 2003)

Ao notar o grande contingente de negros no país, bem como a questão da mestiçagem, observou:

No entanto, esse grande número de negros livres é um grande ponto escuro no horizonte brasileiro: seu número já ultrapassa o dos brancos. (...) O mais assustador é a raça mulata. É evidente que ela é que será chamada a governar o país um dia. Tem, ao que se diz, as qualidades e os defeitos das duas raças de que é oriunda, e dá provas de uma inteligência notável. É já entre os mulatos que se contam os médicos mais célebres do Rio, bem como seus homens de Estado mais eminentes. (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p. 103)

Entre 1865 e 1866 o naturalista suíço-americano Louis Agassiz passou pelo Brasil e nos legou farta documentação iconográfica, sob responsabilidade de Auguste Stahl, francês que também documentou etnograficamente através da fotografia paisagens no Rio de Janeiro e Pernambuco. Agassiz publicou em 1869 “Viagem ao Brasil: 1865-1866” onde relata diversos aspectos que nos auxiliam no entendimento da representação visual das paisagens, tipos e costumes do Brasil oitocentista. A seguir reproduzimos alguns trechos da obra mencionada:

Tive a ocasião de assistir, faz alguns dias, nas proximidades do Rio, ao casamento de dois negros. O senhor tornara obrigatória então a cerimônia religiosa, ou antes, irreligiosa, penso eu. A noiva, preta como azeviche, estava vestida de musselina branca e trazia um véu dessa renda grosseira que as negras fazem elas mesmas; o noivo vinha vestido de linho branco. (...) Si essas pobres *creaturas* refletissem, que *extranha* confusão não se faria em seu espírito! (...) com os seus próprios filhos, crescem crianças escravas de *péle* branca que, praticamente, lhes ensinam que o homem branco não observa a lei que impõe aos negros. (AGASSIZ, 1939. p. 175-176)

(...) De fato, si, do ponto de vista político, a escravidão apresenta no Brasil, mais do que noutra qualquer parte, a probabilidade duma feliz

terminação, é nele, sob o ponto de vista moral, que se patenteiam algumas das características mais revoltantes dessa instituição que aí parecem mais odiosas ainda, si possível, que nos Estados Unidos.” (AGASSIZ, 1939, p. 173-175)

Sobre as impressões dos viajantes e suas observações acerca do trabalho escravo, como instituição reinante no cenário dos centros urbanos, Monteiro (1977) observa:

Nos viajantes do século XIX, na sua maioria pelo menos, a instituição, já condenada social e economicamente em todo o mundo, causa repúdio e atração ao mesmo tempo. O ponto crucial das suas observações prende-se ao abolicionismo. O lado humano falou mais alto em detrimento de análises mais profundas da cultura africana, tão importante para melhor compreensão da formação cultural brasileira. (MONTEIRO, 1977, p. 91)

A autora comenta ainda que Agassiz, em sua alienação, achava que o negro conseguiria aqui, com firme vontade, obter sua liberdade além de ascensão social e política. Uma verdadeira observação leviana, na opinião da autora, que demonstra como eram tratados assuntos de tal porte.

Os escravos são verdadeiras bestas de carga. Moveis pesados, pianos...tudo é transportado na cabeça dos pretos”. (AGASSIZ, 1938). Até os dejetos das casas eram por eles transportados, e, por vezes, o ‘humor negro’ divertia as pessoas, testemunhas de cenas como o despregar do fundo dos tonéis cheios de fezes que levavam nas cabeças, emporcalhando assim os negros, sujeitos a infame tarefa. Chamam de ‘tigres’ esses barris nos quais se removiam os excrementos caseiros, e o bairro, hoje ainda chamado Barris, em Salvador, talvez lembre o antigo costume. A ‘limpeza’ que se fazia nesses barris foi também comentada por Vauthier, que assistiu “à passagem dos negros com a fétida carga em busca das praias de Pernambuco (MONTEIRO, 1977, p. 95)

Mansfield (1922) também comenta a situação aqui encontrada:

É essa instituição já falida e condenada, que será observada por estrangeiros que aqui passaram, em pleno dezenove. Alguns, como Darwin, juraram nunca mais voltar a uma terra de escravos, onde campeava a “degradação mais aviltante”; outros, menos fariseus nas suas diatribes, reconhecem-se tão senhores de escravos quanto nós. Mansfield deixou uma carta, na qual assegura não ter tido conhecimento de crueldade, praticadas em Pernambuco, contra escravos. Comparando a vida do negro com a do trabalhador inglês, acredita que a vantagem é toda dos negros. É provável que tudo isso seja fruto do contato muito rápido com a terra e a gente, mas sua larga experiência, ao menos com seu povo, não o deixa exagerar, pelo menos quanto a péssima situação dos trabalhadores ingleses, da mesma época. (MANSFIELD, 1922, p. 94).

A moda vigente na Europa era o padrão representativo seguido por negros livres e forros que se faziam representar nos estúdios de fotografia. Nas imagens não é possível encontrar, via de regra, elementos que ligue o fotografado ao seu trabalho ou profissão. Estes instrumentos ligavam a pessoa aos setores livres mais pobres da sociedade, ou mesmo à classe escravizada. O negro livre e o forro procuravam a sua dignidade também através da imagem (KOUTSOUKOS, 2010), “fazer uma pose é respeitar-se e exigir respeito” (BOURDIEU, 1978).

As imagens produzidas entre os dois lados do atlântico guardam similitudes do olhar europeu mais bem expressas nos textos dos viajantes que navegaram tanto em costas africanas como em costas brasileiras, contribuindo, por sua vez, com o imaginário colonialista, imaginativo e “civilizatório” aplicado às populações negras de ambas as bordas deste oceano.

Toda fotografia tem atrás de si uma história e representa, por si mesma, um resíduo do passado, um artefato que registra um fragmento determinado da realidade. A representação feminina na fotografia de Albert Henschel e de outros fotógrafos do período, remetem para objetificação do corpo, imbuídas de uma dimensão carnal acentuada advinda do imaginário coletivo europeu. Pollock e Parker (1998) citados por Valentim (2015) afirmam que:

As imagens reproduzem no âmbito ideológico da arte as relações de poder entre homens e mulheres. A mulher está presente enquanto imagem, mas com as conotações específicas de corpo e natureza, ou seja, passiva, disponível, impotente. O homem está ausente da imagem,

mas o que esta significa é a sua fala, sua opinião e sua posição de domínio. (POLLOCK; PARKER, 1998)

O olhar destinado a negras e negros no século XIX foi marcado por uma “curiosidade antropológica” (PESSANHA, 1992) inserido nos propósitos europeus de exotização da realidade local construindo personagens de marcada alteridade exótica (VALENTIM, 2015). A construção de um imaginário exótico, por vezes, “pítoresco” que passa a ser consumido como produto cultural, ao tempo em que marginaliza ainda mais populações em situação de liberdade.

Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. (CUNHA, 1988, p. 23)

Neste sentido, o profissional da fotografia, assim como acontecia na pintura, buscava a simplicidade, organizando o campo fotográfico de maneira a balancear as diferenças que se colocavam antes e durante a produção imagética. Sobre o retrato de homens que posavam com suas famílias, Julia Hirsch (1981) apud Koutsoukos (2010) diz:

Mostrar que uma pessoa é um ‘homem de família’ e demonstrar seu status numa fotografia de família, expondo-o com sua mulher e filhos, é não apenas sugerir que ele é uma pessoa que obedece aos chamados do sangue, da continuidade, da tradição, mas mostrar que ele é estável, responsável, altruísta, um candidato ideal para qualquer posição que exija compaixão, senso de responsabilidade, e a habilidade para controlar os outros. (HIRSCH, 1981. p. 121)

São variações no modelo, motivações, estratégias de inserção social, hábitos citadinos que vão moldando comportamentos e fornecendo farto material fotográfico, que converge em matéria prima para os estúdios de fotografia. São processos de sociabilização que ao mesmo tempo em que delimitam espaços de diferentes agentes sociais, aproximam e ressignificam meios de se interagir e fazer circular os objetos



fotográficos. O retrato ali registrado seria conhecido como “exótico”, no que concerne aos elementos e símbolos presentes nas imagens. A cor da pele, as marcas de suas etnias em África, joias, olhares, posturas que podiam satisfazer certas curiosidades do outro lado do atlântico.

*“Variada coleção de costumes e typos e pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”*, anuncia o Almanak Laemmert em 1866, em anúncio do fotógrafo Christiano Júnior, português que esteve no Brasil entre 1855 e 1867, retratando escravizados em estúdio e em situações cotidianas.

O tema do exótico tornou-se objeto de exploração do meio fotográfico, com retorno fácil, certo e rápido. As fotos do “exótico” seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa. Fotos similares estavam sendo produzidas em diferentes locais, por fotógrafos envolvidos e expedições a países nos quais houvesse elementos que merecessem a definição de “exótico”, nos conta Koutsoukos (Op. cit.).

Segundo Leite (2007) as fotografias remetem claramente a uma sociedade em que os papéis sociais são bem demarcados, e a manutenção das posições ocupadas é prioritária. É difícil, portanto, compreender de que forma esta nova técnica interfere na vida cotidiana das populações urbanas do Brasil de meados do século XIX. Completa também o autor:

(...) outra característica é a grande circulação das imagens...o que estava em jogo era a necessidade de perpetuar a ascensão social. Essa projeção, sem dúvida, cobrava do retratado o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Tal processo, muitas vezes, provoca a repetição e a uniformização das maneiras de se mostrar, padronizando-se roupas, poses e acessórios. A difusão de um modelo padrão se deve à intenção de se construir uma identidade social, convertendo a junção dos elementos construtivos da cena idealizada numa forma emblemática do modelo burguês. (LEITE, 2007, p. 53)

A imagem abaixo, produzida no estúdio de Albert Henschel, é das mais significativas quando a observamos a partir do olhar da retratada. Fotografia tomada de busto, frontal, nos permite enxergar mais elementos do que os poucos que num primeiro olhar a compõe. O fundo liso nos faz atentar única e exclusivamente para a própria retratada. Trata-se de um modelo “carte de visite”, criado por Disdéri (1819-1889), são retratos obtidos por meio de câmaras fotográficas que, por conterem lentes múltiplas, permitem a reprodução de uma quantidade maior de fotos, aproveitando o material

fotográfico e o tempo de trabalho que é reduzido. A imagem, posteriormente é recortada e colada sobre um cartão. O cliente adquire uma série de imagens e o negativo fica no estúdio, podendo ser novamente adquirido pelo cliente posteriormente. (LEITE, 2007).



Figura 2 - Negra de Pernambuco - Albert Henschel (1866) - Instituto Moreira Salles

O semblante contemplativo por um lado, mas também fixo, imóvel, nos prende na observação desta imagem fotográfica captada em estúdio. Os adereços perceptíveis são os brincos e a própria vestimenta da intitulada “Negra de Pernambuco”. Pela imagem não é possível notar se existe mais algum adereço como pulseiras ou anéis e calçados, que comporiam ainda mais o espectro imaginativo de nossa análise.

O ateliê torna-se o espaço por excelência para a construção da imagem idealizada, configurando-se num local que deve criar mecanismos para atrair a clientela (LEITE, 2007). É no estúdio do fotógrafo que as visualidades serão forjadas e colocadas em prática, no momento exato da fotografia. Este é o espaço da idealização da imagem que o indivíduo busca, sendo esta obtida por meio das condições oferecidas e pelos modismos reinantes, neste caso, o modelo europeu de cultura.

Machado (1984) apud Leite (2007) critica a existência de uma neutralidade na fotografia. A própria existência do equipamento e do fotógrafo, transforma a própria realidade a ser retratada, segundo o autor. “a câmera não é nunca passiva diante do seu objeto, ela impõe um arranjo, ela produz uma configuração das coisas pela força pura e simples da sua presença”, complementa.

O ato de ir ao estúdio do fotógrafo se tornou rapidamente uma demanda de status. O estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar e até brincar com as suas identidades. A pose retratada em estúdio tornou-se o verdadeiro símbolo da fotografia no século XIX. “a pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos”. (TURAZZI, 1995).



Figura 3- Negra da Bahia - Albert Henschel - c. 1869 - Instituto Moreira Salles

Na imagem fica claro o detalhe da pose que fora “combinado” entre fotógrafo e fotografada, neste caso. A pose, o ritual fotográfico e seu caráter de grande acontecimento, eram os itens que faziam com que as pessoas posassem compenetradas, segundo Walter Benjamin (1985). O olhar em questão nos demonstra, ao mesmo tempo,

compenetração ao momento do “click”, mas também certa angústia, anseio ao não encarar de frente a lente do fotógrafo, embora também pudera ser isto previamente negociado. Situações de estúdio que legaram para a posteridade tantos “porém”, “pudera” e “talvez”. Possibilidades que alimentam o desejo pela pesquisa em imagens fotográficas de outros momentos históricos, que carregam consigo historicidades, narrativas, caminhos percorridos a partir das imagens produzidas no estúdio do fotógrafo.

### 3. A FOTOGRAFIA DE ALBERT HENSCHEL

Um dos principais fotógrafos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX, Albert Henschel nasceu em Berlim e chegou ao Recife em 1866. Boris Kossoy (2002) o considera pioneiro no Brasil como empresário da fotografia. Chegou a ter estabelecimentos em Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Dedicou-se aos retratos, paisagens e às imagens etnográficas, com destaque para retratos de mulheres africanas e afrodescendentes

Ao aportar no Recife, em maio de 1866, acompanhado de Karl Heinrich Gutzlaff, os amigos fotógrafos associam-se a Júlio dos Santos Pereira e assumem a direção do estabelecimento Photographia Alberto Henschel & C. localizada no número 38 da rua do imperador, região central da capital pernambucana. Segundo anúncio no jornal Diário de Pernambuco, edição de 7 de julho de 1866, na abertura do ateliê os fotógrafos destacam que “*as photographias coloridas por um novo sistema, que reúne o brilho da pintura à óleo, à pureza da aquarella*”. Inclusive foi realizada uma exposição no local para atrair clientes com as obras feitas por Henschel na Europa.

**PHOTOGRAPHIA.**  
**ALBERTO HENSCHEL & C.**  
 tem a honra de participar ao publico que, em virtude de contrato que celebraram com  
**RS. JULIO DOS SANTOS PEREIRA.**  
 RUA DO IMPERADOR N. 38.  
 assumiram a direcção especial desse estabelecimento, aonde executarão todas as especies de trabalhos photographicos, a partir de  
 AMANHÃ, 8 DO CORRENTE.  
**DIA DA SOLENNE ABERTURA.**  
 visto acharem-se concluidos os grandes melhoramentos e reformas que mandaram fazer no edificio.  
 Fundados na sua longa experiencia, adquirida nas principaes cidades da Europa e America, os annunciantes julgam e esperam satisfazer à todas as minuciosidades da arte que professam, com os mais modernos aperfeiçoamentos; d'entre os quaes sobresahem, sem duvida, as photographias coloridas por um novo systema, que reun o brilho da pintura a óleo à pureza da aquarella, que lhes valeu grande nomeada na Europa, e para o qual especialmente chamam a attenção do publico.  
 Além de que cada um por si possa ajuizar dos trabalhos, que executam, os Srs. ALBERT HENSCHEL & C. tem exposto ao publico, no salão de honra do estabelecimento photographico à rua do Imperador n. 38, uma rica e variada collecção de trabalhos seus, feitos na Europa, esperando que com isso mais agradarão.

Figura 4- Diário de Pernambuco - 7 de julho de 1866

Em outubro daquele ano é anunciado o fim da associação com Júlio dos Santos Pereira, passando a existir, em novembro, um novo ateliê com o nome Photographia Allemã, localizada no largo da igreja matriz de Santo Antônio. Em 1867 Henschel viaja à Europa e retorna acompanhado de Karl Ernst Papf, membro honorário da academia real de Dresden. Papf é especialista em serviços de foto-pintura e integrou todos os ateliês que o amigo viria a inaugurar no Brasil. Após nova visita a Europa, retorna em 1868 com uma técnica chamada marfimographia e anuncia fundação de uma filial da Photographia Allemã, em Salvador.

Em 1871 o fotógrafo Franz Benque é contratado para o ateliê de Henschel, e, juntos, participam em 1872 da exposição da Academia Imperial de Belas Artes, Exposição Universal de Viena (1873) e recebem o título de "*Photographos da Caza Imperial*" (1874). Em 1877 a Photographia Allemã em Recife, passa a funcionar na rua do Barão da Victoria, atual rua Nova. Em 1880, o então gerente do ateliê Constantino Barza anuncia a chegada do fotógrafo Moritz Lamberg para cuidar da parte técnica e artística do ateliê. Experiente, Lamberg havia dirigido estabelecimentos em Berlim e Viena, além de ter adquirido prêmios em ambas as cidades. Em 1881 participa da Exposição de História do Brasil promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde apresenta vistas urbanas, rurais e retratos. Este evento foi noticiado no Diário de

Pernambuco, onde Henschel e Lamberg convidavam o público a apreciar os trabalhos da casa, a serem exibidos na exposição no Rio de Janeiro.

**PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ**  
**52 — RUA DO BARÃO DA VICTORIA — 52**  
 Convidamos o respeitavel publico a dignar-se apparecer ao nosso estabelecimento para apreciar os trabalhos de nossa casa, que vão ser exhibidos na proxima exposição que terá lugar no Rio de Janeiro.  
*Alberto Henschel & C.*  
*M. Lamberg.*

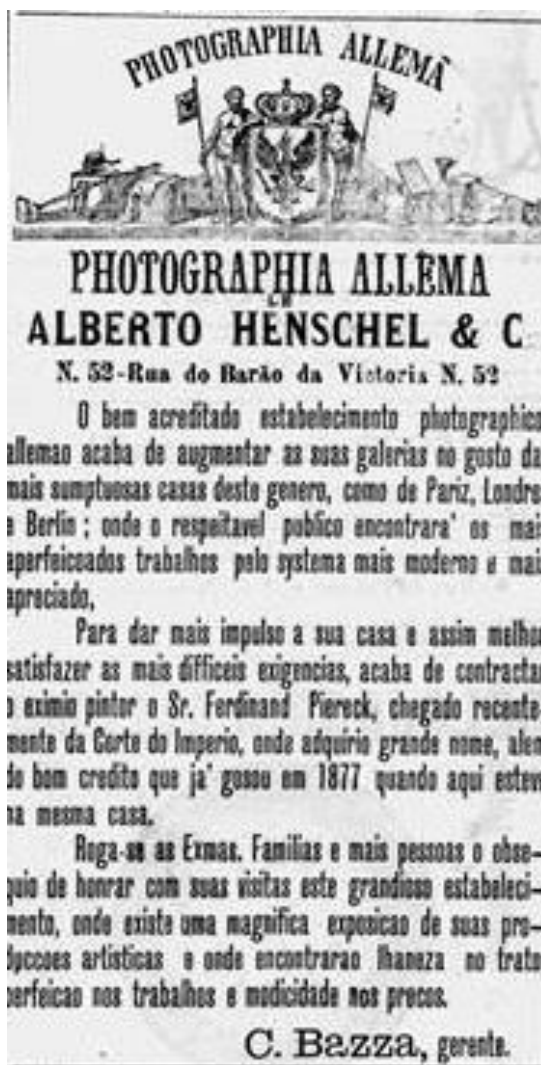
Figura 5 - Diário de Pernambuco - 14 de novembro de 1881 - HDBN

Em 1882 é inaugurado um ateliê da Photographia Allemã em São Paulo. Um ano antes Henschel havia feito fotografias (“vistas”) da cidade do Recife, bastante elogiadas pela imprensa local. A Photographia Allemã em Recife, até o ano de 1887, anunciava suas atividades através de Constantino Barza, que havia reassumido a gerência da Photographia Allemã em 1885.

**PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ**  
 PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ  
 PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ  
**DE**  
**ALBERTO HENSCHEL & C.**  
**52--RUA DO BARÃO DA VICTORIA--52**  
 O abaixo assignado tem a honra de participar ao respeitavel publico d'esta capital e do interior, que reassumio a gerencia d'este grande e bem conceituado estabelecimento, onde já por longos annos tem occupado o mesmo lugar.  
 As Exmas. familias e pessoas que desejarem honral-o com suas encommendas, encontrarão alli os mais modernos e aperfeiçoados trabalhos concernentes a arto photographica e modicidade nos preços.  
*C. Barza,*  
 Gerente.

Figura 6 - Diário de Pernambuco - 23 de novembro de 1885 - HDBN

Em 1886 o pintor acadêmico austríaco Ferdinand Piereck (1844-1925) passa a trabalhar na Photographia Allemã. Digno de nota em jornal, Ferdinand aparenta ser bastante requisitado e detentor de prestígio perante seus pares, não só na capital pernambucana, mas também frente a classe de profissionais da fotografia no Brasil.



**PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ**

**PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ**  
**ALBERTO HENSCHEL & C**  
 N. 52-Rua do Barão da Victoria N. 52

O bem acreditado estabelecimento photographico-allemao acaba de augmentar as suas galerias no gosto das mais sumptuosas casas deste genero, como de Paris, Londres e Berlin; onde o respeitavel publico encontrara' os mais aperfeicoados trabalhos pelo systema mais moderno e mais apreciado.

Para dar mais impulso a sua casa e assim melhor satisfazer as mais difficeis exigencias, acaba de contractar o eximio pintor o Sr. Ferdinand Piereck, chegado recentemente da Corte do Imperio, onde adquirio grande nome, alem do bom credito que ja' gozou em 1877 quando aqui esteve na mesma casa.

Roga-se as Exmas. Familias e mais pessoas o obsequio de honrar com suas visitas este grandioso estabelecimento, onde existe uma magnifica exposicao de suas producoes artisticas e onde encontrarao lhanaza no trato, perfeicao nos trabalhos e modicidade nos preços.

**C. Bazza, gerente.**

Figura 7 - Jornal do Recife - 3 de março de 1886 - HDBN

O Almanak Laemmert, de 1894, revela uma lista de fotógrafos e estúdios fotográficos autorizados a captar imagens a partir dos gabinetes instalados, no fatídico 13 de maio de 1888. Dentre eles o estúdio de Henschel no Rio de Janeiro, é citado, o que demonstra a centralidade e importância ocupada naquele momento por seu estúdio de fotografia. O Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro foi editado entre 1844 e 1889 pelos irmãos Eduard e Heinrich Laemmert, o mesmo compilou informações importantes acerca da vida social na então capital do império.

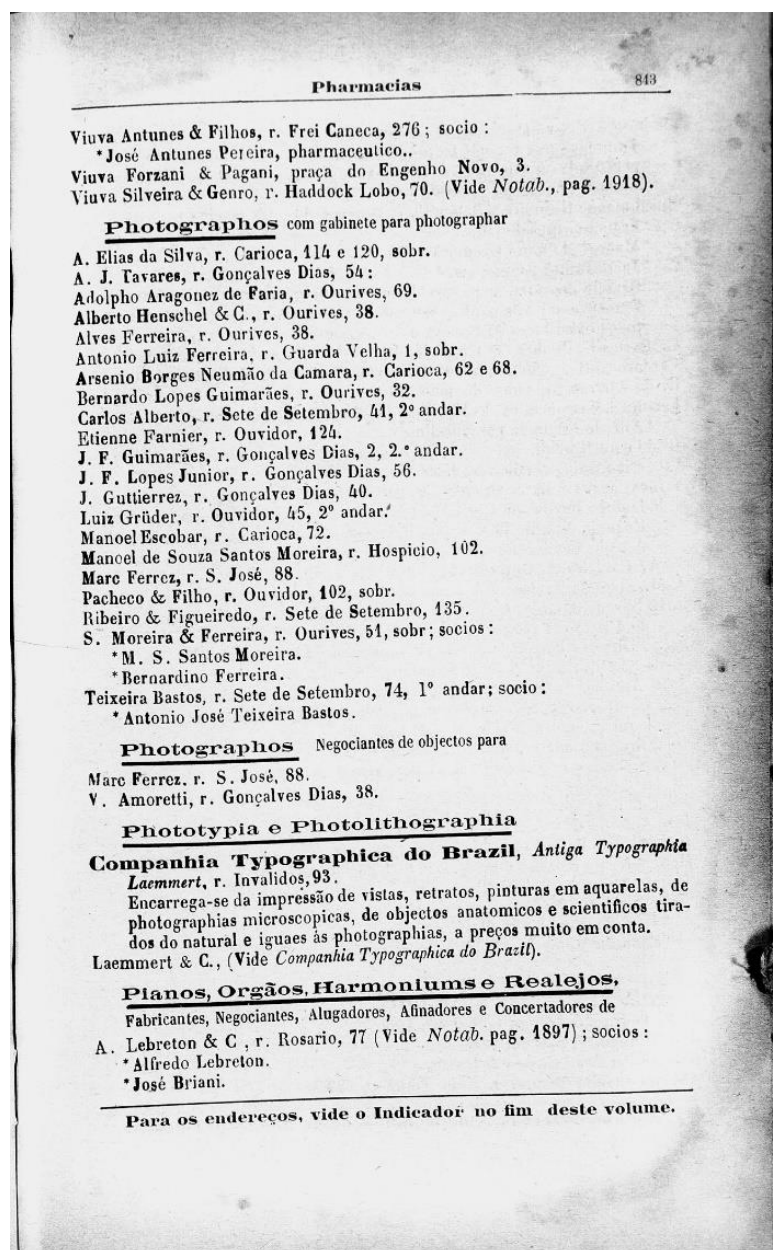


Figura 8 - Almanak Laemmert - 1894 (Brasiliiana Fotográfica)

Henschel produziu uma série de retratos de pessoas negras no Brasil e, a pose destes retratados trazem diferenças significativas quando comparados os retratos de pessoas brancas. Diferenças que vão desde a identificação, direção do olhar, posição da cabeça do fotografado, até a motivação para qual tais fotografias estavam sendo produzidas. Podemos identificar que os retratos de pessoas brancas apresentam indivíduos e famílias, enquanto os retratos de negros expõem tipos (*typos*) humanos, como o próprio fotógrafo nomeia algumas imagens.





Figura 9- Negras da Bahia - Albert Henschel - c. 1869 - Instituto Moreira Salles

A figura 9 nos mostra duas baianas posando em estúdio com diversos adereços que compõem suas estéticas e fazem parte de seu cotidiano, no que concerne à atividade laboral especificamente. A centralidade da fotografia está localizada no olhar direcionado à lente ou mesmo ao fotógrafo, por parte de uma das retratadas. O braço apoiando o rosto também nos remete à figura 3, em sua composição. Acima da cabeça de uma das retratadas está um recipiente com aparentes frutas da região. O detalhe nos leva a pensar que se trata de uma vendedora de quitutes, frutas ou doces. Podem ser negras de ganho, ou tabuleiro, podendo estar ou não em situação de escravização, neste caso, prestando contas ao senhor quanto ao apurado após a lida diária.

A fotografia como resíduo do passado (KOSSOY, 2020) nos fornece uma série de indícios histórico, sociais e culturais que permitem sua análise para além do artefato fotográfico. Iconografia e iconologia (MENEZES, 2003), deslocando para o campo da visualidade e ampliando o espectro de observação, recriando cenários e desenhos experimentais, definindo novos paradigmas que fornecem concomitantemente elementos indispensáveis para formulação de categorias a partir do objeto em questão. As séries fotográficas de Albert Henschel, neste sentido, estão inseridas no conjunto maior de análise, necessárias à observação dos elementos que compõem as imagens.

A composição de cenário chama a atenção na Figura 10. Tudo o que é encontrado de “exótico” é incluído na composição da imagem. Os detalhes chamam a atenção e parecem ter sido colocados cuidadosamente para tal intuito. A começar pelo guarda sol enorme, a variedade de frutas e legumes tropicais, como bananas, mamões, abacaxis, cana-de-açúcar, e, claro, a figura da retratada, com seu turbante, roupa clara, colar e pulseiras e o comprido cachimbo. A identidade africana é garantida pela própria cor de sua pele, bem como nos detalhes de sua vestimenta. Os acessórios devem pertencer-lhe, e não ao estúdio, como ocorrera em outras situações.



Figura 10 - Retrato de negra vendedora de frutas com guarda-sol - Henschel & Benque - c. 1870 - FBN

Cada um dos símbolos faz parte do “jogo de imagem” que propõe fotografado e fotógrafo. As joias podem até indicar uma certa capacidade de poupança por parte da retratada. O estrangeiro que adquire tal imagem, não a obtêm apenas como “souvenir”. É a confirmação da mistura exótica de culturas, num país distante, que produz imagens “curiosas”, para os padrões euro-centrados de cultura visual. Albert Henschel parece propor alguma relação das roupas, joias e apetrechos com a situação de vida desta moça. São apelos aos diversos elementos considerados exóticos, típicos, como um “gabinete de curiosidades”, observa S. Koutsoukos (2010).

O conjunto das imagens selecionadas revelam em si aspectos que dividem e adquirem significados diversos: ao ser convidado para o estúdio de fotografia, até onde poderia ir a “liberdade” do fotografado? Como se deram as interações, conflitos e jogos de interesse no interior dos estúdios? O caráter comercial das fotografias permanecia até que momento, no caso de elas integrarem catálogos de venda nos estúdios? Perguntas que ensejam um rigor apurado de análise em fontes que também se mostram detentoras de narrativas para além das imagens e suscitam novos elementos a serem abordados em pesquisa complementar ou posterior. As novidades apresentadas nos jornais e periódicos, como apresentamos, apontam para o interesse em se manter o circuito da fotografia nos centros urbanos, levar para o público novas técnicas, aperfeiçoar o produto. Necessidades que vão se colocando à medida em que o interesse pelas imagens também cresce e aumenta a concorrência dos estúdios.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imaginário visual configura-se no tecido social urbano, conferindo pilares raciais, econômicos e políticos no discurso e nas imagens que pudemos analisar. A iconografia do século XIX revela-se, portanto, integrante de um sistema maior de representatividades e perspectivas que, ao surgirem nos estúdios de fotografia, percorrem as cidades, casas, locais de trabalho e convivência e fincam suas raízes no discurso social, nas sociabilidades em geral, criando e recriando aspectos de segregação e marcações territoriais nos centros urbanos.

O período imediatamente antes e depois da abolição da escravidão no Brasil revela permanências no que se refere a hábitos e costumes de uma sociedade majoritariamente cativa, detentora de raízes e tecnologias de abstração e controle dos espaços da cidade. A população que fora escravizada, ao se ver liberta, a despeito de regressarem aos antigos eitos com seus respectivos senhores, também buscou nas cidades atividades que proovessem seus sustentos. Os estúdios de fotografias, ao se mostrarem como elemento novo naquele momento, também representavam possibilidades de se “fazerem fotografar” pessoas ex-escravizadas, que despertavam interesse em ter seus carte de visite, bem como, e neste caso ainda com reminiscências do período escravista, abastecer o circuito de consumo de fotografias tidas como “pitorescas”, “typos”, que circulavam até na Europa.

A fotografia naquele momento, ia além da representação de si, servia também, e sobretudo, como elemento de legitimação do indivíduo em seu grupo social. A prática do troca-troca de retratos estava atrelada à moda do colecionismo e dos álbuns de família (MUAZE, 2007). Importante instrumento de socialização, é neste ponto que as coleções de Albert Henschel também irão compor um veículo de projeção, afirmação e possibilidades de inserção nos diferentes espaços urbanos.

Aspecto importante de se assinalar, mas também espantoso e revelador de uma convivência aparente, aliada a pouca sensibilidade é o que revela Lilia Schwarcz (2017) ao comentar que pintores acadêmicos alegavam dificuldade para representar corpos negros nas telas. A autora comenta que teoricamente, tratava-se apenas de um problema técnico: faltavam tintas e modelos adequados para reproduzir os muitos tons de marrom da população. Essa falta era, contudo, excesso (na significação que continua); carecia-se de recursos e de vontade de pintar aqueles que pouco frequentavam os retratos das

pinacotecas, mas que constituíam (e constituem) a maioria dos habitantes de nosso país. Quando observamos os retratos fotográficos, e todo o circuito de produção, tratamento e revelação das imagens, o problema não era, portanto, da ordem da “natureza”, e sim da cultura e da sociedade.

Na verdade, a falta de uso vinha da teimosa exclusão social, econômica e política existente por aqui. A pobreza não merecia retrato na parede, muito menos a escravidão, que se espalhou feito erva daninha por estas Américas. Foi por esse motivo de fundo social que a Kodak, durante muito tempo, não fabricou filmes apropriados para captar a cor negra. A calibragem configurada para a revelação das fotos não reproduzia pelas mais escuras, cujas imagens, quando captadas, surgiam com uma coloração pálida ou tão pretas que só se podia distinguir o branco dos olhos e dos dentes. O padrão era outro: brancura. Foi somente nos anos 1960, com a afirmação dos movimentos de direitos civis, que o impasse ganhou solução e a diversidade étnica começou a ser mostrada. A questão é, assim, moral e está vinculada às práticas estabelecidas de representação visual. (SCHWARCZ, 2017)

A análise das imagens na coleção Albert Henschel demonstra os detalhes e subjetividades por trás das lentes. A composição do imaginário visual, com forte presença racial, insere-se no contexto do pós-abolição, das teorias e discursos raciais da eugenia então presentes no debate científico, que implicam nas dificuldades de acesso, inclusão social, cidadania e dignidade de vida na população afrodescendente, desde então.

## REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Trad. e notas de Edgard Sussekind de Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. Título do original desta tradução: *Voyage au Brésil*. Paris: 1869.
- AMORIM, Diego Uchoa de. **Teorias raciais no Brasil: um pouco de história e historiografia**. Revista Cantareira. Ed. 19. jul.-dez. 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Luiz Costa Lima (Org.), *Teoria da Cultura de Massa*, 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. P. 220
- \_\_\_\_\_. **Pequena história da fotografia**. In: KOTHE, Flávio R. (org.), FERNANDES, Florestan (coord.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, coleção Grandes Cientistas Sociais, 1985.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Minuit, 1978.
- BURTON, Richard Francis. **Wonderings in West Africa**. New York: Dover Publications, 1991.
- CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX**. Dissertação: PPG Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Olhar escravo, ser olhado**. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSY, Maurício. (orgs.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris Ltda., 1988
- DANTAS, Carolina Vianna. **O Brasil café com leite: Debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na Primeira República**. In: Revista Tempo, Niterói: Ed. 26. 2009.

EDWARDS, Elizabeth. **A ordem dos outros: fotografia antropologia e taxionomia.** In: \_\_\_ **Discurso da fotografia: crítica fotográfica no final do século fotográfico.** WOLF, Herta. (org.) Frankfurt: 2003.

GEBARA, Alexsander Lemos de Almeida. **A experiencia do contato: as descrições populacionais de Richard Francis Burton.** Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. 2002.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares.** vol. 1, 1. ed. – Rio de Janeiro: Globo Livros. 2019.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem.** Tradução: Válter Lellis Siqueira; Revisão da tradução: Luís Carlos Borges. Revisão técnica: Carlos Camargo Alberts. – São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

HIRSCH, Julia. **Family photographs.** Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1981.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910),** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. **Fotografia e História.** 5 ed. Cotia: Ateliê Editorial. 2020.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.** 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LEITE, Marcelo Eduardo. **Retratistas e retratos no Brasil imperial: um estudo das fotografias carte de visite.** 2007. 250p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285155>> . Acesso em: 04 fev. 2021.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Usos sociais e historiográficos. In: PINKKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.) **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009.

- MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). **Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010. 316 p.
- MANSFIELD, Charles. **Impressões de Pernambuco (1852)**. Revista do IAHGPE. Recife: n. 22 (p. 107-110), 1920.
- MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. **Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**. São Paulo: UNICAMP, 2007.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Eduff, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XIX**. Anais do Museu Paulista. vol. 13, ano 1. São Paulo. jan./jun. 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, jul. 2003.
- MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONTEIRO, Marília Pessôa. **Mito e preconceito no Brasil do século XIX**. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE. 1977.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O império do retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista**. Projeto História, São Paulo: n. 34, p. 169-188. 2007
- PESSANHA, José Américo. **Despir os nus**. In: **O desejo na academia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1992.
- PIMENTA, João Paulo. HARTOG, François. **Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo**. Trad. de Andréa S. de Menezes, Bruna Beffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.



POLLOCK, Grisela; PARKER, Rozsika. Old Mistresses. In: FRANSCINA, Francis et.al. **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX**, São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ROBINSON, Henry Peach. **The studio: and what to do in it**. Nova Iorque: Arno Press, 1973.

RODRIGUES. Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: 2010.

SAGNE, Jean. **L'atelier du photographe (1840-1940)**. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. ZERWES, Erika. **Cultura visual: imagens na modernidade**. Cortez, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **Espectáculo da miscigenação**. IN: Estudos Avançados. vol.8, n.20. São Paulo: jan. – abr. 1994. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000100017> > Acesso em: 28 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto: triste visionário**. 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

SEYFERTH, Giralda. **A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos**. Anuário antropológico, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

SORA, Gustavo. **Imagens negociadas**. Retratos da elite brasileira (1920-40). Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 197-200, abr. 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0104-93131997000100014&ing=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0104-93131997000100014&ing=en&nrm=iso)> Acesso em: 18 fev. 2021.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Trad. Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Capivara, 2003.

TOWLER, John. **The silver sunbeam**, 2. ed. Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974.

TURAZZI, Maria Inez. **A exposição de história do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico**. ANPUH. Usos do Passado: XVII Encontro Regional de História. Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_ Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco: Ministério da Cultura, 1995.

VALENTIM, Danielle Rodrigues de Souza. **Mercado de bens simbólicos: representações visuais de negras e negros na fotopublicidade brasileira**. Sociedade Recifense de Estudos de Ciências Humanas – SOREC, Recife: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal – RN, 2015.

## ANEXOS: Quadro-resumo de viajantes e fotógrafos

<u>AUTOR</u>	<u>PUBLICAÇÕES</u>	<u>ANO</u>	<u>TIPO DE FOTOGRAFIA</u>
Louis Agassiz	Viagem ao Brasil (1865-1866)	1868	Etnográfica
Hercule Florence	Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829		Litografias, paisagens e imagens urbanas
Alfred Ducasble	Album de vues du Brésil	1889	Retratista e paisagista urbano
Albert Henschel	Publicações avulsas (álbuns)	1866-1878	Retratista de estúdio, Fotografias de paisagens e imagens etnográficas
Francisco du Bocage	Publicações avulsas (álbuns)	1892-1919	Retratista e paisagista panorâmico
Auguste Stahl	Publicações avulsas (álbuns)	1853-1861	Reportagem etnográfica e paisagens
Moritz Lamberg	Vistas de Pernambuco; “ <i>Ansichten Pernambuco's Recife Photographia Allemã</i> ” (ÁLBUM)	1880-1885	Tipos populares, imagens naturais.
Louis Émile Dombre*	Viagens do engenheiro Dombre ao interior da província de Pernambuco em 1874 e 1875	1893	Relatórios técnicos e vistas geográficas. (*Dombre recomendou a construção de prisões na província).
Charles Expilly	Mulheres e costumes no Brasil	1863	Retratista e paisagista
Paul Harro-Harring	Publicações avulsas (álbuns)	1841-42/1854-55	Retratistas de costumes e indumentárias. Cenas de maus tratos e exploração do trabalho de cativos.
José <b>Christiano</b> de Freitas Henriques <b>Junior</b>	Publicações avulsas (álbuns)	1867	Retratista de tipos negros em estúdio.
Joaquim Insley Pacheco	Publicações avulsas (álbuns)	1854	Retratista
Johann M. Rugendas	Viagem pitoresca através do Brasil	1835	Litografia, paisagens, tipos humanos e costumes das regiões visitadas
Eduard Hildebrandt (Alemanha)	Obras diversas	1844 (Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Salvador)	Litografia