

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

A MULHER IDEAL DOS OITOCENTOS EM CONTRASTE:

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NEGRAS NAS
FOTOGRAFIAS DE ALBERTO HENSCHEL (1869-1875)**

TAINARA BEZERRA DE VASCONCELLOS CEZAR

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A mulher ideal dos oitocentos em contraste:

Representações femininas negras nas fotografias de Alberto Henschel
(1869-1875)

TAINARA BEZERRA DE VASCONCELLOS CEZAR

Sob a Orientação do Professor Doutor

José Costa D'Assunção Barros

Dissertação submetida como requisito parcial para a
obtenção do grau de **Mestra** em História, no curso de
Pós-Graduação em História, Área de Concentração
Relações de Poder e Cultura.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento
001*

*This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil –
(CAPES) – Finance Code 001*

Seropédica, RJ

2023

- C387m Cezar, Tainara Bezerra de Vasconcellos, 1993-
A mulher ideal dos oitocentos em contraste:
representações femininas negras nas fotografias de
Alberto Henschel (1869-1875) / Tainara Bezerra de
Vasconcellos Cezar. - Nova Iguaçu, 2023.
127 f.: il.
- Orientador: José Costa D'Assunção Barros.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
História, 2023.
1. Fotografia. 2. Mulher. 3. Representação. 4.
Negras. 5. Alberto Henschel. I. Barros, José Costa
D'Assunção, 1957-, orient. II Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em
História III. Título.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



TERMO Nº 1424 / 2023 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.081913/2023-46

Seropédica-RJ, 12 de dezembro de 2023.

Nome do(a) discente: TAINARA BEZERRA DE VASCONCELLOS CEZAR

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 11 de dezembro de 2023

Banca Examinadora:

Dra. DANIELI MACHADO BEZERRA, UFF Examinadora Externa à Instituição

Dr. LEANDRO ROSA DA SILVA, OUTRO Examinador Externo à Instituição

Dra. LETÍCIA PUMAR ALVES DE SOUZA, OUTRO Examinadora Externa à Instituição

Dr. JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 15/12/2023 12:42)

JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1168132

(Assinado digitalmente em 20/12/2023 16:22)

DANIELI MACHADO BEZERRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 031.100.854-29

(Assinado digitalmente em 14/12/2023 12:55)

LEANDRO ROSA DA SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 051.856.587-46

(Assinado digitalmente em 13/12/2023 14:59)

LETÍCIA PUMAR ALVES DE SOUZA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 057.130.977-14

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1424**, ano: **2023**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **12/12/2023** e o código de verificação: **6f0b8ce9c7**

DEDICATÓRIA

*Ao meu querido filho, Apolo.
Seja luz por onde for.*

AGRADECIMENTOS

Finalizar um ciclo com tantos altos e baixos traz à memória o apoio de todos que caminharam comigo até aqui. Essa árdua jornada no mestrado iniciado durante uma pandemia e, portanto, cheio de limitações, com muitos episódios de saúde mental abalada, uma gravidez com certos riscos, um pós-parto complicado e terminar a escrita durante a licença maternidade não foi fácil, mas com as pessoas certas, pude experimentar a certeza de que sou amada.

À minha família, por confiar desde o processo seletivo de que eu seria aprovada e pelo suporte durante todo tempo, até nos mais difíceis. Sem vocês eu não conseguiria.

Ao meu filho por ser, mesmo de forma involuntária, uma mola que me impulsiona.

Às minhas queridas amigas e amigos que me incentivaram, me cobraram resultados e não soltaram a minha mão durante a saga de pesquisar e escrever.

Ao meu orientador, prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros, por acreditar no meu tema, me dar liberdade para pesquisar e orientar minha pesquisa sempre focando na minha autonomia como pesquisadora.

Ao PPHR- UFRRJ, por ser minha casa desde a graduação. Pelo corpo docente que me acolheu e proporcionou um curso agradável, estimulando o desenvolvimento e me dando ferramentas para melhorar.

Ao LAPETHI- IM, por ser um local de acolhimento, crescimento e trabalho com uma equipe tão prazerosa.

À Fundação Joaquim Nabuco, por me receber com tamanha disponibilidade e ajudarem na minha pesquisa.

À CAPES, por ser o suporte financeiro que permitiu que minha pesquisa fosse possível, financiando meu trabalho durante esses anos.

Às queridas companheiras de militância, que colaboraram com meu crescimento enquanto ativista, fortaleceram minha leitura e me incentivaram a não desistir.

E aos meus cachorros, Duff e She-Ra, por terem sido companhias tão boas durante todo este tempo.

RESUMO

CEZAR, Tainara Bezerra de Vasconcellos. **A mulher ideal dos oitocentos em contraste: Representações femininas negras nas fotografias de Alberto Henschel (1869-1875).** 2023. 127p Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica – RJ, 2023.

O presente trabalho tem como propósito analisar a noção da construção imagética possível da mulher ideal negra no Brasil durante o século XIX, por meio da investigação das *cartes-de-visite*, tipo fotográfico famoso do século XIX, assinadas pelo fotógrafo Alberto Henschel. Nossa abordagem questionará seus modos, o ideal imagético criado ou fomentado a partir dessas representações, e a diferença entre mulheres brancas e negras a partir da construção do imaginário e cultura visual acerca do feminino. Nos pautamos nos conceitos de representação, gênero, imagens de controle, norteados pela História das Mulheres e História da Fotografia do século XIX, e propostas teórico-metodológicas propostas por Solange Lima, Vânia Carvalho e Mônica Cardim através da descrição da imagem e discussão sobre a experiência escrava no Brasil.

Palavras-chave: Fotografias; Representação; Mulheres; Negras; Alberto-Henschel.

ABSTRACT

CEZAR, Tainara Bezerra de Vasconcellos. **A mulher ideal dos oitocentos em contraste: Representações femininas negras nas fotografias de Alberto Henschel (1869-1875)**. 2023. 127p Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica – RJ, 2023.

The present work aims to analyze the notion of the possible imagery construction of the ideal black woman in Brazil during the 19th century, through the investigation of the cartes-de-visite, a famous photographic type of the 19th century, signed by the photographer Alberto Henschel. Our approach will question their manners, the image ideal created or fostered from these representations, and the difference between white and black women from the construction of the imaginary and visual culture about the feminine. We are guided by the concepts of representation, gender, control images, guided by the History of Women and History of Photography in the 19th century, and theoretical-methodological proposals proposed by Solange Lima, Vânia Carvalho and Mônica Cardim through the description of the image and discussion about the experience slave in Brazil.

Keywords: Photographs; Representation; Women; Black; Alberto-Henschel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Negra vendedora de frutas.....	12
Figura 2 - Retrato de negra.....	15
Figura 3 - Álbum de cartes-de-visite do século XIX.....	16
Figura 4- Alguns versos das cartes-de-visite dos estúdios de Alberto Henschel.....	17
Figura 5 - Versos das cartes-de-visite de Henschel.....	18
Figura 6 - Typos Negros (Neger Tipen) - Catálogo pessoal de Alberto Henschel, 1870.	25
Figura 7 - Cartes-de-visite de negras por Alberto Henschel.....	37
Figura 8 - Negra de turbante.....	39
Figura 9 - Carte-cabinet de Noiva. Alberto Henschel, Rio de Janeiro, 1877.....	43
Figura 10 - Família do Barão da Soledade.....	44
Figura 11- Ama-de-leite Mônica com Augusto Gomes Leal - F. Vilella, 1860.....	46
Figura 12 - Jovem Maria das Dores de Souza Leão.....	53
Figura 13 - Anúncios das apresentações da Vênus Hotentote.....	72
Figura 14- Negros em ambientes brancos.....	73
Figura 15 - Escravas negras de diferentes nações 1834-1839. Litografia.....	74
Figura 16 – Negra acusada de roubo- Paul Harro-Harring (1840).....	76
Figura 17- Ilustração de Teive Hildebrand.....	77
Figura 18 - O beijo de Arditi.....	78
Figura 19- Negros Novos, 1835 - Johann Moritz Rugendas.....	79
Figura 20 - Trio de foto (mulheres brancas).....	91
Figura 21 - Cartes-de-visite de mulheres brancas.....	92
Figura 22 - Senhora brancas.....	93
Figura 23 - Negras adultas.....	95
Figura 24- Jovens.....	98
Figura 25- Jovens.....	101
Figura 26- Nudez de negras.....	102
Figura 27- Jovens não identificadas.....	104
Figura 28- Duplas.....	105
Figura 29 - Idosas.....	106
Figura 30- Amas.....	109
Figura 31- Ama com cachorro e babá.....	112
Figura 32 - Negras com opulências.....	114
Figura 33- Retrato - mulher negra não identificada.....	115
Figura 33 - Detalhe.....	116
Figura 34 - Anúncio de reabertura do estúdio Photographia Allemã.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I.....	12
ENTRE FOTOGRAFIA E HISTÓRIA.....	12
1.1 - A fotografia na sociedade oitocentista e as cartes-de-visite.....	12
1.2 - Alberto Henschel – Fotógrafo e empresário.....	20
1.3 Relações entre Fotografia e História.....	26
1.4 - Relações entre Fotografia, Identidade e Memória: a construção de identidade a partir de recursos imagéticos.....	32
CAPÍTULO II.....	39
MULHERES: ENTRE BRANCAS E NEGRAS NA SOCIEDADE OITOCENTISTA.....	39
2.1 Gênero, história das mulheres e narrativas visuais.....	40
2.2 - Casamento e maternidade como fatores de identificação da mulher oitocentista..	42
2.3 - A representação do feminino na sociedade oitocentista (literatura, jornais, legislação).....	48
2.4- A mulher negra na sociedade brasileira oitocentista.....	54
2.5 O feminino na arte.....	67
2.6- A mulher negra na sociedade brasileira oitocentista.....	69
2.6.1- A vênus ‘hotentote’ e a consolidação do olhar sobre o corpo negro da mulher negra.....	69
2.7- A mulher negra na fotografia brasileira.....	79
CAPÍTULO III.....	84
ANÁLISE DE FONTES.....	84
3.1- Metodologia.....	86
3.2- Análises das cartes-de-visite.....	91
3.2.1- Brancas.....	91
3.2.2- Negras.....	95
3.2.3- Jovens.....	98
3.2.4- Dupla.....	105
3.2.5- Idosas.....	106
3.2.6- Amas.....	108
3.2.6- Com Opulência.....	113
3.3 - Resultados Quantificáveis:.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	123

INTRODUÇÃO

O olhar para o outro, aquele que define, que traz representação, que enuncia uma realidade talvez seja o mais simples numa difícil equação onde é quase possível pensar a si sem a contraposição de um outro. Onde este *eu* não existe sem o espelho gritando que *sou* a medida que *não sou*. Onde falar de si é, em alguma medida, evocar o que o outro não é e as representações do ideal – mesmo que para os outros – operam justamente no campo fora do real. Campo que não pertence a ninguém mas é criado, arquitetado, tomado e, assim, legitimado.

Neste terreno fatalmente produzido ao longo dos séculos, onde o jogo de ver e ser visto remonta estruturas de poder talvez não sentidas em todos os níveis por seus agentes mais básicos, uma vez que ela se dissolve no fazer cultural; se colocar enquanto sujeito e permitir-se dar a ver, como aponta o filósofo Georges Didi-Huberman (1953), num jogo onde operacionalmente se é visto, inquieta o ato de ver. É neste momento em que há um corte, uma fenda e talvez uma ruptura entre aquele que olha e o que é olhado, por ousar se colocar enquanto sujeito e retribuir à medida que se permite espelhar e tomar a narrativa (1998, p. 77).

No Brasil, a necessidade de criar uma narrativa sobre si enquanto uma nação forte remonta aos primeiros anos após a chegada da família real, em Salvador, ainda em 1808. Isso percorreu diversos campos entre política, ciência, educação e também foi visto nas artes numa tentativa de trazer ao Brasil aquilo que de melhor se produzia na Europa. A ideia de ser visto para ver.

Esse projeto de civilização de um território com uma população matriz olhada como incapaz de criar Cultura, por ter um comportamento entendido enquanto primitivo uma vez que apresentavam ‘limitações’ para aceitar a religião e adentrar ao estilo europeu, além da massa gigantesca de trabalho negra que, apesar de sustentar o trabalho pesado, não aceitava passivamente a imposta condição de inferiores e, portanto, mantinha diversos hábitos culturais; tornava-se um entrave à medida em que a nação brasileira prosperava em sua tentativa de se europeizar, porém lidava sempre com o contraponto do real, o espelho. Uma simples olhar pela janela no nordeste ou na corte imperial deixava claro aquilo que, inevitavelmente tentavam esconder: o luxo contrapondo a dor da escravidão.

É neste cenário complicado, provavelmente difícil para os viventes, que a fotografia chega ao Brasil se firmando como a nova tecnologia capaz de, com a maior precisão vista até o momento, registrar o agora. Essa possibilidade de ver a si e ver o outro através não só da intervenção humana com desenhos e pinturas, mas de um equipamento que trazia essa legitimidade, essa noção de realidade, de firmeza, além de criar a possibilidade de realizar visualmente *aquele* ideal inaugurou um novo momento na noção de representação.

Com o empenho da família imperial em várias frentes, além de toda elite que buscava transformar e construir uma visão positiva sobre o império, incentivo para artes e tecnologias que o colocassem em destaque, não tardou para que a nova tecnologia ganhasse espaço. Em poucos anos o Brasil se tornou um local de muito progresso fotográfico, onde fotógrafos de diversos países entenderam ser o local para refazerem suas carreiras, como por exemplo, Albert Henschel. Isso permitiu, então, que mesmo em suas primeiras décadas, sendo vastamente explorada por profissionais e amadores, fossem tirados variados estilos fotográficos desde vistas, retratos familiares, retratos individuais, retratos infantis, fotografias de trabalho, de arquitetura, artes em geral, de eventos e grupos étnicos, nus, incluindo muitas representações sobre o feminino.

É neste lugar de inúmeros *typos* e representações que o olhar, antes entendido de forma mais inocente, evoca sentidos, símbolos e significados. E dentre este mar de possibilidades saltou aos olhos a grande quantidade de fotografias sobre mulheres no Brasil ainda nos oitocentos. Trabalhadoras, mães, donas de casa, matriarcas, o retrato da pureza ou da lascívia, a

mulher-ornamento, a mulher exótica, a servil. A negra, branca, indígena... Essa mulher enquanto representação, nunca só. Nunca bastando-se por si, mas sempre memorando todos os outros atributos que a compõem para, então, ser entendida enquanto mulher. Neste lugar do outro (recortado pela) ou através da imagem fotográfica que se centra essa pesquisa.

Mas há diferença entre os inúmeros fotógrafos atuantes no Brasil oitocentista, sobretudo aqueles cuja clientela abarcava a classe mais abastada, sobre as formas como essas *diferentes* mulheres são dadas a ver sob suas lentes. Sobre retratos de negros podemos citar os trabalhos do francês Jean-Victor Frond (1821-1881), o português Christiano Júnior, o carioca Marc Ferrez (1843-1923), o italiano Augusto Stahl (1828-1878) e o alemão Rodolpho Liedemann (1852 - s.l. s.d.). Quem era *essa* mulher? Figura feminina quase como um arquétipo¹ que aparecia nessas fotografias? Esse ideal figurado por tantos rostos, incluindo negros, em uma época onde direitos básicos – como a liberdade e saúde, por exemplo– lhes eram privados. Na busca de entender essas lacunas ainda não compreendidas por mim, me firmo sob o trabalho de Alberto Henschel (1827-1882).

A pesquisa surgiu de uma inquietação pessoal quanto às representações de mulheres negras na fotografia, através de minha identificação enquanto mulher negra e também como fotógrafa. O fotógrafo já era conhecido devido às pesquisas da graduação

No primeiro momento, o foco será mostrar as relações entre História e Fotografia. Apresentando a fotografia na sociedade oitocentista, onde foi, por muito tempo, apenas um material de apoio para o ofício do historiador, ao mesmo tempo que representava uma “captura do real”, um “espelho da realidade”. Apresento o fotógrafo a ser trabalhado, Alberto Henschel, e seu trabalho com as *cartes-de-visite* de negros no Brasil. Finalizando o capítulo, trago os conceitos de identidade e memória criada através de fotografia e levanto questionamentos sobre o impacto desse objeto frente a população negra.

No segundo capítulo, inicio um debate sobre gênero e as expectativas construídas sobre as mulheres a partir do arquétipo da feminilidade. A mãe-esposa-rainha do lar era a mulher branca ideal que nada tinha a ver com o esperado para mulheres negras. Assim, a partir do conceito de imagens de controle, exponho a construção cultural e imagética das mulheres negras na sociedade e na arte oitocentista, e como as representações de mulheres brancas e negras, apesar de opostas, eram interdependentes.

No terceiro capítulo, faço a apresentação das fontes e demais dados necessários, apresento a metodologia de análise, para então fazer a análise fotográfica das 40 fotografias divididas entre 10 de mulheres brancas (como referências do ideal de mulher pudica) e 30 de negras, todas fotografadas por Henschel. Por fim, apresento minha conclusão sobre o trabalho respondendo a pergunta inicial que moveu a pesquisa sobre qual era a mulher negra ideal para Henschel.

¹ Arquétipo é um conceito criado pelo psicoterapeuta e psiquiatra Carl Jung, para se referir a padrões ou modelos de comportamento associados a um personagem ou papel que residem no inconsciente coletivo humano.

CAPÍTULO I

ENTRE FOTOGRAFIA E HISTÓRIA

Figura 1 - Negra vendedora de frutas



Fonte: Biblioteca Nacional

1.1 - A fotografia na sociedade oitocentista e as *cartes-de-visite*

Apesar de significar inovação e modernidade na medida em que substituiu a pintura e litografia e se tornava mais acessível ao grande público através de seu crescimento, a fotografia – criada em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ainda através do processo de heliografia, mas aperfeiçoada e distribuída em 1839 por seu sucessor contratado antes de sua morte para dar continuidade ao processo, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), a partir

da daguerreotipia – estava ligada aos processos físico-químicos e à exatidão, e era, por consequência, considerada legítima por ser a “reprodução do real”, como apresentado por Maria Eliza Linhares Borges no livro *História e Fotografia* (2013). Neste jogo entre construção de memória nacional e individual, essa nova tecnologia possibilitou a muitos uma nova maneira de construção de identidade imagética acerca de si mesmos.

A chegada da fotografia ao Brasil ocorreu bem rápido. Ela se deu ainda a partir de um daguerreótipo, um ano após sua divulgação para o mundo na França, para conhecimento do imperador Dom Pedro II, que na ocasião tinha apenas quatorze anos de idade, através do abade Louis Compte que, em expedição pelo Brasil, fotografou o Paço da Cidade do Rio de Janeiro –sendo esta a primeira fotografia reconhecida do Brasil–, fazendo que, poucos meses depois, o jovem imperador solicitasse um modelo do daguerreótipo para si.

Neste momento, eram os centros urbanos que funcionavam como pólos comerciais, consequentemente, onde se instalaram a maioria dos ateliês fotográficos. Cidades como Salvador, Recife, Rio de Janeiro (corte imperial) e São Paulo recebiam as novidades tecnológicas e movimentavam o império economicamente para além do setor agrário. Também representavam a noção de avanço dentro de uma sociedade escravocrata. Ao contrário do campo onde o patriarcalismo ainda era muito forte, em tais centros era possível ver uma abertura entre as classes mais altas para as novidades vindas da Europa e Estados Unidos, tornando-se espaços de trocas culturais, mais precisamente, de assimilação cultural do que era importado. Essas novidades não eram apenas tecnológicas, mas filosóficas, políticas, científicas, artísticas, entre outros setores.

Foi no nordeste brasileiro que ocorreram as primeiras tentativas de industrialização no país, como uma fábrica de tecidos de algodão em Recife, ainda em 1825, como mostra Araújo e Motta em *O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues, 1840- 1920* (2014). Mas os setores melhores sucedidos foram o de transportes e construção civil, abrindo espaço para construções de pontes e passeios públicos e privados, bem como melhorias nas fachadas das casas e um aperfeiçoamento da moda, já que essa população passaria mais tempo transitando nas ruas e em eventos burgueses, como os oferecidos pelo teatro pernambucano. Era o início da modernização do estilo de vida aos moldes da burguesia europeia, que ocorria concomitantemente na corte e nas províncias mais bem sucedidas. Em Pernambuco, por exemplo, ocorreu o pioneirismo da fotografia comercial do Brasil, ainda em 1843 com o norte-americano Joseph Evans (? -18?), como mostra o *Diário de Pernambuco*, no dia 21 de fevereiro de 1834. Esse é um passo importante de ressaltar já que a pesquisa se centrará em fotografias tiradas nessa região.

Assim, a fotografia foi muito relevante no Brasil por ser uma nova tecnologia, pouco conhecida e que permitia uma precisa representação dos clientes sem depender totalmente intervenção humana. Além disso, em Império como o Brasil, com maior parte da população iletrada, fora os cativos, toda representação visual se conectava de forma muito mais eficaz com os anseios populares. Também é possível perceber que se no nordeste brasileiro a opulência da sociedade (ostentação de luxo e frequentar lugares seletos) servia como uma forma de distinção entre mais ou menos abastados, assim, a fotografia ocupava o local de indicativo de posses e dispositivo social, o que aumentou seu interesse por ela.

É nesse entremeio que se centra a fotografia. Para Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, no capítulo “Fotografias – Usos sociais e historiografias”, do livro *O historiador e suas fontes* (2011: p.32-37), a fotografia servia para substituir ausências, sugerir casamentos, apresentar novos integrantes aos distantes, evidenciar a unidade familiar, narrar os acontecimentos e rituais. Assim como qualquer outra arte, serviu às classes dominantes, à política, sendo também manipulada por elas, difundindo seus valores, fazendo parte da reprodução do sistema com uma ideologia. A sua literalidade é algo cultural e não natural (p.43). Deve, portanto, ser entendida a partir de um campo de forças.

Os primeiros fotógrafos ficaram conhecidos como “pintores da luz” já que o processo de fotografar significa escrever com a luz. Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), foi um desenhista autodidata que veio, aos 21 anos, ao Brasil em 1824, com a Expedição Langsdorff. Nesta época de recém-abertura dos portos, muitos curiosos, comerciantes e pessoas de diferentes áreas vêm ao Brasil em busca de novos rumos e oportunidades. E, como era um ambiente desconhecido pela maior parte das nações, uma vez que Portugal sempre preservou muito o território brasileiro por medo de invasões, essa era a chance de diversos estudiosos europeus conhecerem e estudarem esse cenário “virgem”. Além de Hercule Florence, outro artista que veio ao Brasil, por outra expedição de Langsdorff, foi Rugendas que ficou conhecido por seu trabalho *Viagem pictórica ao Brasil*, de 1835. Florence foi um exímio desenhista e cartógrafo, além de outras funções, reconhecido por Boris Kossoy (2004) por sua precisão documental ao desenhar paisagens tão próximas a uma fotografia. Posteriormente, já enquanto morador da vila de São Carlos (atual Campinas) teve uma descoberta isolada da fotografia² em relação ao cenário mundial, quando buscava fazer reproduções gráficas com ajuda do boticário Joaquim Correa de Mello, sob o uso de nitrato de prata. A esse processo fotoquímico ele chamou de *photographie*, ainda em 1833, anos do termo ser utilizado a primeira vez na Europa. Deste modo, fica evidente que a fotografia não foi “descoberta” e inventada apenas de forma totalmente aleatória, mas que à mesma época, diversos pesquisadores, inventores e químicos em diferentes regiões do mundo faziam suas tentativas de reprodução fixa de imagem em alguma superfície, como os já citados Niépce, Daguerre e William Henry Fox Talbot (1800 - 1877), na Inglaterra.

Os fotógrafos atuantes no Brasil podem ser divididos em algumas categorias. Os primeiros eram majoritariamente estrangeiros com posses que, após experiências de trabalho no exterior, vieram ao Brasil em busca de um bom mercado de trabalho. Estes montaram suas equipes e ateliês de renome, alguns inclusive com diversos estúdios funcionando ao mesmo tempo, em diferentes capitais ou em épocas próximas. Treinavam aprendizes e ofereciam cursos de especialização para novos fotógrafos, além dos manuais de fotografia. Introduziram o daguerreótipo, que funcionava com placas de bronze cobertas por uma camada de prata polida que eram sensibilizadas por vapor de iodo e guardadas em belos estojos, de modo que eram mais caros e pouco acessíveis (Araújo; Motta; 2014).

Depois, outros processos foram patenteados como o ambriótipo (imagem sobre vidro, 1851) e o ferrótipo (imagem sobre chapa de ferro, em 1853), seguindo para processos mais baratos reproduzíveis em papel. Uma segunda leva de fotógrafos foram aqueles que aprenderam o ofício com os primeiros, fizeram seus cursos, adquiriram seus materiais e, de forma geral, possuíam equipamentos inferiores em relação às novidades tecnológicas que os primeiros ofereciam. Vale ressaltar as diferenças de trabalhos realizados pelos fotógrafos. Por mais que a maior parte deles tenham investido em diversos setores de modo comercial, alguns trabalharam mais como paisagistas, retratistas, corretores de fotografias de outros fotógrafos, professores de fotografia, entre outras funções.

Como os custos para produzir a fotografia eram altos, muitos processos fotográficos diferentes foram testados no século XIX como tentativas de barateá-lo e torná-lo mais acessível e popular. Inventores, químicos, cientistas e fotógrafos de todo globo testavam suas novas criações de diferentes formas, buscando novos resultados e com materiais de impressão diferentes. Vê-se então processos como a heliografia, a daguerreotipia, a ferrotipia, a fotopintura³, entre outros. Até então, a fotografia ficava restrita em um ciclo mais seletivo de

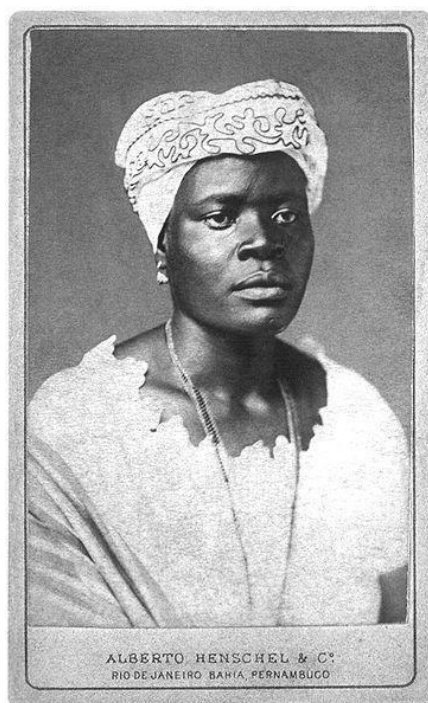
² Sobre isso, ver: KOSSOY, Boris. *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

³ De acordo com Borges (2013, p.37), a heliografia é o processo inventado por Joseph Niépce de fixação de imagens a partir de uma câmera escura usando a luz solar e compostos químicos em uma superfície sensível; A daguerreotipia é um processo criado por Louis Jacques Mande Daguerre, no daguerreótipo (primeiro equipamento

pessoas com poder aquisitivo elevado, bem como a pintura, por isso não ficava exposta a todos os visitantes do lar. Dentre esses novos processos, um formato fotográfico muito famoso por ser capaz de popularizar a fotografia através do barateamento de custos foram as *cartes-de-visite*.

Criadas pelo fotógrafo André Disdéri (1819-1889), tiveram circulação a partir do ano de 1854 e declínio a partir da década de 70 do mesmo século, apesar de ainda ser encontrado até o fim do século XIX com produção reduzida por perder espaço para formatos maiores. Diminuindo o tamanho das fotografias a partir das *cartes-de-visite* foi possível torná-las acessíveis não só aos ricos, mas ao grande público, visto que o formato menor gastava menos recursos para a revelação. Mediam 9,5 x 6 cm, montados sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, assim, menor que a fotografia tradicional daquela época e faziam “referência às cartas do baralho, uma das origens do cartão de visita original” (Mendes, 2010, p. 9).

Figura 2 - Retrato de negra



Fonte: Ermakoff, 2004, p. 192

Este tipo de fotografia, diferente do daguerreotipia que era sob chapas metálicas, possibilitou o surgimento dos álbuns fotográficos de forma que as *cartes-de-visite* tiradas nos estúdios passaram a ficar em locais acessíveis da casa para a visualização das visitas e melhor armazenadas. Por isso, as famílias começaram a reunir seus retratos e de pessoas a quem estimavam e queriam parecer próximas em álbuns como forma de contar suas histórias através de imagens. Esse movimento foi visto, inclusive, com negros⁴. Agora, com a possibilidade de se autorrepresentarem, muitos utilizaram suas economias para fotografar a si e suas famílias,

fotográfico do mundo), na qual a imagem é formada sobre uma camada de prata polida aplicada em uma placa de cobre e sensibilizada no vapor de iodo. Já Vasquez (2002), explica que a ferrotipia – inventada em 1856 por Hamilton Smith –, era uma derivação do processo de colódio úmido, onde a imagem produzida sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom (p.56); já a fotopintura foi um processo inventado Disdéri (pai das *cartes-de-visite*) por volta de 1863, usando a base fotográfica em baixo contraste e tela ou papel, na qual o pintor aplicava as tintas (p.57).

⁴ Sobre o tema ver o livro *Militão Augusto de Azevedo: fotografia, história e antropologia* de Íris Morais Araújo, 2010.

em geral, nos padrões dessa sociedade oitocentista. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, a *carte de visite* popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social⁵.

Figura 3 - Álbum de *cartes-de-visite* do século XIX



Fonte: A exposição “Olhares sobre os Lares – A vida doméstica na “velha” Iguassú – Séculos XVII, XVIII e XIX”

As *cartes-de-visite* eram a combinação de negativos de colódio úmido com cópias de papel albuminado, chamados algumas vezes só de *álbumen*. Mas também foram feitas em papel de prata ou gelatina cujo a aparência dos retratos é muito vívida nos dias atuais; calotipia e ferrotipia com um sistema um pouco diferente em relação a colagem da fotografia no cartão, onde essa era posta entre duas folhas de cartão e não apenas colocada. A apresentação num cartão de suporte rígido, em geral, assinado pelo fotógrafo ou estúdio fotográfico em que fora feito, conferia um ar de requinte, além de também ajudar em sua preservação, uma vez que a fotografia ficava como se fosse emoldurada pelo cartão. É possível identificar também pequenas alterações em relação ao tamanho das *cartes-de-visite*, referentes ao corte, ao padrão, ao cartão em que as fotografias foram coladas.

Os versos dos cartões, às vezes tão ricos quanto os aversos, apresentam uma série de informações relevantes para o conhecimento sobre as *cartes-de-visite*, os fotógrafos e estúdios em que foram feitos e também sobre os clientes e seus objetivos com aquelas fotografias, uma vez que muitos deles utilizavam-no como um meio para dedicatórias já que os trocavam entre si. A partir dos versos é possível observar as mudanças de endereço dos ateliês ou a anexação de mais uma franquia, como no caso da *Photographia Allemã* de Alberto Henschel ou do estúdio de Henschel e Benque, onde sua atuação fica registrada em cada um dos novos ateliês em que abriu, sendo possível traçar uma linha do tempo. Inclusive, após a morte de Henschel, o fotógrafo Constantino Barza se apresentava como seu sucessor no verso de suas

⁵ MAUAD, Ana. “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”, Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n 2, dezembro 1996, p-4. Disponível em: <http://www.inovacaoedesign.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

cartes-de-visite, de modo a lhe conferir mais autoridade. Porém, nem sempre tal informação⁶ era creditada. Por exemplo, Albertina Gomes foi fotografada em Pernambuco, em 1887, com fotografia creditada ao ateliê de Henschel, mesmo que ele já tivesse falecido há 5 anos. Este não era um problema na época, pois se entendia que os seus sucessores ainda utilizavam o nome do negócio ou do fotógrafo principal, mas para a pesquisa apresenta-se uma sutileza a ser considerada. Os versos das *cartes-de-visite* eram verdadeiras peças publicitárias usadas pelos fotógrafos da época onde faziam propaganda de seus serviços, distinguindo-se entre outros profissionais e falando sobre aqueles processos que só eles realizavam. Alguns fotógrafos levavam esse recurso muito a sério, como Adolpho Volk (1853-c.191-), por exemplo.

Figura 4- Alguns versos das *cartes-de-visite* dos estúdios de Alberto Henschel



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues. Fundação Joaquim Nabuco

A facilidade de acesso, baixo custo e tamanho, possibilitaram que essas fotografias fossem dadas de lembrança para amigos e parentes, assim como diz o nome “cartões de visita”. Foi possível que pessoas comuns como pobres, negros forros e livres— além dos brancos ricos—, acessassem aos estúdios fotográficos e tivessem a oportunidade de se fazerem retratados pelos fotógrafos. Os clientes podiam levar seus objetos pessoais para compor a fotografia, além de também utilizarem os objetos e roupas pertencentes aos estúdios fotográficos. Desse modo, era possível se fazer retratado da maneira que desejassem, perpetuando sua história de acordo com os moldes vigentes na segunda metade do século XIX.

⁶ A inscrição “sucessor de Alberto Henschel”, tal qual Constantino Barza costumava usar.

Figura 5 - Versos das *cartes-de-visite* de Henschel



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco

Se na figura 4 vemos variadas formas de vinhetas nas *cartes-de-visite* de Henschel ilustrando as mudanças de localidade, atualizações, parcerias, etc, na figura 5 observa-se, além de uma vinheta de luxo em cartão preto e letras pratas incluindo o estúdio de São Paulo (último empreendimento de Henschel), uma dedicatória feita pela fotografada em oferecimento a uma amiga a quem presenteava com o cartão.

No Brasil, o trabalho fotográfico não vinha deslocado daquilo que entendiam enquanto ideal e buscavam para o real. Ele remonta aos estilos retratistas já vistos nas pinturas de séculos anteriores. A novidade da fotografia foi popularizar, em certa medida, uma construção narrativa de si mesmo através do uso da imagem, algo que anteriormente era de uso exclusivo das classes mais abastadas. A partir das *cartes-de-visite* fotógrafos itinerantes passaram a atuar em território brasileiro registrando seus clientes, quase sempre sem o requinte fotográfico de Alberto Henschel e outros fotógrafos já citados, mas de modo suficiente para que tal retrato suprisse a necessidade do momento.

Apesar de serem produzidas em escala e, por isso, que fosse fácil pensar que a qualidade fotográfica tinha diminuído com esse novo formato, o próprio Disderi publicou o livro chamado *L'art de la photographie* (1862) com uma série de técnicas para combater a perda de qualidade e também dar a fotografia um status mais elevado como o da pintura, já reconhecida como arte. Além das recomendações de iluminação e enquadramento, o fotógrafo-inventor que provavelmente pouco fotografava a clientela “comum”, também falava sobre conhecer seus clientes através de uma conversa como artifício para chegar ao mais próximo de quem ele era realmente, mesmo que o embelezasse para tal.

Boris Kossoy (2007), grande nome do estudo da fotografia brasileira, fala da fotografia enquanto um processo de construção de realidade. A ideia de representar a si mesmo, não era, como visto anteriormente, somente uma necessidade individual, mas também uma necessidade do Império. Este, enquanto Estado, investiu financeiramente para criar uma narrativa, inclusive visual, de si enquanto forte e estável. A família imperial contratou fotógrafos para registrarem a si mesma, além de marcos importantes, obras e afins. O vínculo com a fotografia, inclusive, era maior, já que o próprio imperador Dom Pedro II foi treinado na arte fotográfica tão logo esta chegou ao Brasil. E essas necessidades (da nação e individuais) se tornaram fluidas à medida que houve uma valorização de certos itens, como a fotografia, aumentando a possibilidade de aquisição deles às pessoas das grandes capitais.

Thales Diniz em sua dissertação *A construção imagética das elites brasileiras em contraposição a outros grupos sociais nas fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique*

Klumb: Práticas socioculturais e suas produções de sentido (2018), mostra que a escravidão no Brasil foi legitimada através de uma iconografia do poder. Onde alguns códigos visuais se tornaram hegemônicos e construíram uma rede que lhes dava significado e sentido. Assim, citando o historiador Luiz Felipe de Alencastro (1997)⁷, Diniz diz que a escravidão não era apenas uma herança da colônia, mas um compromisso que a coroa tinha com o futuro, uma vez que ela é reestruturada no império, com a independência, através do direito moderno. Em um auto-golpe era ela quem possibilitava que o Império brasileiro se modernizasse e abraçasse tecnologias como a fotografia através dos recursos gerados pelo trabalho forçado, ao mesmo tempo que sua manutenção afastava-o daquilo que tanto pretendia ser: uma civilização à moda europeia. Então, só restava criar cenários onde isso fosse possível, como a fotografia.

Apesar do Brasil ser um império escravista, havia um movimento abolicionista relativamente forte e muitos propunham um sistema escravista menos punitivista e desumanizador devido à tentativa de “civilização” aos moldes europeus que o país tentava conquistar. Outros, apenas queriam mascarar as violências do escravismo apostando em sistemas tecnológicos de ponta e uma “civildade” exterior.

Deste modo, a estrutura escravocrata do Brasil dos oitocentos dificultava o amplo acesso à fotografia e qualquer outra tecnologia, uma vez que havia concentração de renda e os meios urbanos se localizavam, geralmente, nos litorais. Então mesmo que a produção das *cartes-de-visite* e seu barateamento tenha ampliado o acesso em relação às técnicas e formatos fotográficos anteriores, seria um exagero pleitear que todas as pessoas livres poderiam comprar retratos, quicá pessoas em situação de escravidão. O que gera um recorte social na clientela dos ateliês fotográficos. Dito isso, Sidney Chalhoub (1996) apresenta que nos oitocentos muitos escravizados tinham certa autonomia aos senhores, pois não moravam mais com eles, mas em cortiços, o que enfraquecia as relações de sujeição, além dos outros serviços que conseguiam por fora, o que diminuía ainda mais a responsabilidade senhorial por esse escravizado. Tudo isso, permitia tanto ao livre e – a partir dessas perspectivas – também ao escravizado quando convidado pelo fotógrafo para posar em um tipo de permuta–, fazer parte desse novo fenômeno de se fazer conhecido ou se deixar fazer conhecido pelo olhar do outro. É neste cenário que podemos conceber as diversas fotografias de negros tiradas por Alberto Henschel no que parece ser um projeto pessoal, além daqueles que eram encomendados pelos senhores e também por negros livres e libertos com posses para tal empreitada. O ambiente de livre transição de brancos (o estúdio fotográfico) passou a ser frequentado também por negros criando, dessa forma, identidades e memórias de si mesmo, utilizando-se dos códigos oficiais não só como “objeto de pesquisa” do fotógrafo ou médico, mas como também alguém que custeava seu próprio registro. E mantendo, em muitos casos, seus valores nessas imagens.

Os retratos eram solicitados –na maioria dos casos– pelos retratados, em negociação com o retratista com objetivo explícito de pegar o melhor ângulo do retratado. Claro que é importante pontuar que apesar das *cartes-de-visite* serem mais populares do que as fotografias em grande formato, é consenso entre os pesquisadores da área que não eram todos (brancos e negros) que tinham condições financeiras de arcar com um retrato e sim as pessoas com melhores condições econômicas, ou seja, uma minoria. Annateresa Fabris (2004, p. 29), aponta que as fotografias convencionais custavam de 50 a 100 francos, enquanto as *cartes-de-visite* custavam cerca de 20 francos, tornando-se muito mais acessível à grande massa. No Brasil, Christiano Júnior, em 1874, oferecia uma dúzia de retratos por 5\$000 reis, enquanto Laemmert por 3\$000.

O impacto dos ateliês na sociedade oitocentista era tanto que Marcelo Eduardo Leite fala que eles funcionavam também como um lugar de rearranjo dos espaços da cidade (Leite, 2012), já que diversos cenários eram montados especificamente para noticiar um conjunto de símbolos compatíveis com a ideia do fotografado. Isso dava certa autonomia para a cliente

⁷ Ver: *História da Vida Privada do Brasil*, volume II. Capítulo 2. (1997).

pedir ao fotógrafo certos conjuntos de elementos em seu retrato capazes de transmitir a mensagem desejada, já que ela conhecia mais de seu próprio universo que o profissional de fotografia; e os profissionais, com certeza, faziam o máximo para agradar seus clientes a fim de criar uma rede de contatos e fidelidade.

Assim, como demonstra Sandra Sofia Machado Koutsoukos no livro *Negros no estúdio do fotógrafo* (2010, p. 51), só o fato de ir a um estúdio fotográfico passou a denotar status, um dos motivos pelos quais encontramos tantas fotografias no Brasil em um espaço tão curto de tempo. A junção dos interesses de se autorrepresentar, o ato de dar-se á ver, em uma condição melhor da maneira que lhe era interessante e assim, perpetuar sua imagem; além de responder aos afãs tecnológicos e demonstrar socialmente que era capaz de pagar por um serviço anteriormente restrito aos nobres, fez das *cartes-de-visite* um sucesso por mais ou menos duas décadas.

Porém, essa representação não vinha do nada. Assim como os profissionais de fotografia preparavam-se para serem capazes de capturar as imagens da maneira correta, aliás, o equipamento não era barato e necessitava de rigoroso estudo; os clientes também faziam um trabalho parecido na escolha daquilo que gostariam que fosse perpetuado. Pois, como fala Koutsoukos, antes de entrar no que era chamado de “salão da pose”, os clientes aguardavam numa sala de espera, onde tinham acesso a diversas fotos emolduradas nas paredes, além dos álbuns demonstrativos contendo fotos já tiradas pelo mesmo profissional, a fim de que eles se habituassem com a linguagem fotográfica do mesmo e pudessem já imaginar o que desejariam em suas fotos. Tudo isso, como apresentado no manual de Disderi, acompanhado de uma conversa com o retratista que deveria captar os sentimentos que levaram aquele cliente ao seu estúdio, para então, definir qual a pose, expressão do cliente (apesar de isso ser muito particular), cenários e acessórios que fossem capazes de contar essa história. O profissional de fotografia deveria articular com eles as poses que seriam feitas, tendo controle parcial – caso o contratante do serviço manifestasse suas opiniões sobre como gostaria que ele ou outra pessoa fosse retratada – ou total.

Sendo assim, todos os adereços e detalhes usados em cena fazem parte de uma linguagem simbólica de construção de memória daquele que está em posse da fotografia. Koutsoukos afirma que “o ateliê/estúdio funcionava como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, o personagem”. Um exemplo disso são as fotos que trazem negros com elementos da cultura africana. Isso não deveria ser surpresa uma vez que estavam diretamente ligados a ela, porém, em uma sociedade onde esta cultura era marginalizada, nota-se a importância para os fotografados de evidenciar esses símbolos, talvez, no único registro de sua vida e a força para se fazerem reconhecidos através ou apesar deles e também dos fotógrafos de os reafirmarem como elementos exclusivos da cultura negra. Isso pode demonstrar que aqueles objetos tinham valor sentimental, espiritual e/ou moral – ou seja, cultural – para aquele cliente, exprimindo formas de resistência. É provável que os objetos escolhidos pelos clientes fossem os que potencialmente representariam melhor aquilo que eles eram ou gostariam de ser e parecer. A mesma lógica pode ser usada para os senhores de escravos e fotógrafos, quando estes detinham o controle cenográfico.

A fotografia era capaz de dar vida àquilo que já estava fadado à morte. Ela podia manter a memória viva de pessoas queridas, de bebês e crianças falecidas e até mesmo ser a ponte para a “eternidade” tão buscada pelos seres humanos a partir de um registro imagético onde ninguém muda ou envelhece (já que para muitos eram o único registro de sua vida), mas fica sempre registrado em seu tempo de ouro.

1.2 - Alberto Henschel – Fotógrafo e empresário

Como vimos, o Brasil recém-independente foi um berço para a fotografia mundial. O invento chegou nessas terras apenas um ano depois de seu reconhecimento oficial, em 1939, na França. Mas foi apenas quase três décadas depois que o primeiro fotógrafo-empresário se firmaria no Brasil.

Albert Henschel, conhecido também como Alberto Henschel (a partir do costume oitocentista de *abrasileirar* nomes de estrangeiros que viviam ou trabalhavam no Brasil e o qual vamos manter nesta pesquisa, uma vez que era a forma como o próprio se apresentava), nasceu em 13 de junho de 1827, em Berlim, Alemanha. Seu trabalho enquanto fotógrafo e administrador de diversos ateliês fotográficos, o tornou o mais notável empresário do ramo no setor deste recém-criado e o destacou na fotografia brasileira dos oitocentos.

De acordo com Boris Kossy (2002), o judeu era filho de Helene e Moritz Henschel. E de alguma forma o trabalho com imagens não era algo totalmente desconhecido, uma vez que seu pai e os três tios August, Friedrich e Wilhelm, que chegaram em Berlim por volta de 1806, tinham um comércio notável de gravadores, assinando o trabalho como “Irmãos Henschel”, sendo fácil supor que o Alberto também exerceu, em algum nível, essa atividade. Assim como alguns de seus contemporâneos como Augusto Stahl, Karl Ernest (Carlos Ernesto) Papf (1833-1910), Revert Henrique Klumb e Francisco Benque, todos fotógrafos alemães com trajetória no Brasil. Em 1866 Henschel decide vir com seu sócio, Karl Heinrich (Carlos Henrique) Gutzlaff para o Brasil. Na ocasião, Henschel tinha 39 anos, ainda era solteiro e desembarcou no porto de Recife.

É possível que a vinda de tantos fotógrafos alemães para o Brasil tenha sido motivada por trabalhos feitos antes por pintores, desenhistas, litógrafos retratando o território brasileiro, a exemplo de Hans Staden –ainda no século XVI– e Johann Baptist Emanuel Pohl, autor de *Viagem no Interior do Brasil* (Vasquez, 2002, p. 12), além do próprio incentivo dado pelo imperador D. Pedro II à arte fotográfica e às recentes tecnologias. Apesar da falta de registros sobre as atividades de Henschel anteriores à sua chegada e desconhecimento dos motivos exatos que o trouxeram para outro continente, acredita-se que ele já era fotógrafo na Alemanha pela clara experiência como empresário, motivo pelo qual possuía o equipamento necessário, dominava a técnica e estabeleceu tão rápido seu ateliê no Brasil, conseguindo clientela fiel. Além de ter vindo com dinheiro necessário para financiar viagens à Europa pouco tempo após sua chegada. Em 1867, voltou acompanhado do pintor alemão Karl Ernst Papf para atuar em seu estúdio. Ele ficava responsável por colorir as fotografias de Henschel com tinta, as chamadas fotopinturas, que eram bem famosas por trazerem ainda mais naturalidade as fotos em preto e branco e sépia. Em 1868, Henschel viajou novamente para aperfeiçoamento da técnica fotográfica e aquisição de novos equipamentos. Em sua volta, anunciou uma nova técnica chamada de marfimographia, contratando novos profissionais e inaugurando a primeira filial da *Photographia Allemã* em Salvador⁸.

Apenas dois meses após a sua chegada, em julho 66, Henschel e Gutzlaff inauguraram, em associação com o maranhense Julio dos Santos Pereira, o ateliê *Photographia Alberto Henschel & C.*, localizado na rua do Imperador, nº 38. Para a ocasião de sua inauguração, na edição de 7 de julho de 1866 do Diário de Pernambuco, anunciaram “*photographias coloridas por um novo systema, que reúne o brilho da pintura à óleo à pureza da aquarella*”⁹ e realizaram uma exposição dos trabalhos realizados por Henschel ainda na Europa. Em outubro

⁸ Jornal de Recife, edição de 21 de julho de 1868, quarta e quinta colunas, no pé da página. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=705110&pagfis=3291>. Acesso em 10/07/2021.

⁹ *Diário de Pernambuco*, edição de 26 de outubro de 1867. Disponível em <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/wp-content/uploads/2015/06/DP-26-de-outubro-de-1867.bmp>>. Acesso em 10/07/2021.

do mesmo ano findou a parceria com Julio Santos e, em novembro, Henschel reabriu o ateliê com nome de *Photographia Allemã*, distinto por sua galeria envidraçada com cristais especiais que amenizava a luz forte¹⁰, localizado no largo da matriz de Santo Antonio, nº 2¹¹. Inicialmente os daguerreotipistas fotografavam ao ar livre para aproveitarem a luz do dia, depois foram migrando para os ateliês de artistas por verem quão boa era o controle da luz através das vidraças e a partir de novas tecnologias que foram chegando. Os ateliês, grandes e muito sofisticados, se tornaram uma marca registrada dos estúdios de Henschel que sempre prezavam por uma experiência de alto nível a todos os seus clientes.

De acordo com George Ermakoff em *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (2004), em 1870, o fotógrafo casou-se com Simy Henschel (1851- 1920), com a qual teve dois filhos chamados Maurício(1871-1934) e Estela Henschel (1878- s.d)¹². Sua esposa Simy era filha do rabino inglês Isaac Amzalak, que foi um dono de armazéns bem sucedido e, segundo Wanderley Pinho (1890 - 1967) no livro *Salões e damas do Segundo Reinado* (1942), a beleza dela e suas irmãs serviu de inspiração para o poema *Hebreia*, de Castro Alves. Ou seja, Henschel realmente veio ao Brasil não apenas para exercer uma profissão itinerante, mas com possibilidades reais de ficar, já que constituiu família aqui.

Apesar de ser considerado um exímio retratista, Henschel também possui uma série de vistas, das quais Itatiaia e Nova Friburgo são bem conhecidas. Ainda nesse ano abriu o ateliê *Photographia Allemã*. Alberto Henschel & C., no Rio de Janeiro, localizado na Rua dos Ourives, 40, atual rua Miguel Couto¹³. Buscando ainda mais qualidade para seus estúdios, Henschel contratou o fotógrafo alemão Franz (Francisco) Benque (1841-1921) de quem foi sócio até, provavelmente, o fim da década.

Em 1872, os sócios participaram da exposição da Academia Imperial de Belas-Artes, ganhando a medalha de ouro pelo retrato do poeta Castro Alves (1847 – 1871)¹⁴. Em 23 de setembro, receberam no estabelecimento *Photographia Allemã* a visita de “*Suas Magestades e Altezas Imperiaes*”, como menciona o Correio do Brazil, edição de 25 de setembro de 1872, seguindo posteriormente para sua oficina a fim de serem fotografados por Henschel e Benque. No ano seguinte, a dupla participou da Exposição Universal de Viena, onde enviaram o retratado de uma baiana quitandeira e outro da família real brasileira e, como noticiado pelo A Reforma¹⁵ receberam uma medalha de mérito em 7 de dezembro de 1874, enquanto sócios (Henschel & Benque) e Henschel recebeu o título de fotógrafo da Casa Imperial.

Apesar de alguns fotógrafos terem recebido o título de “Photographos da Casa Imperial” é importante ressaltar que não havia, no século XIX, uma função específica de fotógrafo oficial do imperador, como é possível ver na república. Ou seja, nenhum dos fotógrafos que receberam essa titulação atuaram como fotógrafos pessoais do imperador a ponto de registrarem de forma exclusiva todos os seus passos e feitos, pelo contrário, a família real foi fotografada por diversos profissionais e o imperador concedeu esse título a cerca de quinze fotógrafos e duplas de fotógrafos, os quais julgou competentes a um nível superior tanto para irem a sua residência, quanto para ele e os seus irem aos ateliês. De qualquer modo, tais fotógrafos eram diferenciados em relação aos outros profissionais e, por isso, o imperador D. Pedro II conferia

¹⁰ O que traria conforto ao cliente uma vez que não precisaria enrugurar a testa, facilitando o retoque posterior da imagem.

¹¹ Diário de Pernambuco, edição de 16 de novembro de 1866, primeira coluna). Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_04&PagFis=17323>. Acesso em 10/07/2021.

¹² Em relação aos filhos de Henschel há uma contradição na bibliografia consultada. Enquanto Ermakoff cita dois filhos (2004, p. 170), Vasquez fala apenas de um.

¹³ *Jornal do Commercio*, edição de 18 de dezembro de 1870. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pagfis=1772. Acesso em 10/07/2021.

¹⁴ *Correio do Brazil*, edição de 24 de junho de 1872, na coluna Folhetim.

¹⁵ A Reforma, edição de 10 de setembro de 1873. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226440&PagFis=5155>. Acesso em 10/07/2021.

tais titulações como forma de afirmação social, sendo um sinal de honraria ou dignidade ao profissional de modo a constatar a qualidade de seu serviço. Isso porque D. Pedro II era um grande entusiasta e amante da fotografia.

Em 1881, Henschel participou da Exposição de História do Brasil promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com vistas urbanas, rurais e retratos. Neste mesmo ano, através dele chegou ao Brasil o retrato instantâneo que representou um marco para a fotografia moderna uma vez que foi possível, assim fotografar a movimentação de ruas, ondas do mar, praças, etc. Em 1882, participou da Primeira Exposição Artístico-Industrial, onde expôs suas vistas fotográficas e recebeu uma medalha de mérito. No mesmo ano Henschel abriu seu ateliê em São Paulo, chamado *Photographia Imperial* e não *Photographia Allemã*, pois este nome já era utilizado por outro estabelecimento. A chegada do estabelecimento foi noticiada como “sinal do crescente desenvolvimento desta capital”¹⁶. No anúncio da inauguração, apresentavam-se como fotógrafos da Casa Imperial¹⁷. No mesmo ano, aos 55 anos, Henschel faleceu em sua casa em Botafogo, em 30 de junho, no Rio de Janeiro, deixando esposa e filhos.

Alberto Henschel foi um notável fotógrafo e empresário administrando vários ateliês fotográficos nas capitais do Recife, Salvador, de Rio de Janeiro e São Paulo. Além das menções honrosas e prêmios, como o título de fotógrafo da Casa Imperial, medalha de ouro e mérito em exposições, seu trabalho foi amplamente elogiado pela imprensa, como por exemplo, suas fotografias de crianças que eram consideradas muito boas por transmitirem a leveza da infância, já que ele cuidava em não as fotografar em trajes robustos como pequenos adultos, valorizando os traços infantis sendo pioneiro em tal abordagem e pelo equipamento de última geração que permitia cliques mais rápidos. Além de suas vistas de Itatiaia, Nova Friburgo, sempre elogiadas e premiadas, inclui-se as de Recife, que receberam menção pelo Diário de Pernambuco como “as melhores que conhecemos até hoje dos pontos *photographados*”¹⁸.

Henschel sempre buscou melhorar a qualidade de seus estúdios fotográficos, por isso contratou uma série de profissionais de alto nível como fotógrafos e pintores acadêmicos, incluindo europeus, para ocuparem cargos de gerentes, assistentes, sócios e foto-pintores. Cada serviço adicional trazia mais prestígio ao estúdio. De acordo com Koutsoukos (2010, p.49), o serviço de fotopintura possibilitava os retoques para suavizar expressões e rugas, clarear a pele, cobrir cabelos brancos ou até mesmo, clarear detalhes que ficaram mal iluminados. Por esse mesmo motivo, o fotógrafo também teve retratos em tela criticados na *Revista Ilustrada* por serem muito bem acabados, sendo considerados “feios e anti-naturais” pelo autor que expunha que o melhor retoque era o não exagerado.

O fotógrafo deixava claro nos anúncios divulgados em periódicos que sempre buscava o aperfeiçoamento técnico e o investimento em novos equipamentos e profissionais, inclusive além mar para que o trabalho oferecido por ele fosse diferenciado do que já era conhecido no país e “não temer o *parallelo* com qualquer da Europa”. Um detalhe sobre os anúncios dos serviços fotográficos de Henschel no jornal é que, apesar de uma divulgação detalhada das técnicas fotográficas aplicadas e de um bom trabalho de marketing, incluindo a descrição do estúdio, decoração e mobiliário e os benefícios que o conforto oferecido por ele dava ao cliente pelo “material de primeira classe”, não eram publicados, no entanto, os valores dos retratos, cabendo ao interessado ir até o estúdio para conhecer e, então, o fotógrafo concretizar a venda.

¹⁶ Correio Paulistano, na edição de 1º de fevereiro de 1882. Disponível http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_04&PagFis=2369. Acesso em 10/07/2021.

¹⁷ Correio Paulistano, edição de 7 de fevereiro de 1882. Disponível: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/wp-content/uploads/2015/06/Correio-Paulistano-7-de-fevereiro-de-1882.bmp>. Acesso em 10/07/2021.

¹⁸ *Diário de Pernambuco*, edição de 18 de outubro de 1881. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/wp-content/uploads/2015/06/DP-18-de-outubro-de-1881.bmp>. Acesso em 10/07/2021.

Por ocasião dos anúncios de outros fotógrafos, sabemos que o valor das *cartes-de-visite*¹⁹ variou desde seu auge e declínio, entre 1860 e 80, de 15\$000 para 3\$000²⁰.

O diferencial de Hesnschel era a “naturalidade” que seus fotografados apresentavam em suas fotos, sobretudo os negros. Em sua série de tipos de negros, Henschel conseguiu criar um ambiente em que a maioria dessas pessoas pareceu confortável diante da câmera na medida do possível, mesmo que obviamente o rito da pose seja uma encenação. Sobre os clientes, observa-se que os anúncios descrevem seus ateliês abertos “a reprodução de todas as *physionomias* e de todas as expressões”, mais especificamente:

As criancinhas, os velhos enrugados e veneráveis, os homens elegantes, as mulheres bonitas tornadas esplêndidas, as *bellas indiscriptiveis*, as feias bonitas, as horríveis sympáticas, todos, do alto do seu quadro disputam a atenção e os elogios dos visitantes.²¹

Porém, mesmo usando artifícios de linguagem para criar vínculo e atrair mais pessoas a fim de estimular a ida ao seu ateliê, referindo-se ao público leitor dos jornais como “respeitável público” ou até mesmo de forma mais direcionada como convites “aos nossos fregueses” ou “pessoas que honrarem nossa confiança”, Koutsoukos (2020, p. 36) aponta que a forma de comunicação para atrair a clientela, mais o tipo de serviço oferecido no ateliê (fotografia com a possibilidade de fotopintura), as premiações que o fotógrafo possuía em seu currículo e seu próprio prestígio enquanto profissional e a qualidade superior de seu estúdio, provavelmente já delimitavam seu público-alvo, com foco maior em classes mais abastadas.

Como um dos fotógrafos do Imperador e representante do Brasil em exposições no exterior, Henschel tinha como obrigação mostrar ao mundo como era o Brasil – no caso, como era desejado que fosse representado. Não seria interessante ignorar a questão da escravidão como se ela não existisse, pois eram mundialmente sabidas as condições dos escravizados no Brasil, uma vez que fotógrafos e, anteriores a eles, pintores, desenhistas, litógrafos, já mostravam essa realidade. Neste momento, o Brasil era um dos únicos países da América que ainda mantinha o sistema escravista.

O registro fotográfico feito sobre negros – livres, escravizados ou libertos – no Brasil é pautado por duas especificidades. De um lado a fotografia entrou cedo no país, contando, já nos finais dos anos 1860, com clientela certa, que dentre outros incluía o imperador d. Pedro II; ele próprio um imperador fotógrafo. De outro lado a escravidão tardou demais a acabar, guardando ao Brasil a triste marca de ser o último país do Ocidente a admitir tal tipo de sistema. Dessa confluência, em certo sentido perversa, resultou um registro amplo e variado desse sistema de trabalho e de seus trabalhadores escravizados. Por vezes tomadas ao acaso, por vezes figurando como modelos exóticos ou tipos para a análise da ciência; ora como parte do cenário, ora como figuras principais, escravizados foram flagrados nas mais diversas situações.²²

Ao retratar a realidade escravista, porém, era preciso contrastar com o progresso e a civilidade (identidade e diferença). Por isso, Mônica Cardim, na sua dissertação *Identidade*

¹⁹ O fato inovador dessas fotografias é de serem tiradas com lentes múltiplas, o que possibilitava cópias das mesmas. O cliente poderia ter acesso a 12, 24 ou 36 negativos iguais que ficavam no estúdio, podendo voltar ao ateliê com o fim de encomendar mais fotos, como apresenta o professor doutor Marcelo Eduardo Leite no artigo “*Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista*” (2008).

²⁰ Valores apresentados por Koutsoukos (2010, p. 41) e por Vasquez (2002, p.29), a primeira, a dado de comparação apresenta que em 1873, o salário de um militar aposentado variava entre 25\$000 a 40\$000.

²¹ Correio Paulistano, na edição de 1º de fevereiro de 1882. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_04&PagFis=2369. Acesso em 10/07/2021.

²² Schwarcz, Lilia; Machado, Maria Helena; Burgi, Sergio. *Imagens da Escravidão: Emancipação, inclusão e exclusão*. Blog do IMS, 28/10/2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/emancipacao-por-lilia-schwarcz-maria-helena-machado-e-sergio-burgi/>. Acesso em: 10/10/2022.

branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil no século XIX²³, debate a forma como o retrato de D. Pedro II e D. Thereza foram fotografados e descritos em contraste como a quitandeira do Rio de Janeiro. Se os primeiros refletem toda opulência e sofisticação do padrão europeu, a quitandeira mostra o “outro lado” do Brasil. Aquele que ainda necessitava do progresso, que estava caminhando para a civilidade.

Henschel se tornou o maior fotógrafo de africanos e descendentes no Brasil, superando Christiano Jr, outro fotógrafo notável dos oitocentos. Cardim mostra que Margrit Prussat (2008) rastreou 120 fotografias de negros com autoria de Alberto Henschel em acervos no Brasil e exterior. Em sua análise, ela nota que o livro “O negro na fotografia brasileira do século XIX”, de George Ermakoff (2004) conta com 65 fotografias de Henschel, que pelas suas investigações, é o maior número de fotografias suas reunidas em uma só obra.

Figura 6 - *Typos Negros (Neger Tipen)* - Catálogo pessoal de Alberto Henschel, 1870



Fonte: Cardim, 2012, p. 73

As fotografias dele de negros nem sempre eram consumidas por clientes, mas por curiosos, viajantes, cientistas, colecionadores e pessoas que levavam tais fotografias “étnicas” para serem apreciadas e vendidas à luz do olhar de alteridade na Europa. Elas tinham suas etiquetas trocadas em Hamburgo, Alemanha, onde tinha um representante comercial, Carl Dammann (1819-1874), que as colecionava e também vendia. Atualmente, estão espalhadas mundo afora em posse de colecionadores, em algumas instituições e acervos digitais, através de parcerias.

²³CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX*. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)- Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>>. Acesso em: 03/03/2021.

Cabe questionar: por que essas fotografias estão espalhadas? Por que não estão em um único acervo? As coleções disponíveis para pesquisa são Coleção Francisco Rodrigues (Fundação Joaquim Nabuco), Coleção Emanuel Araújo, Coleção Ruy Souza e Silva, Coleção Gilberto Ferrez (acervo do Instituto Moreira Salles) na qual também constam fotos do acervo Wilhelm Reiss e Alphon Stübel (na Alemanha), disponibilizadas pelo *Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/* Instituto Moreira Salles. Quem realizou a curadoria teve de escolher e excluir imagens. As que teve acesso foram justamente as escolhidas para serem divulgadas ou as que se salvaram. Portanto, em que medida elas correspondem a linguagem fotográfica de Alberto Henschel? Isso levanta ainda mais questões: Quais fotografias de Henschel são mais utilizadas? A fotografia intitulada “Negra de turbante” foi apropriada para se referir a imagem de Luisa Mahin. Além disso, quais fotos específicas estão nos acervos brasileiros e alemães? Por que essas imagens, especificamente, estão nos acervos e não outras? O que aconteceu com as fotografias de negros supostamente perdidas? A falta também comunica.

Não é possível saber ao certo quais fotografias foram, de fato, tiradas pelo fotógrafo ou por seus sócios e auxiliares nos diversos estúdios que gerenciou, uma vez que todas as fotografias vinham com a assinatura de seus ateliês. Porém, alguns pontos podem facilitar essa diferenciação: a datação das fotografias e sua localidade corresponde a uma breve linha do tempo que pode ser feita entre a inauguração de seus estúdios e seus trabalhos na Corte; e observar a técnica fotográfica em si, pois é possível notar as diferenças básicas na linguagem fotográfica variando entre tempo e localidade. Sobretudo no que tange às fotos em que sabemos que foi realmente o fotógrafo quem tirou, como fotografias da família imperial e também as fotografias de negros, cujo a linguagem fotográfica é bem padronizada.

Além disso, as fotografias disponibilizadas pelo site Brasileira Fotográfica apresentam um padrão de retratos que vai desde o posicionamentos dos fotografados e demais aspectos da direção fotográfica como o relaxamento deles diante da câmera, vestimentas e aspectos técnicos como iluminação vívida próxima ao rosto das fotografadas, grande nitidez no primeiro plano e desfoque no segundo, demonstrando domínio da técnica fotográfica, tons da pele mantidos... As fotografias que atribuo a Henschel, sobretudo após o contato com as fontes físicas, seguem este padrão elevado que mostra que apenas uma pessoa experiente na arte retratista saberia executar tal trabalho com tanta precisão. Mesmo assim, é impossível dizer com certeza se ele não teve ajuda.

Muitas mulheres foram fotografadas por Henschel nas *cartes-de-visite*. Brancas e negras; livres, cativas, libertas ou escravizadas permitiram-se ser clicadas pelo fotógrafo à luz da moda passada das pinturas femininas e fotografias da época, seja para si mesmas, a pedido do fotógrafo para composição de portfólio ou para o acervo da família. Por isso, deve-se questionar: qual era o ideal de mulher negra que Henschel queria alcançar em suas fotografias considerando a hipótese de que não era sua intenção bestializá-las, mas também sem igualá-las às mulheres brancas?

1.3 Relações entre Fotografia e História

Ao mesmo tempo em que a fotografia era entendida enquanto uma reprodução do real pela fidedignidade aos processos químicos e representação, suas influências artísticas do desenho e da pintura eram muito fortes. O tipo de enquadramento, iluminação, postura do fotografado lembravam o que já era feito há muitos séculos por retratistas que trabalhavam com pintura e desenho e que, neste momento, viam uma nova tecnologia surgir diante dos seus olhos levantando dúvidas se, inclusive, essa nova tecnologia seria capaz de substituí-los.

Do ponto de vista histórico, o retrato fotográfico era entendido enquanto um documento de apoio que remontava e ampliava as expectativas do presente sobre parecer ser mais abastado ou reforçar hierarquias sociais, raciais e de gênero, pois seu foco era o presente e não o passado. Assim, os pesquisadores da Escola Metódica²⁴ a entendiam como recurso que facilitava o ofício do historiador mantendo sua função enquanto pedagógica. Mas isso não era limitado apenas à história. Para diversas outras ciências, a fotografia se tornou um amparo ao estudo, dando suporte visual mais real, permitindo descobertas até então limitadas pelo trabalho manual do desenho. Naturalistas, físicos e astrônomos as utilizavam pois consideravam-na como uma “réplica do real”, bem como médicos estudavam as fotografias de pacientes com doenças, distúrbios e outras coisas consideradas anomalias. Também foi possível ver o seu uso em prisões para facilitar a identificação de criminosos, como mostra Koutsoukos (2010) com a reprodução de uma parte da galeria dos condenados, o que, inclusive, gerou emprego para detentos que aprendiam a técnica da fotografia enquanto cumpriam sua pena. Além da importância para a arquitetura mundial uma vez que determinados pontos eram fotografados em viagens custeadas por empresas e editoras a fim de serem vendidos como cartões-postais em catálogos. Havia também o comércio de fotografia de *typos*, ou seja, pessoas consideradas exóticas como negros e indígenas a curiosos que queriam “conhecer” os habitantes do “novo mundo”. Ou seja, a fotografia era “útil em todas as atividades que envolviam a observação visual” (Lima; Carvalho, 2011, p. 32). Mas apesar da sociedade oitocentista atribuir à fotografia a legitimidade de como entendiam a vida, a História tal como concebida naquele momento, não.

O uso das imagens visuais nas pesquisas ocorriam, mas os historiadores da Escola Metódica supervalorizavam o documento escrito. A imagem era um recurso didático que facilitava a visualização e confirmava o escrito. As críticas à fotografia, além de tudo que já foi exposto, ocorriam, pois as fontes textuais poderiam ser discutidas internamente por vários documentos buscando suas contradições ou igualdades, mas as imagens obtinham sua autenticidade apenas pela confirmação dos documentos textuais, que poderiam confirmá-la ou desqualificá-la. Ou seja, as imagens eram submetidas aos textos. Pois, para os pensadores do século XIX, o documento possuía sua própria história e poderia ser desvendado, tendo sua autenticidade e plausibilidade testada, mas como os documentos imagéticos eram testados pelos documentos escritos, não eram considerados fontes, e sim, testemunhos e flagrantes. Pinsky fala que para Taunay, a imagem flagraria o que os textos não eram capazes de fornecer, mas ainda assim, a imagem só tinha potencial quando submetida aos textos (Ibidem, p. 37). Outro ponto importante é que, enquanto o movimento de popularização e o barateamento da fotografia o tornou mais acessível não só aos clientes, mas a muitos amadores que começaram a trabalhar com fotografia, ela foi perdendo requinte aos olhos dos positivistas e, portanto, distanciada de outras técnicas, como pintura, por exemplo, já que o rigor técnico dela e a vinculação com alguma entidade do saber não estavam propriamente ligadas.

Somente no século XX, após décadas que sucederam as duas Guerras Mundiais é que o privilégio do documento escrito foi enfraquecido. Marc Bloch sugeriu a necessidade de observar as imagens entendendo primeiramente a carga ideológica que traziam consigo. Com a perspectiva de analisar as manifestações culturais como fatos históricos, outras fontes -que não eram escritas- e outros métodos de pesquisa ganharam aos poucos um espaço. Braudel convida os futuros profissionais de história a interrogarem as fontes imagéticas –e outros tipos de fontes– da mesma forma que faziam com as fontes escritas e não só como testemunhos ou provas. Lucien Febvre, da primeira geração da Escola dos Annales e co-fundador da mesma, sobre as fontes, diz:

²⁴ A Escola Metódica foi um movimento surgido na França no século XIX que visava elevar a História ao status de ciência através da utilização de rigoroso método científico.

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. (...) Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (Febvre, 1949 p.428 apud Le Goff, 2003 p. 530).

Dessa forma, assim como teorizado pela escola dos Annales tudo que é produzido pelo povo pode ser uma fonte histórica, necessitando do rigor do método científico para questioná-las e dessacralizá-las, entendendo-as frutos de seu tempo mesmo que nossos olhares de demandas, assim como diz Prost, sejam atuais. Apesar de trabalhos historiográficos isolados a respeito da história da fotografia no Brasil, esse ramo de pesquisa ganhou espaço apenas a partir da década de setenta do século passado, sobretudo quando falamos sobre fotografias de negros do século XIX, como diz Maria Lafayette Aureliano Hirszman em sua dissertação de Mestrado, “*Entre o tipo e o sujeito: Os retratos de escravos de Christiano Jr*”²⁵. Nas décadas anteriores, não havia um cuidado adequado para a preservação da fotografia, nem mesmo nos museus. E como a prática fotográfica foi muito difundida com o avanço da tecnologia, em muitos casos não há um álbum específico que compile todas as fotografias de uma família, por exemplo, estando as mesmas espalhadas em diversos acervos e em posse de familiares e/ou desconhecidos, o que dificulta o trabalho do pesquisador.

Para Borges (2003), a fotografia não tem mais a forma simbólica de "espelho do real". Ela não é verdadeira, nem falsa, mas representa um conjunto de lógicas sociais e construções do tempo, cultura e espaço. A partir disso, uma imagem fotográfica é fruto de seu tempo e os valores neles contidos. O documento imagético apresenta-se apenas como fragmento do real, pois documentos podem sofrer alterações, voluntárias ou não. Nessa mesma linha de pensamento, Kossy diz que a fotografia é apenas um fragmento congelado de uma realidade passada (2003, p. 37), por isso, o historiador não deve olhar ingenuamente para a fonte sem questioná-la. Ao analisar a fotografia como algo historicamente produzido por prática sociais, políticas, discursivas, articuladas que “constroem suas figuras”, Roger Chartier (1990, apud Ciavatta, 2002, p. 22) diz que por ser uma representação (conceito melhor trabalhado posteriormente), também sofre um trabalho de classificação de exclusões que mostram as configurações sociais e conceituais de um tempo e de um espaço.

Assim, a representação não é apenas um reflexo da realidade. Chartier, por exemplo, quando fala da teatralização da vida social, diz que essa perverte a distinção fundamental entre representação e representado, uma vez que a relação entre estes sempre será confundida pela ação da imaginação e da ostentação do que se quer mostrar que é ou do que deseja ser, apesar de não o ser. Da mesma forma, Lima e Carvalho (2011) dizem que para utilizar a fotografia como fonte histórica, em primeiro lugar, deve-se entender que ela não é homogênea, ou seja, foi utilizada de maneiras diversas para fins diversos através do tempo. E compreender que “o contexto da imagem como artefato não é o seu conteúdo, mas o modo de apropriação da imagem como artefato” (Idem, p. 35). A fotografia por si, é apenas uma imagem, mas quando questionada e problematizada, torna-se objeto de pesquisa histórica.

Objeto que troca de mãos, é reproduzido em revistas de grande circulação, integra álbuns, deixa o arquivo de uma agência para ilustrar uma matéria jornalística, transforma-se em cartão postal, em obra de arte nas paredes de galeria e museus, fica para sempre guardado em armário mofados até a sua deterioração, e é redescoberto por curados, é restaurado etc. É nesse vasto manancial de documentos que os historiadores terão de se movimentar (Idem).

²⁵ HIRSZMAN, Maria Lafayette; Aureliano. *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Jr*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2011.

Já na perspectiva de que o documento em síntese é toda fonte sobre o passado ou presente, que possui historicidade, como já trabalhado anteriormente, Le Goff, ao falar sobre a fotografia como documento, também levanta a questão da fotografia como monumento: “(...) o monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...)” (1985, p. 535-536.). Neste caso, Le Goff abre diálogo entre a relação entre história e memória e fotografia e memória, assunto que será desenvolvido adiante.

Para Rebeca Gontijo (1998), analisando Chartier, os fotógrafos descrevem a realidade como uma visão de mundo e não como um simples espelho, também como interpretação e representação daquilo que a sociedade é ou poderia ser no futuro. Assim, como fala Ana Tereza Marques Gonçalves (2013), a imagem (neste caso, a fotografia) se forma a partir do que ele percebe no real, como uma tradução do mesmo – mas não como a própria realidade. Pode mudá-la no momento em que sentir necessidade, alterando-a, transfigurando-a, deslocando-a, reconstruindo-a de uma nova forma, mas nunca negando-a. Pois precisa legitimar essa imaginação pela identificação com o mundo real.²⁶ Ciavatta diz também que a fotografia redefine a própria realidade naquilo que ela é e naquilo que ela dissimula ser.

Desse modo, o fotógrafo enquanto criador da fotografia influencia grandemente no seu processo de criação de acordo com seus objetivos e os de quem o está contratando, cria um certo padrão de conduta e também os imita. Se a criação fotográfica parte de uma visão do fotógrafo, a partir de determinada perspectiva e não é simplesmente uma reprodução fiel do que aconteceu, pode sofrer alterações, isso significa que a fotografia também possui uma historicidade.

Diniz (2019, p. 14) alerta que a comunicação que ocorre através da imagem fotográfica é feita através da idealização do autor e do leitor. O autor da imagem acredita que o leitor terá as competências necessárias para entender aquele trabalho dentro da proposta elaborada e o leitor idealiza o autor e o que julga ser sua mensagem. Fato é que sem os códigos necessários para compreensão, uma pessoa não consegue entender a mensagem passada, pois é necessário certo repertório que lhe permita, ao menos, supor as pretensões do autor.

Do ponto de vista daquele que lê ou interpreta a imagem, Aural (2012) aponta três dimensões distintas que são: o olhar de quem criou a imagem, neste caso, a fotografia; a imagem em si; e o olhar daquele que a interpreta. Sendo o olhar, aquilo que dá significado a imagem a partir do seu repertório particular, portanto, distinto dela. Isso significa que a fotografia não é puramente aquilo que Henschel desejou no ato fotográfico e, tampouco, o que nós – a partir das nossas vivências – interpretamos hoje, pois a forma como enxergamos a “coisa”, neste caso, a fotografia, é distinta dela. A fotografia seria a mescla dessas três realidades. Logo, a imagem é a representação de alguma coisa e nosso olhar é a interpretação da imagem.

A imagem não é o objeto em si, mas a representação deste. Por exemplo, ao ver *cartes-de-visite* de negros, não estamos vendo as pessoas propriamente ditas, pois elas eram reais e cheias de complexidades que esbarram nos limites da imagem, mas a representação delas diante das câmeras. Assim, mesmo com um alto grau de fidelidade, a fotografia não se torna a pessoa (se materializa) ou o objeto fotografado diante de nós. A fotografia de um sapato sempre será apenas uma fotografia, nunca o sapato em si. Logo, existem limites para a análise fotográfica para que não se impute a uma fotografia o peso do real, apesar de sabermos que ela existe a partir dele.

O olhar instiga, pois gera sensação de presença e falta, concomitantemente. Presença porque o fato de ver aproxima o leitor da imagem, causando a sensação de que ela é verdadeira

²⁶ GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Revendo conceitos: a noção de poder; Entre imagens e representações. In: _____. *A noção de propaganda nos estudos clássicos: o caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 35.

/real e de que conhecemos através dela os fotografados; quando, na verdade, só vemos um fragmento deles capturado por frame. O olhar também gera o sentimento de ausência, porque esbarra na finitude da vida que se expressa tão facilmente em nosso dia a dia, pois apesar de vermos os outros, nunca conseguiremos realmente nos ver. Vemos reflexos, impressões, imagens e partes do nosso corpo, mas nunca o nosso rosto em sua totalidade mesmo em uma fotografia que o priorize. Logo, o olhar que temos de nós não é puro, mas necessita de um intermediário, espelho ou câmera que possibilite esse reencontro nosso com nossas projeções. E esse olhar, antes, tão potente e, muitas vezes, amedrontador, quando voltado para nós, apresenta-se tímido e sem força. Ao olharmos para nós, nossa visão é terceirizada e, portanto, enfraquecida. Talvez por isso a necessidade de se sofisticar ao máximo nos retratos para que, a visão de si mesmo pudesse cobrir a vergonha ou a falta. E também de imputar aos outros um olhar tirano, hierarquizado, conferindo-lhes espaços inferiorizados diante da imagem.

As mulheres fotografadas no século XIX olhavam e davam-se a ver, gerando presença, mas não eram reconhecidas em sua totalidade, apenas como fragmentos, gerando uma falta. Se viam protagonizando um movimento totalmente novo: a participação em ensaio fotográfico; mas eram omitidas enquanto sujeitos dos agenciamentos de sua imagem uma vez que Henschel vendeu as *cartes de typos*.

Em *O Historiador e suas fontes*, Lima e Carvalho (2011), abrem diálogo com a abordagem semiológica, que trata a fotografia para a sociedade oitocentista da qual ela mesmo era objeto, como um índice, uma marca, um signo e não mais a verdade. Essa interpretação foi bem aceita, pois fazia alusão que aquele que lê o signo é quem o interpreta. Outro ponto foi a ideia de que a imagem constitui um discurso, ou seja, ela traz uma mensagem consigo; e é fruto de uma cultura, pois seus códigos necessitam de aprendizagem prévia para serem entendidos e de uma troca. Desse modo, a fotografia também fazia parte da reprodução do sistema com uma ideologia. Assim como qualquer outra arte, a fotografia serviu às classes dominantes, à política, sendo também manipulada por elas e difundindo seus valores. A sua literalidade é algo cultural e não natural. E a mesma deve ser entendida a partir de um campo de forças – como analisado por Pierri Bourdieu na década de 1960.

Rosangela Silva Oliveira e Nilton Ferreira Bittencourt Junior no artigo *A Fotografia Como Fonte De Pesquisa Em História Da Educação: usos, dimensão visual e material, níveis e técnicas de análise*, falam sobre a necessidade de um trabalho teórico-metodológico na análise fotográfica como fonte. Há uma série de perguntas que devem ser feitas ao documento para que essas dúvidas sejam sanadas. É necessário saber o contexto histórico no qual a sociedade estava inserida, seus valores e desejos, para a partir disso entender o valor e o peso que aquele retrato possuiria na sociedade. Perguntar aquilo que o documento não deixa explícito e buscar o que está silenciado. Neste caso, até mesmo a possibilidade de falsificação e manipulação- muito comum desde o início da atividade fotográfica- deve reforçar os questionamentos sobre objeto de pesquisa, e não o anular. Uma vez que é de suma importância direcionar os questionamentos a saber quais foram os motivos que levaram às alterações, respondendo a mais lacunas do passado, ao invés de simplesmente desconsiderar o documento. Mas, a fonte sozinha não se basta. Lima e Carvalho apontam que o problema é o que deve guiar a pesquisa, pois a fonte pode servir a diferentes fins dependendo dos questionamentos feitos a ela. É necessário ver os padrões contidos nas fotografias, padrões que levem a uma visão plural da sociedade, do contexto cultural, ou seja, na análise da fonte fotográfica não se pode partir da especificidade de uma imagem apenas, mas de sua relação com outras.

De acordo com o historiador Ulpiano T. Beserra de Meneses, conforme Oliveira; Bittencourt Jr, há níveis da análise iconográfica. Eles são: a análise morfológica e análise do contexto de produção e circulação, esta última se refere a análise das técnicas fotográficas, se foi fotografada por amador ou profissional, em estúdio ou em local externo, preço da

fotografia, meios de circulação, enfim, tudo que ajude a trilhar um caminho mais próximo à rotina do fotógrafo e que nos ajude a entender às fotografias.

Ciavatta, citando Walter Benjamin (1987, p. 48) ressalta que:

Mas a fotografia, como todas as linguagens, não se esgota na ação do fotógrafo, ela estabelece um diálogo com o leitor, que faz a sua leitura sobre aquilo que vê. Estas ideias nos estimularam a utilizar a fotografia, como uma linguagem onde, talvez mais do que a leitura e a escrita, os significados podem ser extremamente obscuros, não obstante toda a nitidez possível dos significantes [...] a fotografia é uma produção de semelhanças (ou uma interpretação da realidade), engendrada pelo homem “que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças.”²⁷

Assim como qualquer outra fonte, a fotografia necessita de uma metodologia rigorosa e de um aparato teórico para o bom andamento da pesquisa. É necessário que haja um trabalho minucioso para que o historiador não tente usar de “neutralidade” na pesquisa, uma vez que a análise responderá ao lugar de fala desse pesquisador; mas também que não se faça uma análise rasa e limitada por padrões engessados e pensamentos pré-moldados sobre a imagem. Além disso, é importante dialogar com a historiografia referente ao tema, se contrapor a ela quando necessário e possivelmente criar uma nova análise do caso.

Apesar do historiador geralmente utilizar uma coleção de fotografias (do mesmo período, localidade, tipo fotográfico ou fotógrafo) para sua pesquisa, ao invés de uma única fotografia – o que obviamente limitaria muito a pesquisa, a sua análise nunca remontará o passado e o que realmente era vivido naquele momento. Pois a fotografia é apenas um fragmento, uma representação daquilo que queria ser mostrado – de acordo com determinados motivos. A fotografia é um vestígio do passado. As fotografias do século XIX, sobretudo, são vestígios deixados pelas classes dominantes e pelo modo de vida delas. Uma dificuldade encontrada nos cartões de visite – e fotografias oitocentistas em geral, é a falta de dados básicos como nome da família, data e local da produção fotográfica e a condição social dos negros fotografados, por exemplo. Essas informações no verso da fotografia, facilitam o caminho a ser seguido pelo pesquisador.

Marcelo Eduardo Leite (2012), aponta para a necessidade de o pesquisador adquirir conhecimentos básicos em fotografia para facilitar o trabalho e evitar a confusão em situações práticas. Como, por exemplo, saber que até 1917 não havia *flashes* em São Paulo implica que as sessões fotográficas tinham que ser feitas em locais externos ou em estúdio com facilidade de luz natural. Além disso, saber que a pose “estática” era fruto de muito tempo de produção e crescimento, já que o tempo de captura da imagem era demorado, chegando a mais de 10 minutos. Para isso, era usado um tipo de suporte para ajudar os clientes a manterem o equilíbrio, e, se apoiarem nas mesas e cadeiras. Outros referenciais podem ser observados “na indumentária, nos arranjos de cabelo, bigodes e barbas, nos objetos, lugares escolhidos e até nas expressões faciais e corporais”²⁸.

Nada é gratuito e ingênuo dentro da fotografia. O pesquisador deve questionar a posição dos objetos e móveis, o posicionamento dos clientes fotografados, a intensidade da luz, entre outros detalhes que ajudam na análise. Sabendo que os cenários são montados a fim de demonstrar um determinado perfil para o fotografado, ressaltando as hierarquias, autoridades etc. Dessa maneira, a fotografia deve ser relacionada a partir do tempo e espaço. Daí a necessidade de buscar entender os códigos e valores das sociedades para saber como os clientes

²⁷ OLIVEIRA, Rosangela Silva; JUNIOR, Nilton Ferreira Bittencourt. A fotografia como fonte de pesquisa em história da educação. *VII Congresso Brasileiro de História da Educação*. Cuiabá. 2013.

²⁸ LEITE, Marcelo Eduardo. Fotografia e Sociedade: Algumas considerações sobre os retratos do século XIX. *Sæculum–Revista de História*, v. 1, 2012, p. 75-76. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/16442/9428>>. Acesso em: 04 de maio de 2022.

gostariam de ser clicados e como gostariam de criar uma memória e história acerca de si mesmos.

A questão fotográfica girava muito em torno da relação entre fotógrafo e cliente, pois o sucesso do seu trabalho dependia disso. Uma vez que o cliente ficasse satisfeito com o material recebido, indicaria seus serviços para outros possíveis clientes. Sendo assim, ele faria de tudo para garantir a satisfação desse cliente e jogar com meios vigentes no momento para garantir isso. Como documento, monumento e artefato, a atuação da fotografia como fonte histórica é um tema que não pode ser desassociado da construção da memória coletiva e individual no Brasil – nossa área de atuação- e no mundo. Pois a essa construção de memória estão ligados todos os processos que envolvem a produção fotográfica e depois, a análise da mesma. Ao analisar uma fotografia deve-se levar em conta qual era a representatividade dela na sociedade na qual ela foi capturada, a localidade e tudo que envolvia o ato “de clicar”. Levar também em conta o discurso que a fotografia produz e a quem ela está servindo e para quem está falando. Sabendo que apesar de estar bem próximo ao “real”, até o real é construído.

1.4 - Relações entre Fotografia, Identidade e Memória: a construção de identidade a partir de recursos imagéticos

A noção de representação, tão evocada nessas páginas, além de práticas e símbolos que serão devidamente trabalhados posteriormente, insere essa pesquisa no campo da História Cultural, mais proeminente a partir do fim do século XX. Para falar sobre representação, conceito que considero importante para essa pesquisa, utilizo o trabalho de José D’Assunção Barros, no livro *O Campo da História: Especialidades e abordagens* (2005). Falando sobre o campo da História Cultural, define que o enfoque deste não se dá apenas nos mecanismos de produção de objetos culturais, mas também em seus receptores. Entendo enquanto objetos culturais não apenas os legitimados pelas instituições oficiais, tampouco por artistas renomados, apesar do trabalho versar justamente sobre um desses profissionais. Compreendo cultura como tudo aquilo que ao ser produzido pelo homem ou sofrer interferência deste, traz a marca de sua identidade e sociabilidade. Citando Chartier, Barros (2011, p. 18) mostra que a História Cultural busca identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”.

Assim, ao pensar a noção de representação, vou novamente me encaminhar pelo trabalho de Barros que, dialogando com autores já citados como Roger Chartier e Le Goff, a entende enquanto uma associação aos modos de ver, de dar a ver e refigurar as coisas que é totalmente vinculado ao campo de História Cultural. Dessa forma, não podemos desarticulá-la da realidade, pois faz parte de um sistema social que dialoga com as práticas e ambas se retroalimentam. Assim, as representações incluem os modos de pensar e sentir, de forma individual e coletiva, como traduções mentais de uma realidade exterior percebida (Le Goff 1994, p.11 apud Barros, 2011, p. 53) abarcando todos elementos que são associados ao imaginário e está ligada ao processo de abstração. A mesma quando ligada a outros aspectos fora de si dentro de uma comunidade discursiva, já opera no âmbito do conceito de símbolo que é, de acordo com o autor, um dos recursos mais importantes para a comunicação humana. E pode também ser entendida enquanto ideologia quando as representações são apropriadas a partir de um direcionamento motivado socialmente. A fotografia então será entendida neste trabalho como uma forma de representação.

Para Leonor Areal (2012), como toda imagem é um processo de comunicação à outra pessoa, através da mediação do que vemos e com uma intenção, é também uma representação. Da mesma forma, toda representação é uma imagem, pois nossas concepções (representações) são interpretações do que vemos e experienciamos, uma projeção.

Todos os materiais, inclusive os imagéticos, são datados. Portanto, fazem parte de um contexto socioeconômico e cultural e possuem um público alvo. Nem sempre, esse público será

às grandes massas, limitando-se, em alguns casos, a uma única pessoa que receberia de maneira privada este material. No que tange às imagens, principalmente fotografias do século XIX – que é o tema desse estudo – deve-se considerar todo cenário montado especificamente para que aquele registro pudesse ser feito da maneira imaginada e suas diversas finalidades. Para o fotógrafo, por exemplo, este material poderia ser apenas uma forma de aumentar sua renda ou um projeto pessoal de fotografar um grupo étnico específico, poderia ser uma mistura desses e outros componentes que chegarão ao material final que conhecemos. Essa finalidade de produzir um tipo de documento que reverbera no tempo presente, mas também ecoa no futuro poderia ser melhor traduzida como Memória: aquilo que o fotógrafo e o fotografado gostaria de deixar registrado – como um legado – de si mesmo. E no caso da História é importante questionar quais características da sociedade passada esse vestígio (neste caso, a imagem) apresenta. Sobre isso fala Pierre Nora (1993) em *“Entre Memória e História: A problemática dos lugares”*.

No passado, Memória e História tendiam a ser entendidos enquanto sinônimos. A memória era, inicialmente, usada para lembrar o passado e a partir de recordações comuns criar uma história coletiva que era passada através das gerações a partir de contos, cantigas, rodas de conversa, a partir da aceleração dos modos de vida e trabalho da sociedade industrial, isso não era mais possível. Assim, História e Memória se diferenciaram, tornando a primeira uma percepção do passado. História e Memória diferenciam-se em muitos pontos, diz Pierre Nora, um deles, por exemplo, é de que as críticas e questões feitas pela História tornam a Memória suspeita e destroem-na. Helenice Rodrigues da Silva (2002) diz que a memória se aproxima da história pela sua “ambição da veracidade” à medida que ela se fragmenta, se pluraliza e assegura a continuidade temporal, o historiador, neste caso, funciona como mediador, como um analista relacionando a memória com os fatos históricos. A memória é um instrumento fundamental nos laços sociais.

Para Nora há três tipos de memória: A Memória-arquivo que busca na memória aquilo que há de mais concreto e próximo da realidade para ser arquivado. Faz-se uma rigorosa análise desse material memorial em confronto com outras fontes sobre o mesmo período e episódio, questionando-as e produzindo material do que foi levantado. Neste caso, é necessário a criação de instituições de memória. Há a Memória-dever que é a memória que foi transformada em história, seja por uma obrigação ou dever. Neste caso, ela é exterior e gera cobranças caso haja outras visões. E por fim, a Memória-distância, esta relaciona-se com o século XIX em que a memória se distancia progressivamente das sociedades tradicionais e torna-se um acontecimento mais individualizado.

A memória que antes era coletiva tornou-se individual, sendo assim, não era mais compartilhada por todos. Mesmo que todas as sociedades tenham uma maneira “adequada” para fazerem-se apresentáveis na perpetuação de sua imagem, a memória não era necessariamente de foro coletivo, ela não era mais de domínio público. O que acontecia na esfera privada há séculos atingiu outras camadas sociais: o fenômeno de autorrepresentação deixou de ser acessado apenas pela alta sociedade. Há então uma lógica individual difundida de ter ou criar uma memória de si mesmo, por mais que pertencessem a um grupo.

Para Nora, a fotografia é um lugar de memória que é o resultado de uma ação premeditada da memória de não permitir o esquecimento, para que ela não se perca. Todo estabelecimento, por exemplo, é um lugar de memória, porém cada um deve ser tratado com distinção dos outros. Os lugares de memória são símbolos do passado e frequentes objetos de estudos históricos. Podem ser materiais (museus, livros, estátuas etc), quanto imateriais (datas comemorativas, elogios fúnebres, cartas póstumas etc). Ela, como lugar de memória, evoca uma série de símbolos que são capazes de moldar determinadas visões sobre o passado, de acordo com a mensagem desejada. Por isso, a análise histórica feita a partir de imagens se não for teórica e metodologicamente bem embasada, cai no engodo de atribuir às fotografias a

função de cópias de uma realidade passada, sem questionar e criticar seus elementos. Enquanto um lugar de memória, a fotografia é capaz de mexer com o coletivo, pois desde sua criação até a atualidade, ela gera comoção e curiosidade.

Fotografias de negros do século XIX trazem um desafio, pois têm poucas informações no verso da foto que, de fato, levem a um conhecimento mais profundo sobre o fotografado e quase não estão em álbuns de famílias, uma vez que as fotos estão disponíveis em acervos, bibliotecas ou até mesmo sendo vendidas avulso por populares. Essa dificuldade impede que um trabalho de memória seja realizado com seus descendentes. Trabalho esse que permitiria questionar se havia vínculos de memória da geração atual com o fotografado, entre outras perguntas, e se não, questionar se não houve um trabalho de preservação dessa memória por meio familiar ou se a própria geração não tinha interesse no assunto.

Para o indivíduo ser aceito socialmente, diz Michael Pollak (1998), ele precisa de uma memória comum ao grupo ao qual ele quer pertencer. Essa sensação de pertencimento, se dá por meio da memória social que é construída e forjada a partir de diversos elementos históricos e sociais. Monumentos, memórias individuais, recursos midiáticos etc. reforçam essas memórias, que nem sempre são compatíveis com os vestígios históricos.

Porém, por mais que a memória coletiva não esteja relacionada fielmente à História, há um padrão, um tipo de memória a qual quase todas as pessoas do mesmo grupo terão. Esse “padrão” da memória coletiva também é observado na memória oficial, que, feita para moldar visões, define o que “é” correto e bom de se perpetuar, numa ação excludente que conta apenas um ponto de vista da História. Nas *cartes-de-visite* e toda gama de fotos oitocentistas não foi diferente. Com exceção de alguns fotógrafos que se arriscavam a fotografar negros em seus diversos afazeres – seja forjando uma cena “exótica” de trabalho, os “tipos” de preto, amas de leite, escravos em geral, homens livres e belas mulheres- a maioria dos registros fotográficos do Brasil no século XVIII, segue, o estilo fotográfico mais parecido –de acordo com as possibilidades financeiras– com o da corte. Dessa forma, o cliente desejava seguir aquilo que era considerado belo, no qual suas virtudes (reais ou forjadas) iriam ser realçadas. Ao fazer isso, este perpetua o movimento de manutenção de uma memória coletiva regulada pela memória oficial.

Mas em paralelo, outras memórias não oficiais também são construídas. Apesar de marginalizadas pela opressão criada pela memória oficial, estas permanecem em silêncio como forma de resistência até o momento oportuno para serem trazidas à tona. Muitos negros, por exemplo, mesmo sabendo que havia um padrão social de fotografia, e não só isso, um padrão regulador do comportamento deles, continuaram buscando ateliês para serem fotografados e buscando perpetuar sua memória da maneira como desejassem. Outros, eram levados por seus senhores ou convidados pelos fotógrafos para posar para eles.

Pois, apesar de haver uma memória oficial, aquilo que mais se aproximava do europeu e, portanto, o ideal, a visão do “certo”, os melhores “tipos” de pessoas e o racismo, isso não impediu que houvesse um trabalho coletivo capaz de enfraquecer essas barreiras, criando novas formas de se recolocar, mesmo que através de memórias subterrâneas, como diz Pollak, nessa sociedade moderna. Para o sociólogo, a figura do não dito, essa que atravessa a câmera e faz “contato” com o observador, é o resultado dos movimentos de resistência contra a memória oficial²⁹. Assim, não nos ateremos à visão errônea do “escravo-coisa”, considerando pessoas escravizadas como sem autonomia por sua própria mente e passivos, sem atos de resistência. Pelo contrário, compreende-se que até o ato de se permitir fotografar já era uma coordenação dos jogos de poder entre fotógrafo e fotografado.

Silva (2002), citando Paul Ricoeur, diz que há uma fragilidade na memória e ousar dizer, na análise dessa memória, quando só visa a interioridade. Ou seja, quando ela volta a ser entendida de maneira puramente pessoal, tornando-se, como diz Ricoeur, “objeto de dúvidas e

²⁹ Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, 2(3), 3-15.

suspeitas”, pois a mesma torna-se subjetiva. Sendo assim, por mais que façamos o trabalho pautado nas imagens não podemos concebê-las de forma íntima e ingênua, uma vez que ela é fruto do meio e do tempo onde foi tirada, como já pontuado. Para Ricoeur, numa perspectiva dos anos 90, as memórias individuais e coletivas/ privadas e públicas ocorrem simultaneamente. A autora ainda aponta estudos recentes de Ricoeur que falam sobre a união de memória e linguagem, onde a linguagem é portadora de memória. Ou seja, ao nos comunicarmos, não falamos ingenuamente palavras, mas tudo o que resultou nestas palavras, por mais que não saibamos. Porém, além das palavras, as imagens, também portam mensagens e significados.

O domínio da técnica não é apenas o aparato técnico que compõe a fotografia (pré e pós-produção), mas a compreensão de que as imagens são tão complexas que são capazes de tirar as palavras de quem as vê, por uma tentativa de compreender sua mensagem. Os signos e símbolos dessa linguagem se modificam através do tempo, dos povos, ou seja, não é uma mensagem estática e estável. Enquanto arte pode ser reinterpretada. A técnica subjetiva da fotografia depende da vivência de quem fotografou: sua carga cultural, bagagem, conhecimento, vivência familiar, sensibilidade, criatividade etc., ou seja, é mais difícil do que a primeira técnica, que também é de muita importância para a compreensão da linguagem fotográfica. A imagem é discutida por ela mesma, o fotógrafo e o espectador. Mas todo trabalho fotográfico tem “vida própria” e justifica-se por si mesmo. “A fotografia tem linguagem própria e seus elementos podem ser manipulados pelo estudo e a pesquisa ou pela própria intuição do fotógrafo”. Sendo assim, o trabalho imagético também carrega em si uma memória e um entendimento da mesma. Uma imagem que será interpretada e reinterpretada dependendo do local e do tempo em que for analisada.

Porém, como Miriam Moreira Leite diz na entrevista *Fotografia e Memória* (2009), a fotografia não fala por si, e são precisos determinados fatores para que essa fotografia seja entendida, como saber quem é o fotógrafo, para quem fotografava, os recursos que tinham no momento. Desse modo, não podemos entender o que Claudio Feijó diz sobre a fotografia ter uma linguagem própria como se isso significasse que essa linguagem fosse interpretada com o simples “olhar”. Pois como Miriam Leite fala, “a memória da fotografia é muito diferente da memória de um texto escrito”, pois a primeira requer a convocação de um conjunto de imagens parecidas que deem sentido a ela. Então, apesar dela ter símbolos próprios de uma fotografia, a análise imagética depende também de outras imagens que constituam um campo “comum” para que se saiba quais elementos podem ter sido forjados, o que se adequava a realidade do momento e o todo trabalho metodológico feito com imagens e memória. Para Leite, “o retrato é um instante congelado na memória”, pois “a memória é um processo muito dinâmico, e o retrato é uma fixação de um momento”. Enquanto a memória que temos é a fixação de vários momentos sucessivos, a fotografia congela um momento, permitindo que o espectador olhe quantas vezes quiser e tire aos poucos, informações dela.

Mas a memória que é criada na fotografia não pode ser concebida sem o conceito de identidade. E o mesmo, só faz sentido quando analisado juntamente com o conceito de diferença. Identidade e diferença são concebidas geralmente como algo inerente do ser humano, natural. “Eu sou” ou “eu não sou”, são frases ditas normalmente pela maioria das pessoas ao longo de suas vidas. Porém, essa relação não é tão simples. Assumir o que se “é”, pressupõe que se saiba aquilo que não é. Da mesma forma, ao dizer que “não sou”, parto do ponto que sei o que sou, quem sou. Porém, tanto a qualidade de determinar aquilo que é e aquilo que não é, parte do conhecimento e da comparação de uma outra coisa, de uma outra pessoa. Pois, não é possível determinar algo sem ter um objeto comparativo. Dessa forma, Tomaz Tadeu da Silva (2000) no trabalho *A produção social da identidade e diferença*, apresenta as relações de identidade e diferença como dependentes uma da outra. Assim,

As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral ocultas, de declarações negativas sobre (outras) identidade. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis (Ibidem, p.1).

Não sendo dados da natureza, mas frutos de relações culturais e sociais, identidade e diferença chegam até nós a partir dos códigos de linguagem. Ou seja, ninguém nasce com uma identidade pelo simples fato de nascer, mas porque as relações políticas, culturais e sociais de onde mora, criaram uma linguagem que definiu, a partir de um sistema de negações e exclusões, aquilo que *ele era* e aquilo que *o outro era*. Dessa forma, todos aprendemos a ter uma identidade, à medida que somos inseridos no meio e internalizamos esses códigos criados. Sem linguagem, não haveria identidade. Por isso, Silva (Ibidem, p.2) explica que “A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”. Mas por dependerem da linguagem, isso as torna também instáveis e indeterminadas, assim como a primeira. Dessa forma, identidade e diferença só podem ser compreendidas a partir dos códigos culturais de um processo cultural simbólico e discursivo, porém mutável.

Como parte de um discurso, a identidade e a diferença são, obviamente, usadas para relações de poder. Relações essas que nunca são brandas nem inocentes. Pelo contrário, para Silva (Ibidem, p.3), afirmar uma identidade em contraponto a uma diferença, já marca o desejo de “garantir acesso privilegiado aos bens sociais”. Deste modo, para o autor, “onde existe diferenciação- ou seja, identidade e diferença-, aí existe o poder”. As marcas e afirmações de identidade, sempre incluem e excluem. Mas essa inclusão não é pacífica, mas uma marca obrigatória, como uma norma. Os que não quiserem ser excluídos e puderem fazer parte deste grupo, claro, devem procurar se encaixar. Esta normalização, posteriormente, vai ser vista como algo “natural”: a identidade natural daquela Nação, por exemplo, e não *uma das* identidades da Nação.

A representação, como uma forma de atribuição de sentido, é o que dá luz aos conceitos de identidade e diferença. Silva diz que “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. ”. Dessa forma, quem domina os meios de representação, define a identidade que vai ser representada. Sendo assim, também é interessante pensar a performatividade da qual identidade e diferença fazem uso. Que seria, a grosso modo, proposições linguísticas que dão existência a alguma coisa. Ou seja, ao falar, você não só descreve coisas, como cria situações e reforça valores.

Podemos e devemos pensar esses conceitos atrelados à identidade na linguagem fotográfica. Entendendo que em determinados momentos sua aplicabilidade será diferente, pois os códigos e signos escritos e imagéticos não são os mesmos, mas que em um sentido geral, concordam entre si. De acordo com Neri de Paula Carneiro (2013), a antropologia lida com a questão da identidade buscando as particularidades das sociedades, para assim compreender como estas a tornam diferente de outras sociedades, e como se dão as interações entre elas. Parte das diferenças culturais, até as interações dos grupos. Desse modo, a cultura é um elemento definidor da sociedade. Podemos pensar em quais elementos procurava-se distinguir os diferentes povos através da fotografia.

Figura 7 - Cartes-de-visite de negras por Alberto Henschel



Fonte: Ermakoff, 2004; Fundação Joaquim Nabuco

O exemplo do Brasil é como o de tantos outros países, que buscaram escrever sua história para ganhar autonomia e representatividade no que tange às relações com outras nações. Por isso, a identidade não pode ser vista como algo puro, no sentido de ser apenas uma ideologia ou fluxo interacionais. Mas um processo que é aplicado por grupos com interesses próprios e que constroem gradativamente aquilo que se esperam, influenciados pelo ‘outro’. Ao falar de “escrita da história”, é importante associar, neste caso, à uma memória oficial que estava sendo legitimada pela elite brasileira.

Observa-se assim, que a construção de uma identidade está intimamente ligada à História e à memória. Diários, biografias, escritos em geral, pinturas, fotografias tudo nos remete à necessidade de nos apresentarmos frente aos outros. Tal coisa pode ser feita em secreto, onde a apresentação se dá exclusivamente para um papel sem intenção de que seja divulgado, por exemplo, ou em cartas públicas ou a criação de uma imagem de si mesmo, a partir de esculturas, pinturas, desenhos, etc.

Koutsoukos aponta para a noção de representação como criadora de identidade e dignidade negra, de modo que negros livres e forros buscavam uma dignidade através dela (2010, p. 97). Não só eram olhados, como se permitiam retornar o olhar, assumindo a narrativa visual.

A fotografia fora usada por negros (pretos ou mestiços) que não conseguiam ascender socialmente, apesar de economicamente – como doutores, bacharéis, militares e até mesmo os novos forros –, como um marcador que delimitava sua posição de valorização frente a sociedade. Parecer livre era tão importante quanto ser.

Como a escravidão não podia ser escondida, era minimizada ou humanizada. Mesmo as cenas que mostravam escravizados passando por mazelas – o que era um pouco difícil em relação aos desenhos e pinturas – o contexto sempre era mais brando. Entendo como necessário falar sobre o ponto de vista dos homens europeus sobre a idealização feminina e as funções que as mulheres ocupavam dentro de seu imaginário, uma vez que temos que levar em consideração que o fotógrafo, Alberto Henschel, era um homem do seu tempo, alemão e branco. Logo, por

mais progressista que ele pudesse ser³⁰, ainda seria muito difícil que ele questionasse a estrutura vigente.

Ocupando este espaço é que a fotografia se tornou fundamental tanto para a criação e reforço de uma identidade acerca de si, quanto na valorização da memória pelas diversas trocas feitas dessas *cartes-de-visite*. O estúdio era muito mais do que um espaço de reprodução de imagem, mas onde cada um dos fotografados poderia, mesmo que apenas mentalmente, agenciar sobre si mesmo a visão idealizada da qual gostaria de ter, além de ter um registro entendido como perpétuo de parentes distantes que talvez nunca mais veriam. Era ali diante da câmera do fotógrafo, que esse cliente ou apenas fotografado (nos casos que chamo de permuta onde o fotógrafo convidava pessoas em vulnerabilidade social para serem fotografadas para a série de *typos*), se permitia ser visto aos olhos de outros em um jogo de forças e combinações do que ele queria passar, do que o fotógrafo gostaria de registrar e do que seria captado pelo olhar desse outro.

Esses retratos eram guardados em estojos e álbuns bonitos e específicos, mostrados para os amigos e visitantes em festas domiciliares, dados de presente aos queridos de modo a não deixar aquela memória desaparecer. A partir deles, as famílias puderam se mostrar de forma coesa e integrada como é possível ver em diversos retratos na Corte e nas províncias, alguns, inclusive, simulando o ambiente rural por ser o setor econômico pertencente àquela família. Alberto Henschel, por exemplo, têm muitas fotografias assinadas em seu nome em contexto familiar. Até registros de pessoas recém-falecidas, sobretudo bebês, eram feitos para garantir que suas feições não se perdessem na memória. A fotografia criou uma nova forma de ver e dar a ver.

Os cenários escolhidos para as fotografias variavam com o resultado pretendido pelo fotografado. Além da mobília e acessórios que pudessem evocar simbolicamente sua posição social e gostos particulares como livros para os intelectuais, armas para os valentes, terços para os religiosos, brinquedos para infantes, os panos de fundo quando não eram neutros, eram pintados retratando o campo, florestas, salas de estar. As crianças e bebês eram fotografadas, em muitos casos, com suas amas de leite ou secas quando essas eram queridas pelas famílias. Não houve, por exemplo, retratos onde as famílias requisitassem a presença de escravizados como componentes da unidade familiar e não serviçais, mas muitos custearam os retratos dos seus escravizados mais próximos e queridos. Havia quase uma dose teatral nos retratos familiares, uma vez que evitava-se o contato direto com a tela e tudo era ornamentado para não ferir a hierarquia prevista.

O mundo como conhecemos hoje – pertencente a uma cultura visual – só é possível pela popularização da fotografia a camadas sociais fora do ciclo nobre. Com isso, é possível pensar numa representação fotográfica capaz de criar narrativas sobre grupos e pessoas, bem como as mulheres que serão apresentadas nos próximos capítulos.

³⁰ Não há informações suficientes sobre Henschel para arriscar traçar seus ideais ou personalidade. O que sabemos é o que sua atuação fotográfica deixa revelar.

CAPÍTULO II

MULHERES: ENTRE BRANCAS E NEGRAS NA SOCIEDADE OITOCENTISTA

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.” (Benjamin, Walter. 1940.)

Figura 8 - Negra de turbante



Fonte: Biblioteca Nacional

Neste trabalho, ao utilizar a categoria mulher, refiro-me à conceituação referente ao sexo biológico de acordo com o padrão oitocentista, portanto, julgo não ser necessário retificar isso posteriormente. Ao utilizar a categoria “negra”, refiro-me à classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que divide o grupo em duas categorias: pretos e pardos. Sendo os primeiros, o subgrupo de descendentes de africanos de cor de pele preta que não sofreu miscigenação dentro da Raça e os segundos, aqueles que possuem características da mestiçagem, com características raciais de brancos, negros e/ou indígenas. Porém, havendo necessidade de uma explicação condizente com os textos trabalhados, conceitos ou legendas fotográficas, serão evocados os termos “mulata”, “mestiça”, “crioula”.

2.1 Gênero, história das mulheres e narrativas visuais

Para compreender as relações de poder nas imagens, visto que a análise será focada na representação feminina, serão utilizados os conceitos de gênero e História das mulheres. Entendendo que o exercício do poder pode ser analisado como práticas sociais historicamente constituídas, Joan Scott (1990) define o gênero como: (1) um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) a forma primária de significar as relações de poder. Em torno do gênero quatro elementos são mobilizados de forma inter-relacionados para justificar as relações: os símbolos culturais disponíveis, os conceitos normativos, a concepção de política e a identidade subjetiva. Para a autora, a história das mulheres possui um caráter descritivo e interpretativo. Sendo assim, uma contribuição particular desta história foi de conduzir o interesse para as pessoas comuns (mulheres em suas relações sociais) que foram motores da história social, suas atuações políticas, apesar de muitas vezes esquecidas. A categoria de análise de gênero que será utilizada para este trabalho, é a da segunda onda do feminismo que entende o gênero como uma construção social a partir das diferenças biológicas sexuais entendidas enquanto factuais.

Como visto no capítulo anterior, a fotografia transmite os códigos de imaginação de uma sociedade, por isso, enquanto portadora de valores estéticos, ideológicos, políticos e sociais, a partir da categoria de relações de gênero, é possível observar as formas de dominação e poder não só materiais como psicológicas de um grupo sobre o outro, a saber, dos homens sobre mulheres, sendo estes primeiros os dominantes em relação a elas, pois é pelo olhar destes sobre a condição social da mulher que elas são representadas. Para Brandão (2004, p. 11), a representação feminina é produto do sonho alheio masculino e não condizente com a materialidade da mulher. Sem esquecer, porém, dos movimentos de resistência tanto nas fotografias de mulheres negras que de alguma forma articulavam certo protagonismo ao olhar para a câmera frontalmente, quanto pelas mulheres brancas do contexto agrário que assumiam postura semelhante à dos maridos, uma vez que muitas delas, inclusive, também participavam da administração das fazendas (a exemplo das fazendas cafeicultoras de São Paulo) com os esposos, além das funções domésticas.

Assim, o conceito de gênero não se pauta no determinismo biológico dos sexos, mas enfatiza a construção social feita sobre a relação entre homens e mulheres. É pensando nas expectativas atribuídas a cada sexo cultural, social e economicamente, bem como o conjunto de ações e comportamentos que se espera de um indivíduo (seja ele homem ou mulher) que se entende a noção de gênero. Além disso, a noção de gênero possui recortes específicos de acordo com raça e classe, entendendo que aquilo que se imputa e é esperado de uma mulher branca é diferente de uma mulher racializada por mais que, de modo geral, ambas sofram com as pressões atribuídas ao gênero feminino.

Esse processo de diferenciação dos sexos dentro do que se entende como gênero se dá, atualmente, ainda no processo de gestação, mas no século XIX era no momento do nascimento. Ali já se atribui o tipo de tratamento que a criança irá receber posteriormente, como menino ou menina, sendo a família o primeiro local onde se inicia tal processo de divisão entre masculino e feminino, brincadeiras e roupas de menino e menina, bem como as expectativas em relação à interação com o sexo oposto. Assim, o comportamento humano dividido por sexo não é algo natural, mas fruto de um padrão de comportamento esperado e estimulado, passível de sanções e punições caso seja desviante, sobretudo quando se é mulher. Ao padrão de comportamento esperado e aceitável para uma “boa mulher” baseado nas expectativas de gênero, da mulher que seria referência para outras e ditaria o tom social e que estaria de acordo com as regras e imposições sociais, usarei o conceito de “*mulher ideal*”.

No século XIX, as mulheres recebiam mais restrições, muitas vezes disfarçadas de cuidados. A mulher branca, como analisa Lordelllo (2002), era como um ser despersonalizado

migrando estritamente entre a casa e a Igreja, sempre submissa inclusive de acordo com a lei, por onde ela passava da autoridade do pai para a do marido (filha de/ esposa de). Assim, a mulher (branca) dentro da sociedade burguesa ocupava um papel ornamental diante do homem, sendo protegida por pais, irmãos e marido. Vivia sempre sob o risco de se tornar pecaminosa (seja por seus próprios atos - remetendo à natureza feminina pecaminosa que levou ao pecado original de Eva – ou por ser ‘deflorada’ por outros - reforçando a necessidade de exclusão já que por muito pouco poderia ser desonrada). Com a consolidação do capitalismo, enquanto o espaço público era destinado aos homens, o âmbito privado e familiar foi reservado às mulheres.

A mulher, conforme explica Simone de Beauvoir, se torna através do conjunto da socialização, o outro, o segundo sexo. A ela é reservado um papel secundário diante daquele que é considerado humano, o homem, pois olhando a partir das diferenças biológicas, o lugar social de subalternidade feminina foi considerado natural (Zanella, 2020). As transformações sociais do capitalismo tiraram os ofícios familiares como regra e possibilitaram uma mobilidade social que não contemplava escravizados, mulheres e demais grupos subalternos. Assim, o lugar da mulher não-racializada se tornou o lar burguês. Zanella, citando Kell (2007), diz que a necessidade de criar um padrão de feminilidade teve como objetivo casar a mulher, não com o homem, mas com o lar, de modo que essa função de feminilidade foi produzida para sustentar a virilidade do homem burguês. Ela foi, então, entendida a partir de um homem e da submissão a ele, não participando da liberdade conferida ao sujeito moderno. Enquanto aos homens reservava-se o direito de guiar seu destino, às mulheres era conferida a domesticidade, exemplificados no casamento e na maternidade como forma de garantir sua mulheridade entregando-se aos outros.

Porém, nunca existiu uma só mulher, ou uma essência compartilhada da mulheridade ou feminilidade, mas *mulheres* dentro de suas diversidades étnicas, religiosas, etárias. Angela Davis, bell hooks e Lelia Gonzáles, por exemplo, nomes proeminentes do feminismo negro, criticaram amplamente esta noção de uma mulher homogênea que representa a vivência de todas, sobretudo, porque este olhar partia das concepções brancas de classe média que ignoravam a realidade de todas as pessoas não-brancas e de classes econômicas menos abastadas.

Assim, mesmo nos oitocentos, havia diferença no tratamento e nas expectativas para cada um dos grupos de mulheres, de modo que apenas o recorte sexual é insuficiente para trabalhar a complexidade, uma vez que enquanto mulheres brancas viviam uma realidade doméstica de opressão, mulheres negras escravizadas, por exemplo, eram desconsideradas em sua humanidade (Davis, 2016), forçadas a realizar trabalhos pesados da mesma forma que os homens negros escravizados, além de serem repetidamente estupradas para gerarem filhos que comportassem a lógica colonial de ter mais mão de obra disponível que, pelo laço de sangue com o senhor, minimizaria os riscos de sublevação. Neste sentido, as mulheres negras eram duplamente violentadas: por serem negras e por serem mulheres.

No entanto, o marcador sexual e a capacidade presumida de gestar representavam o que de comum essas mulheres tinham, coisas que não foram modificadas independentemente do grupo de que elas fizessem parte e que garantiam sua sujeição. Para entender melhor o que era esperado do sexo feminino, é importante, então, evocar a análise de gênero que também especifique os recortes de classe e raça. Gayle Rubin (1975) em “O tráfico de esposas” apresenta o sistema sexo/gênero em que se refere a uma divisão sexual que é imposta aos sexos de nascimento, não-opcional, em que a fêmea é transformada em mulher e o macho em homem, sobretudo, através das relações heterossexuais. Assim, o gênero não seria natural, mas uma imposição criada e reforçada constantemente de modo a assujeitar o indivíduo dentro dessa esfera e punir os desviantes. Ou seja, segue-se um script dentro do que são consideradas características femininas ou masculinas e isso se torna ainda mais claro a partir do capitalismo.

No entendimento médico, as mulheres “bem constituídas” deviam se prestar à perpetuação da espécie por vocação biológica (Del Priori, 1997, p. 84). Nas fotografias, foi possível ver uma categoria destinada às mulheres-mães e às amas, enquanto pouco se vê fotografias únicas e exclusivamente de pais e filhos.

Mulheres negras tiveram sua mulheridade usurpada, sendo representadas bem como fêmeas animais e não mulheres. Sojourner Truth, inicialmente batizada como Isabella Baumfree, uma abolicionista e ex-escravizada estadunidense, em 29 de maio de 1851, fez uma pergunta chave na Convenção das Mulheres de Ohio: “Eu não sou uma mulher?”. Ela, que havia sido vendida quatro vezes antes de conseguir fugir e ganhar sua liberdade que foi paga por uma família abolicionista, tornou-se pregadora e alinhou as questões do sufrágio feminino ao direito dos negros, que eram desconsiderados pelas feministas brancas. Em sua fala, Truth demonstra ferozmente como o mito de fragilidade feminina, que futuramente deu nome ao livro homônimo escrito por Collette Down, que pressupõe que mulheres são mais fracas que os homens a partir do tratamento conferido à mulher branca burguesa, enquanto essa noção de feminilidade nunca havia sido dada a mulheres negras, vistas como impuras e, portanto, indignas de tal tratamento.

Aquele homem ali diz que mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens e a passar por uma poça de lama e a ter o melhor lugar onde quer que esteja. Ninguém nunca me ajuda a entrar em carruagens, ou a passar por poças de lama, ou me dá qualquer melhor lugar! E não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu lavei e plantei e ceifei nos celeiros e nenhum homem podia me ajudar! E não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar mais e comer mais do que um homem – quando pudesse ter comida – e suportar o chicote também! E não sou eu uma mulher? Eu pari treze crianças, e vi a maior parte delas ser vendida para a escravidão, e quando eu gritava minha dor de mãe, ninguém me ouvia, a não ser Jesus! E não sou eu uma mulher? (Sojourner Truth, 1851, s/p).

2.2 - Casamento e maternidade como fatores de identificação da mulher oitocentista

Para a construção desse ideal feminino dos oitocentos, casamento e maternidade precisaram ser naturalizados e vistos como o único destino feminino possível que não as condenasse ao ostracismo. O casamento, bem como a maternidade, era entendido como um remédio que podia curar o furor sexual feminino (Zanello, 2020, p. 66) diante da fornicção tão condenada pela Igreja; já a maternidade servia para adestrar a mulher ao instinto natural da feminilidade. Sua vida sexual devia ser condicionada à maternidade, reservando-se apenas para o prazer do seu marido (logo, o auto prazer era condenado) uma vez que a alta libido feminina que não estava subjugada ao prazer de outrem era entendida como um problema mental, como se o útero tivesse dominado o cérebro a ponto de interferir nas tarefas domésticas. O esperado era que mulheres dedicassem suas vidas integralmente à família, o que, em outras palavras, significava o marido; assim, elas deveriam se esforçar para se manterem dóceis, agradáveis, mães dedicadas e esposas atenciosas. Obviamente, nada disso era fncado no ideal de amor (pois este era visto como perigoso e não saudável, algo que colocaria a relação em risco pelo excesso de carinho), mas na estrutura do casamento em si.

A figura da esposa como a mulher pudica escolhida, mãe dos filhos, companheira da vida e administradora do lar se estabeleceu; ao contrário da prostituta, considerada doente por explorar excessivamente sua sexualidade e a solteirona que era entendida como uma mulher fracassada e que deu errado. Se dentro do casamento não era permitido o prazer – diga-se feminino –, pois era um fruto do demônio e poderia provocar a desestabilização do núcleo familiar, fora dele tudo era permitido desde que o autor fosse o homem. O desejo sexual

masculino não só não era tolerado, como incentivado e permitido mesmo que no âmbito religioso houvesse a noção de pecado.

Figura 9 - *Carte-cabinet* de Noiva. Alberto Henschel, Rio de Janeiro, 1877



Fonte: Acervo pessoal de Franklin Levy. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=61936.1>. Acesso em 22/04/2023.

O casamento não ocorria em uma instância civil no século XIX, mas através do rito matrimonial católico que, geralmente, era mais popular entre os abastados (Mattozo, 1988, p.145), pois ele se torna uma instituição fomentada pela Igreja. É através da benção que a família se torna uma instituição indissolúvel onde a mulher tem o dever legal de ser submissa em todos os aspectos ao marido, dar-lhe um ou mais filhos e como recompensa ganhar o reconhecimento social de ser uma mulher de “respeito” que a distinguia de outras mulheres, sobretudo as negras.

Era apenas no espaço do casamento e na vida dedicada à fé que a mulher obtinha valor, através do auto sacrifício. Mas pelo matrimônio, a mulher alçava a um lugar elevado de ser social. Mulheres solteiras ou separadas não tinham ou perdiam o atributo que lhes dava respeito: um homem. A mulher casada, por outro lado, se confinava dentro de casa para ser a “coluna” da família, a sábia que conduzia o lar, responsável pelas tarefas domésticas (cozinhar, passar, lavar, servir física e sexualmente ao marido) ou pela administração da casa, e também a criação dos filhos, reproduzindo a hierarquia antes vista na escravidão onde uma das partes é submissa e a outra exerce poder. Apesar de textos bíblicos do antigo e novo testamento³¹ trazerem diretrizes às mulheres para cultivar a sabedoria e amar a casa, durante séculos eles não foram seguidos tal qual foi visto com o capitalismo. “Ao propor um arquétipo ideal para as mães, a Igreja pretendia pacificar e domesticar a poderosa gestora do lar matrifocal (...) pretendia também fazer do matrimônio o único instrumento de legitimação dos filhos” (Del Priori, 2009, p. 48 apud Zanello, 2020, p. 131). É importante falar sobre a construção da esposa ideal porque as imagens veiculadas de mulheres brancas dentro do contexto cristão dos

³¹ “Para que ensinem as mulheres novas a serem prudentes, a amarem seus maridos, a amarem seus filhos, A serem moderadas, castas, boas donas de casa, sujeitas a seus maridos, a fim de que a palavra de Deus não seja blasfemada.” (Tito 2:4,5)

oitocentos, circundam o casamento tanto no período anterior – como boas pretendentes – como já consolidado, sendo a “coroa do marido”³².

Na Figura 10, por exemplo, vemos a composição da família do Barão da Soledade, sr. José Pereira Viana (1841-1910), com sua esposa Thereza Portella de Souza Leão (1852-1914) e suas filhas Thereza e Maria Thereza. O homem, de proeminente família, se encontra em pé, com corpo direcionado frontalmente, porém recostando o braço na mesa que está ao seu lado direito e encarando a câmera. A pose denota superioridade na hierarquia familiar, onde ele é o líder. Sua esposa, encontra-se sentada lateralmente na cadeira com o corpo e rosto a ¾ de perfil, sem fitar a câmera. Ela recosta uma mão na coxa enquanto o outro braço está suavemente posicionado no recosto da cadeira. Em sua mão, ela segura um belo leque. As crianças estão posicionadas no canto direito do ateliê, que simula uma sala com belas cadeiras, porém à esquerda da visão do leitor. Ambas estão sentadas, com as pernas cruzadas, braços posicionados a frente do corpo e olhar direcionado a frente. Por serem pequenas, há móveis posicionadores para os seus pés.

Nota-se que o fotógrafo direcionou as duas meninas, pois tirando o cruzamento das mãos da mais velhas, elas estão iguais. Apesar do olhar frontal ser incomum, quase toda família se direciona ao fotógrafo, com exceção da mãe-esposa. Ela, vestida com um belíssimo vestido escuro de mangas comprida e saia com babados, totalmente bordado, com cola e punho bordados denotando posses – o que condiz com sua posição social já que era da família Souza Leão, uma família poderosa portuguesa, – uma aliança de casamento, colar gargantilha de tecido escuro com uma enorme cruz e brincos de argola. Tem um belo penteado preso – costume das mulheres abastadas, pois evidenciava sofisticação. A roupa do homem e das crianças era comum à época: Ele, com paletó, colete e uma bela gravata escuros e calça branca; elas com vestidos de manga comprida, meia branca e botas.

A fotografia remonta a um ambiente doméstico e, portanto, íntimo com a mobília de uma sala: belas cadeiras, encostos para os pés, uma mesa onde o homem recosta, uma cortina comprida e tapete. Importante pontuar os posicionamentos: o homem e as crianças assumem-se sujeitos ao olhar para a câmera, mas vestem roupas mais simples, a esposa não olha para a câmera e tem o corpo inclinado (o que era comum), mas possui o melhor traje. Eles não encostam um no outro, apesar das mãos estarem muito próximas. A casa deles funcionava como um centro de festividades de Pernambuco, devido aos talentos de música e canto da esposa; enquanto ele, abolicionista, pleiteou e conseguiu que, em 1874, o governo imperial proibisse o uso de escravos nas obras da Estrada de Ferro Recife ao São Francisco. A hierarquia familiar fica clara: o pai enquanto a figura central mais potente de patriarca, as filhas – seu legado – mais próximas a ele e a esposa trazendo refinamento através do vestuário (o que era esperado dela.).

Oficialmente, casamentos entre escravizados ocorriam pouco. A documentação apresenta algo em torno de 1% de casamentos registrados pela igreja mesmo que fossem incentivados (Knox apud Del Priori, 1997, p. 264). Porém, apesar das uniões legais serem poucas, os escravizados viviam com suas famílias, companheiros recentes ou de longa data e com seus filhos. E tais uniões eram reconhecidas socialmente.

Figura 10 - Família do Barão da Soledade



Fonte: Site Parentesco

³² Referência aos versículos bíblicos de Provérbios 12:4 e o capítulo 31 dedicado a pregar o comportamento da “mulher virtuosa”, versão de GORODOVITS, David. Bíblia Hebraica. Editora Sefer, São Paulo: 2012.

Assim como o casamento, a maternidade e a função dona-de-casa tal qual conhecemos hoje foi histórica e socialmente construída a partir dos setecentos como um pilar daquilo que foi compreendido como parte da natureza feminina – ideia que foi reforçada pela área médica e psicanálise. A criação da ideia da mãe mantenedora e quase divina responsável por todo desenvolvimento psíquico da criança foi um empoderamento colonizado, como diz Zanello, que deu às mulheres (brancas) um lugar de dignificação na sociedade em contradição aos séculos anteriores onde eram totalmente tuteladas por figuras masculinas e um não-lugar para mulheres negras que eram impedidas de viverem este ideal em sua integralidade e também de viverem como no seu país de origem, seguindo seus costumes. Pelo "direito" concedido de educarem os próprios filhos e serem responsáveis pelo futuro da nação através de seus ventres, mulheres brancas ou racializadas libertas e livres que antes se viam e eram vistas apenas como parte de uma transação econômica do casamento, encontraram seu lugar ao sol. Para isso foi necessário o trabalho conjunto da medicina, psicanálise e religião que reforçavam a natureza biológica da mulher-mãe como o único destino favorável à mulher e garantiam à mãe a necessidade de estar totalmente disponível aos seus ocupando o local de cuidadora exemplar, sem libido e desejos próprios, cumprindo a máxima bíblica de Gênesis 3.16: “E o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”. Essa mulher não era negra, via de regra, tampouco indígena. Mulheres racializadas não entravam na categoria “mulher”, mas eram lidas como sub-mulheres, mulheres de segunda categoria a quem a performance do cavalheirismo não era necessária e, pior, a exploração – inclusive sexual – não era apenas tolerada, mas incentivada.

Era comum, na França dos séculos XVII e XVIII, que mães pobres entregassem seus filhos às cuidadoras após o nascimento e que estes só voltassem para casa por volta dos quatro ou cinco anos, além daquelas que eram amamentadas em casa por amas (Badinter, 1885 apud Zanello, 2020). E, como a mortalidade infantil por motivo de doença, insalubridade e fome era muito grande, o vínculo afetivo entre mães e filhos, antes da ascensão do capitalismo, não era romantizado até a criança atingir uma idade considerada segura. Assim, por mais que as mães amassem seus filhos, o amor – também socialmente construído – era apresentado de forma diferente, bem como a infância. Mulheres negras, por exemplo, dividiram o cuidado dos seus filhos que logo eram colocados ao trabalho com os de seus senhores e, muitas vezes, os viam sendo vendidos em face da escravidão. A mulher negra poderia ser ama, mas não mãe, pois o exercício da sua maternidade era usurpado pela necessidade de ofertar leite e atenção aos filhos dos senhores. Na Europa, foi só a partir de 1760 que as publicações passaram a exaltar e naturalizar o amor espontâneo entre mãe e filho, estimulando, por exemplo, a amamentação pela mãe biológica, coisa que não era comum.

No Brasil dos oitocentos, muitos anúncios de jornais ofereciam ou procuravam o serviço de ama-de-leite uma vez que as mulheres da sociedade evitavam amamentar. Mesmo que a maternidade já fosse vista como um símbolo do sucesso feminino no contexto do casamento, alguns aspectos como este, ainda eram terceirizados no Brasil, ao passo que na Europa já eram quase superados. Médicos e especialistas na infância criaram uma vasta literatura para coibir o uso de ama-de-leite através de manuais higienistas, bem como exploraram a parte emocional ao dizer os benefícios da amamentação materna e os malefícios da não-amamentação pela mãe, como demência e bandidagem. O vínculo da criança com as amas era tão forte que além das amas-de-leite que visavam substituir a mãe biológica na função da amamentação, havia também as amas secas que cuidavam da criança no período pós-amamentação e eram para elas como figuras maternas, uma vez que, junto com tutores, criavam e orientavam os filhos dos senhores, ficavam tão inseridas ao ambiente familiar que, foi criado no imaginário popular a figura funcionária que é “da família”. A ama Mônica, presente na famosa fotografia de Vilela, é um belo exemplo disso.

Figura 11- Ama-de-leite Mônica com Augusto Gomes Leal - F. Vilella, 1860



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco

Mesmo sobrecarregada por toda auto abnegação com muitas novas tarefas, a nova mãe construída no seio da sociedade capitalista pôde ter um lugar de importância social antes negado. Para as mulheres que viam os homens brancos serem considerados indivíduos plenos, ter um lugar de destaque em funções que apenas elas podiam realizar foi importante para alcançarem locais no espaço público (dentro das limitações de classe e raça), e que colaborassem com os novos moldes sem muita resistência. Será que isso também era almejado pelas mulheres negras? As repressões tão necessárias na transição do feudalismo para o capitalismo, como o movimento de caça às bruxas tão bem estudado por Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017), dão lugar a estratégias de dominação mais sutis. A mulher, antes vista como um ser maligno, que desvirtuava os homens de seu propósito, lasciva, perigosa, agora, devido à maternidade, alcança o status de “bom sexo” apregoado pela igreja.

A mãe deveria, então, além de ser aparentemente amorosa, negar qualquer sentimento ambivalente que suprimisse aos filhos o amor, sendo considerada uma aberração a mãe (branca) que se afastasse desse padrão³³, enquanto para as mães negras era esperado que colocassem seus filhos em segundo plano. Além disso, o arquétipo de santidade cunhado na Virgem Maria, a mãe perfeita, trouxe o tom esperado: santa, assexuada, sofrida (por ter que entregar seu filho ao mundo e a Deus), porém com um breve sorriso no rosto, tal qual as representações visuais da Virgem Maria. Os comportamentos esperados dessa mãe (e da mulher que queria ser escolhida para casar e, futuramente, se tornar mãe) devia diferenciá-la daquela mulher que não fosse considerada respeitosa ou honrada, bem como a mulher vaidosa e racializada. Era necessário um recato típico das damas, de modo que ela estivesse sempre hipervigilante sobre o próprio comportamento: não encarar, ter compostura, vestir roupas que não mostrassem sua intimidade (como o tornozelo) e fugir de homens que não eram de bom conhecimento a todos. A isto, Zanella chama de domesticação e diz que foi necessário para o processo colonizador e civilizador do Brasil.

Não existindo por si mesma, a esposa-mãe-dona-de casa não é considerada como um indivíduo abstracto, autônomo, pertencendo a si mesmo, ‘Uma mulher pode sempre ser feliz na condição de ser um ‘indivíduo’, mas sim ser o maravilhoso que vive *fora*

³³ O tratamento dado às mulheres negras escravizadas e libertas era esperar que elas, não só se afastassem dos filhos com gozo para cumprir a missão mais importante de criar os filhos dos senhores ou cuidar da casa deles recebendo um salário, como que se sentissem gratas por isso.

dela e para os outros’. Enquanto o homem encarna a nova figura do indivíduo livre, sem amarras, senhor de si mesmo, a mulher continua a ser pensada como um ser naturalmente dependente, vivendo para os outros, encastrada na ordem familiar. A ideologia da dona-de-casa edificou-se na recusa de generalizar os princípios da sociedade individualista moderna. Identificada com o altruísmo e a comunidade familiar, a mulher não é associada à ordem contratualista da sociedade, mas sim à ordem natural da família. Por esta razão, a mulher ficará privada dos direitos políticos e ainda dos direitos à independência intelectual e econômica (Lipovetsky, 2000, p. 205-206 apud Zanello, 2020, p.135).

Assim, ser mulher nos oitocentos brasileiro era se preparar para servir independentemente da raça a que pertencia. Primeiramente como esposa e mãe ou como cuidadora de terceiros (fosse através do altruísmo ou do trabalho forçado), o que significava adquirir uma série de comportamentos específicos de altruísmo e abnegação característicos da feminilidade criada e, enquanto isso não acontecesse, se fosse branca ou participasse da sociedade, deveria se manter casta para não envergonhar a si mesma e ao nome de seu pai. Para aquela a quem não fosse possível ocupar esses papéis, deveria mesmo assim usar de substitutos condizentes, por exemplo: as solteironas deviam se dedicar à família dos pais – tornando-se responsáveis pelos cuidados dos idosos, doentes e crianças bem como no auxílio dos cuidados do lar; ou dedicando-se à Igreja, enquanto freiras. As brancas deveriam cuidar da família criada com o marido, dedicando-se a se fazer útil e adornar o marido; já as racializadas deveriam ser ‘altruístas’ (na verdade eram obrigadas pelo sistema sócio econômico) na medida em que se dedicavam para organizar a família e a casa dos outros e o cuidado dos filhos destes. Mas, muito além de ser apenas um condicionamento para ocupar papéis familiares, era uma exigência para o funcionamento da sociedade. Freyre (2006, p.428) fala sobre as mulheres do Brasil serem beatas e ignorantes aos olhos de uma inglesa no século XVIII. Isso não espanta já que a idade preferida para os casamentos na visão masculina, era com as pretendentes eram recém-chegadas na puberdade, coisa que dificultava qualquer tipo de senso crítico da parte delas. Todos esses códigos de conduta são observáveis nas fotografias femininas do século XIX.

Prova disso é que o jornal do Comércio, em 1888, ensinava os Dez mandamentos da mulher que devia ser lido doze vezes por dia e depois guardados na caixinha da toilette:

- 1- Amai a vosso marido sobre todas as coisas.
- 2- Não jureis falso.
- 3- Preparei-lhes dias de festa.
- 4- Amai-o mais do que a vosso pai e a vossa mãe.
- 5- Não o atormentei com exigências, caprichos e amuos.
- 6- Não o enganeis.
- 7- Não lhes subtraiais dinheiro, nem gastei este com futilidades.
- 8- Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos.
- 9- Não desejais mais do que um próximo e que este seja o teu marido.
- 10- Não exijam luxo e não vos detenhais diante das vitrines.

Isso não significa que nenhuma mulher teve autonomia nos oitocentos, pelo contrário. Mulheres empobrecidas e livres tinham a possibilidade de vender sua força de trabalho de diversas formas, ainda mais do que os homens, pois eles raramente trabalhavam no âmbito doméstico. Elas eram autônomas: lavadeiras, engomadeiras, cozinheiras, doceiras, bordadeiras, prostitutas, empregadas domésticas e afins. Porém, a estas não era dado o “privilégio” de serem bem vistas socialmente como a “mulher ideal”. Del Priori (1997, p. 380) fala, assim como Davis no caso específico de escravizadas, que por possuírem autonomia financeira maior do que seus companheiros, essas mulheres chefiavam a família. Mas, enquanto garantiam o

sustento e a segurança, também viviam no conflito por quebrarem com as expectativas de gênero delas e de seus companheiros que não eram patriarcas.

Muitas foram as representações de mães na arte e na fotografia, fossem elas as mães legítimas brancas ou mães pretas (amas), ou mães negras com seus próprios filhos. Por mais que as últimas não dispusessem de todas as condições necessárias para criarem seus filhos com o conforto oferecido aos filhos de seus senhores, no caso de escravidão, era necessário para a economia escravista que elas tivessem filhos para continuar com a mão de obra gratuita mesmo que o número de natalidade entre escravizadas fosse baixo. Sobre a questão da maternidade entre libertas, Faria (2021), em concordância com outros autores³⁴, aponta que as documentações mostram que as negras minas que deixaram testamento, provavelmente, decidiram evitar filhos na diáspora para não os gerarem no seio da escravidão. Davis e hooks também relatam, no contexto estadunidense, que algumas mães em situação de fuga das plantations preferiam matar seus filhos do que entregá-los à condição de escravizados. Isso é um exemplo de como o exercício da maternidade dentro do contexto escravista era feroz para com as mulheres negras.

O corpo feminino era entendido como um palco onde Deus e o diabo se digladiavam (Del Priori, 1997, p.89). Antes, suscetível a todo tipo de perdição como copular com o diabo –na perspectiva estudada por Federici (2017, pp. 341 e 356) ao falar da caça às bruxas – e depois como uma fisiologia dependente da redenção masculina pelo casamento e a constituição de uma família. Ele era, ao mesmo tempo, a perdição sexual do homem, mas, através da gravidez, a redenção da mulher.

2.3 - A representação do feminino na sociedade oitocentista (literatura, jornais, legislação)

Observa-se que, mesmo sozinhas, as mulheres brancas representavam um conjunto de um todo. Como se suas fotografias falassem não apenas delas, mas de todo grupo familiar pertencente. É possível, inclusive, ao olhar as *cartes-de-visite* de mulheres brancas tiradas por Henschel, notar um padrão não só no vestuário, mas comportamental que sugere que aquelas mulheres pertenciam a alguém, independentemente do estado civil, pois quando solteiras, estavam vinculadas a família dos pais. Por outro lado, talvez por não conseguirmos rastrear a maioria das fotografias familiares das mulheres negras, observa-se mais elas como parte de um grupo étnico, não ligadas a um pequeno grupo familiar, mas representantes de si mesmas. Por isso, nota-se mais imponência das mulheres nessas fotografias.

Enquanto, neste momento, havia em boa parte fruto da visão positivista, um ideal feminino de uma boa mulher branca: esposa, mãe e dona de casa, como anteriormente trabalhado, esperava-se que ela fosse recatada, dedicando-se ao lar, ao marido e aos filhos como exemplo da boa mulher católica brasileira que se abstém de uma sexualidade impura por uma vida devotada aos seus. Se fosse abastada, não deveria se preocupar com as tarefas domésticas, delegando isso às criadas e escravas e mantendo-se fora da labuta diária, mas coordenando o lar e afastando-se também da vida pública (em locais de trabalho e política), pois era um lugar masculino. Para as mulheres de classes mais pobres, como brancas de famílias agricultoras ou autônomas, mas principalmente as racializadas: indígenas e negras escravizadas, forras ou libertas de baixa condição social, era necessário dedicar-se ao trabalho, realizando trabalho doméstico em outras casas ou serviços de lavadeira, cozinheiras, quitandeiras, costureiras, doceiras, cuidando de crianças dentro da própria família ou de fora, entre outros trabalhos. Para essas mulheres que correspondiam ao “outro”, a idealização do feminino como figura quase sagrada do lar não era palpável. Tampouco as expectativas em

³⁴ A autora cita GRAHAM, Sandra Lauderdale (2002) e SOARES, Mariza de Carvalho (2002).

relação ao matrimônio católico que se configuravam também como acordos entre famílias para garantia e manutenção de posses, títulos e posições, onde “é a mulher quem tem o dever matrimonial de se dedicar e respeitar o marido (culto e adoração), transformando o lar em um território santificado por meio de suas virtudes,” segundo Pereira (2015, p. 6 apud Soares, 2018), mesmo na segunda metade do século XIX, quando as mulheres não estavam apenas ligadas ao ambiente doméstico e aos costumes das famílias aristocratas como no início do século que ainda era modelado pela sociedade açucareira, como descrito por Gilberto Freyre:

O tipo mais comum de mulher brasileira durante o Império continuou o daquela (...) Muito boa, muito generosa, muito devota (...) Alheia ao mundo que não fosse o dominado pela casa – a família, a capela, os escravos, os moradores pobres do engenho, os negros dos mucambos mais próximos. Ignorando que houvesse Pátria, Império, Literatura e até Rua, Cidade, Praça (1996, p. 112).

O sistema escravista retroalimentava a relação problemática entre mulheres negras e brancas, onde, mesmo pobres, as brancas poderiam ocupar e provavelmente ocupavam, uma posição hierárquica socialmente superior à das negras, salvo exceções. Além disso, a interação tão próxima causada pela vida doméstica compartilhada gerava a expectativa de gratidão por parte das escravizadas pelo tratamento, supostamente, abrandado³⁵. É claro que não busco negar as relações de afeto mútuo e real, mas sabemos que na maioria dos casos, mesmo quando havia uma relação cordial entre os envolvidos, aqueles da família senhorial sempre lembrariam de algum modo de sua posição superior.

As mulheres fotografadas por Henschel no nordeste brasileiro, na segunda metade dos oitocentos, de um lado, brancas e de famílias influentes, demonstravam através da fotografia sua opulência e sofisticação com elementos típicos da cultura europeia. Do outro, as mulheres negras retratadas à luz de sua cultura – ou o que fotógrafo acreditava ser e/ou queria parecer –, de forma totalmente diferente das primeiras, mas ainda assim com mais presença individual nas fotografias.

Aquilo que o retrato expressava era apenas uma reprodução dos papéis de gênero exercidos por homens e mulheres na sociedade oitocentista, levando em consideração o recorte racial³⁶ reforçado por cada elemento presente nas fotografias e pinturas: desde a pose ao brinco na orelha da mulher, o livro no aparador ou a bengala na mão do senhor. Há de se considerar que a insistência em reafirmar a posição distinta entre homens e mulheres se dava num contexto de fomento capitalista de rearranjo sócio-cultural onde as primeiras reivindicações do que seria o futuro movimento feminista se iniciavam, como na *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), escrita por Mary Wollstonecraft e na obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) escrita por Nísia Floresta (1810-1885). Assim, aquilo que até então, não estava em questão, passou por um período de hiper valorização ou até mesmo compensação.

Os jornais e revistas oitocentistas direcionados às mulheres centravam-se em educar e formar, mesmo que isso significasse a educação para uma vida dentro do molde tradicional. Uma linha –seguida pelos jornais da Bahia, por exemplo–, focava nas virtudes da mulher bela, recatada e do lar, o pilar da família e da nação; e a outra, como os impressos do Rio de Janeiro e outras províncias, focava-se na luta por direitos femininos como o de estudar. A cultura burguesa necessitava de binarismos que essencializassem homens e mulheres, masculino e feminino, e suas relações hierárquicas como pai e mãe, intelectualidade e natureza (livre, necessitando ser domada como os hormônios femininos), superior e inferior (Telles, 1997: p. 402-403) e para esse papel normalizador, utilizavam de variadas ferramentas, uma delas a literatura.

³⁵ Mesmo que na prática fosse uma relação marcada por inúmeras violências, incluindo torturas, proferidas contra as mulheres negras devido ao ciúme do possível interesse sexual dos senhores por elas.

³⁶ Os comportamentos naturalizados para mulheres brancas não eram aceitos em mulheres negras devido ao imaginário criado de sub-humanidade forjado através das teorias de supremacia racial

Nos oitocentos, mesmo com uma alta taxa de analfabetismo no Brasil, sobretudo das mulheres –que só foram permitidas legalmente de estudar no ano de 1827, através das reivindicações de Nisia Floresta³⁷–, periódicos femininos podiam ser vistos desde a primeira metade do século, como o *Espelho Diamantino*³⁸, que circulou no Rio de Janeiro entre 1827-28 e o *Espelho das Brasileiras*, de Recife (1831), por exemplo. Vistos com desconfiança por parte da população, notadamente pelos maridos e padres que temiam uma revolução feminina desencadeada pela instrução, os periódicos tinham a função de civilizar a mulher dentro dos padrões da corte (usando o exemplo da Europa), reforçar seu papel de mãe-esposa, a base do patriotismo nacional. Por outro lado, também em alguns momentos serviam como local para reivindicação de alguns direitos femininos. Os periódicos deste tipo, apesar de serem voltados ao público feminino eram, em sua, maioria redigidos por homens com participações pontuais de mulheres compartilhando poesias e crônicas em algumas colunas nos jornais. O material também era consumido por homens para de forma fiscalizadora com vistas a conferir o que as mulheres da sociedade e da família estavam consumindo. Se desagradasse, além da proibição do folheto em casa, o periódico também teria que lidar com uma série de reclamações masculinas.

Neles os assuntos eram mesclados com literatura, arte, moda e fé. Também impunha-se como necessidade do Império seguir os caminhos das nações europeias e estimular as mulheres à leitura, uma vez que seu trabalho no auxílio do lar e dos negócios do marido era tão importante. Os editores fizeram um apelo para que não se mantivesse as mulheres em estado de ignorância.

Tendo as mulheres huma parte tão principal, nos nossos interesses, e negocios, necessario he que ses lhe dê conta destes mesmos negocios, e dos principais que originarão os deveres, e os acontecimentos, para que ellas fiquem a altura da civilizacao e dos seus progressos, pois que **pretender conserva-las em hum estado de preocupacao, e estupidez, pouco acima dos animaes domesticos, he huma empreza tão injusta como prejudicial ao bem da humanidade**, e as nacoes que a tem ensayado, tem cahido no maior embrutecimento, e relaxação moral (...) O nosso periódico, fraco ensaio, cujo mayor merecimento consiste em abrir a carreira a mais habeis, tem por especial destino **promover a instrucção e entretenimento do bello sexo desta Corte** apresentando-lhe as noticias, e novidades mais digna de sua attenção (*Espelho Diamantino*, 1827, ed. 0001, p. 2-3, grifo nosso)³⁹.

Às mulheres eram atribuídas as responsabilidades de gerir os relacionamentos, moldar o homem com sua ternura, delicadeza e paciência, estimulá-lo a ser mais civilizado, nacionalista e praticante da fé, moldar o caráter dos filhos através dos seus ensinamentos e de seu irreparável caráter e temperamento, por mais que contraditoriamente, o domínio das mulheres na sociedade oitocentista se limitasse ao âmbito privado e de que, as opiniões masculinas sobre elas geralmente tivessem um tom inferiorizante. Para quem, até pouquíssimos anos não tinha relevância social, sentir-se responsável pela ordem doméstica era um bom trunfo, como podemos ver no prospecto do *Espelho Diamantino*, que logo no subtítulo se intitulava “dedicado às senhoras brasileiras”:

(...) a **influencia das mulheres** sobre as **ações** e a **felicidade** dos **homens**, abrange **todos os momentos**, e **todas as circunstancias da existencia**, e quanto mais

³⁷ Mesmo assim, o ensino básico feminino ficava restrito para as aptidões consideradas femininas já que elas eram consideradas intelectualmente inferiores aos meninos. Nas escolas de primeiras letras do Império, o currículo feminino era voltado para o aprendizado de atividades como corte e costura, bordado e demais atividades domésticas. Já no ensino regular, em português e religião, tinham o mesmo conteúdo que os meninos, porém matemática era limitado às quatro operações aritméticas, uma vez que os senadores acreditavam que aprender frações, por exemplo, iam contra a natureza feminilidade de serem “boas mães de família”.

³⁸ Periódico dedicado a tratar de “política, litteratura, bellas artes, theatro e modas”.

³⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=700312&pagfis=3>.

adiantada a civilização, tanto mais influente este mostra innato poder, de forma que, se a companheira do homem indo a selvagem, cultiva as terras, carrega os fardos, orna e tinge o corpo da consorte, não deixando de lhe dar conselhos para a guerra, para a paz, para caça, a esposa do homem civilizado, **não satisfeita de tomar sobre si todo o peso do governo interior da família**, e estes innumeráveis trabalhos que a indústria tem tornado indispensáveis para as commodidades, e regalos da vida, está também **pronta a repartir os cuidados do marido** envolvido nos lances, e tormentas dos negócios privados, ou publicos, a **sugerir-lhes** expedientes mais delicados, e apropriados do que as suas mais intensas meditações, a sustentar seu animo na adversidade, **a incliná-lo** à moderação e suaves sentimentos, quando o orgulho dos sucessos lhes aspira egoismo ou insolencia (O espelho Diamantino, Recife- 1 ed. Ano 1827. p 1, grifo nosso)⁴⁰.

Era esperado que as mulheres do Brasil comportassem-se à luz do código de conduta europeu, apesar das realidades serem totalmente distintas, sobretudo longe da corte. Isso não significava necessariamente um atraso do estado em questão, como em Pernambuco onde o patriarcalismo era muito forte – portanto, esperava-se das mulheres um comportamento ora submisso, ora proativo para resolução de problemas – e ainda apresentava muito destaque sócio-econômico nos oitocentos. Mas havia a necessidade de se adequar às novas tecnologias falando a linguagem local, por isso, o tom de adestramento do comportamento feminino (sobretudo, branco) opera a todo instante, como podemos ver no exemplo a seguir: “Uma Senhora bem educada e discreta é um dom tão raro da natureza, que sabe-la apreciar é um talento mais que humano. (Espelho das Brasileiras, PE, n. 27, 2 de maio de 1831)⁴¹”.

E também no intitulado *Quadrinhos dedicados às brasileiras*:

Patrícias minhas amadas (...)
 Vós tendes disposições
 Para serdes illustradas;
 Pois sordes espiritosas,
Ternas, doces, delicadas.
 Com tão **nobres** predicados. (...)
 Aos vossos caros Esposos
 Sede **fieis**, e constantes,
 Ao governo da família
 Entregai-vos vigilantes,
 Detestai altercações;
 Fugi de negros ciúmes;
 Também de nadai a proveitão
 Os indiscretos queixumes.
 Se elles tiverem desmanchos,
Com amisade, e doçura
Procurai, mantendo a ordem,
Revocal-os a ternura (...)
São própria do vosso sexo
 Os enfeites, e os ornatos;

⁴⁰ Foi publicada uma nota pelo redator do periódico no jornal de grande circulação do estado, *Diário de Pernambuco* (que foi criado em 1827 e continua em circulação), em que ele diz ser o objetivo da folha o desenvolvimento dos talentos das mulheres, seu amor pelos deveres e a doutrinação e participação cívica delas, como mostra Constância Lima Duarte em *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX*. Autêntica. 2016.

⁴¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/818879/per818879_1832_00027.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2023. Importante pontuar que foi no ano seguinte, na mesma tipografia onde o periódico era impresso, que foi impresso o livro de Nísia Floresta “*Direito das mulheres e injustiça dos homens*”, totalmente oposto a proposta do periódico que centrava a imagem de uma mulher ideal naquela que mantinha-se discreta e educada, ou seja, sem questionar a estrutura vigente e não dar trabalho.

Porem **d'álma** os ornamentos
 Estimao mais os **Sensatos**.
 Das decencia, naò do luxo
 Deveis ser mui cuidadosas :
 A decência gera estima,
 O luxo vos faz vaidozas.
 O varao sábio, e cordato
Foge com razão' de ser
Espozo d'una Senhora,
Que põem no luxo o prazer.
 Vòs tendes mais fortes armas
 Para **prender corações;**
Docilidade, e modéstia,
Eis os mais firmes grilhões.
Amamentai vossos filhos,
Dirigi seos corações;
 Sobre princípios moraes
 Dai lhes saudáveis lições.
 Inspirai-lhes o amor Da Pátria, da Liberdade,
 Do Próximo, da Justiça,
 E da cândida verdade.
influi filhos, e Espozos
Para obrar heróicos feitos
 Pela defeza da Pátria,
 Dos nossos sacros direitos.
 Em qualquer estado, ou sorte
 Preenchendo estes deveres,
 Sereis de todos louvadas,
 Gozando doces prazeres. (...)
 Assim **por certo** haverão
 Bons Paes, Filhos respeitozos
 Espozos, ternos, fieis,
 Cidadãos livres, briosos”
 (Espelho das Brasileiras, PE, n 28. 6 de Maio de 1831, p. 111- 112, grifo nosso) ⁴².

Pelos trechos acima pode-se ver não só a expectativa, mas o direcionamento à mulher oitocentista para cultivar o recato, a modéstia, estar sempre disponível para a família, ser submissa ao marido e se sentir responsável pelo controle do comportamento de todos; ter também comportamento pacificadores imputando a mulher pelas dissensões familiares, não cultivar a vaidade ou o luxo, mesmo que “essencialmente” o sexo feminino tivesse tal inclinação, mas se manter concentrada nos atributos que podiam dignifica-la diante de Deus e focada apenas na família, pois os homens dignos não procuravam mulheres dadas à vaidade; tampouco a mulher devia se deixar levar pelo ciúme e reclamações para não importunar o marido, mas se concentrar na docilidade e decência. Além da importância de amamentar o próprio filho e não dá-lo ao aleitamento de uma ama ou secundários. Por fim, para estimular a mulher a cumprir toda a exaustiva lista da mulher virtuosa brasileira, a recompensa seria receber louvores de todos e viver uma vida prazerosa, o que era muita coisa dentro de um contexto onde as mulheres não recebiam reconhecimento pela sua entrega, tampouco tinham prazeres estimulados. Infelizmente, Freyre mostra que, apesar de serem feitas senhoras muito jovens, a realidade dessas meninas-mulheres brancas não era satisfatória:

(...) ‘antes da completa maturidade, tão delicado, tao delicioso perfume de feminilidade, como não o possuem os nossos botões de rosa europeus’. Pena que tão cedo se desfolhassem essas entrefechadas rosas. Que tao cedo murchasse sua estranha

⁴² Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/818879/per818879_1832_00028.pdf> . Acesso em 10 de maio de 2023.

beleza. Que seu encanto só durasse mesmo até os quinze anos. Idade em que já eram sinhá-donas; senhoras casadas. Algumas até mães. Na missa, vestidas de preto, cheias de saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto, só deixando de fora os olhos – os grandes olhos tristonhos(...) Quando novas, os belos olhos escuros e a figura bonita atraem a admiração de todos; mas dentro de poucos anos, dá-se uma mudança na sua aparência, que longa e contínua doença dificilmente causaria na Europa (Freyre, 2006, p. 431-2).

Figura 12 - Jovem Maria das Dores de Souza Leão



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco ⁴³

Isso significa que o padrão feminino ditado por um país com modelo sociocultural eurocêntrico também respingou em grupos racializados. Por mais que mulheres negras ocupassem outras dinâmicas sociais, o fato de serem *mulheres* também as subjugava (com o duplo recorte de raça e gênero) para que, dentro do escravismo negro, se portassem em relação ao homem branco, a mulher branca e também dentro das noções de cuidado com o homem negro, a partir de uma perspectiva de performar submissão. Porém, mesmo assim essa submissão não a aproximava das virtudes vitorianas, pelo contrário, o seu lugar estava reservado como ‘o *outro* do outro’. Se para Beauvoir a mulher é o outro em relação ao homem⁴⁴, então a mulher negra era o *outro* do outro, uma vez que a racialização em uma sociedade escravista desumanizava o ser. A ela não era permitido ser delicada, mas era exigido que cedesse às investidas do homem branco, servisse a sinhá com toda devoção e cuidasse de sua família negra e dos homens da comunidade com afincos já que os mesmos sofriam muitas

⁴³ Maria das Dores de Souza Leão, filha de um advogado e promotor do Império brasileiro, Luiz Felipe de Souza Leão, casou-se aos 17 anos com Sigismundo Antônio Gonçalves, de 31, que, tendo muitos cargos importantes no Império como promotor de justiça, juiz, chefe-de polícia, na república tornou-se desembargador e até senador federal. Ela faleceu aos 29 anos, devido ao parto de sua oitava filha, Maria da Glória. Em relação a ela, não constam registros de atividades profissionais. Na primeira foto, de Alberto Henschel no Recife, ainda adolescente e solteira, Maria estava com os cabelos soltos (algo próprio para o status civil), já na segunda foto, tirada no Rio de Janeiro por J.F. Guimarães, já um pouco mais velha, aparece com os cabelos presos e roupa mais sóbria. Sobre as fotos, ambas pertencem ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, mas não apresentam datação. Aqui, nota-se, a questão do casamento com uma jovem, sua pouca idade na época de seu falecimento e também a quantidade de filhos que teve em tão pouco tempo. Disponível em: <<https://www.parentesco.com.br/index.php?apg=arvore&idp=15612&ori=>>>. Acesso em 15 de junho de 2021.

⁴⁴ Em *O segundo Sexo* (2009. p.14), Simone de Beauvoir diz: “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. ‘A mulher, o ser relativo...’, diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d’Uriel*: ‘O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem.’ Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.”

violências físicas e eram impedidos de ter ascensão social. A sujeição e o servilismo para a mulher negra ocorreram sem a romantização de pertencimento da família burguesa.

Como a taxa de analfabetismo no Brasil imperial era altíssima, podemos supor que o público leitor tanto dos jornais quanto dos livros devia ter uma condição econômica melhor para que os filhos e filhas tivessem tempo para estudar. Apesar da escola masculina poder ser acessada também por pobres, poucas famílias podiam se dar ao luxo de perder uma mão de obra por quatro horas durante cinco ou seis dias na semana. Logo, para haver a prática da leitura, era necessário que a família tivesse boas condições financeiras, desse um valor considerável à intelectualidade ou tivesse algum membro que pudesse fazer a leitura em voz alta para os outros membros da família, em especial, as mulheres. Realizando um recorte racial, sabemos que em vista da escravidão era muito difícil que negros pobres ou escravizados pudessem estudar.

A literatura também estimulava uma visão feminina restrita aos ideais de submissão ao homem. A delicadeza, a docilidade e a temperança eram tratadas como virtudes intrinsecamente femininas independentemente da raça, frutos de sua natureza e de uma vida cristã devotada. E quando não, eram punidas até que se adequassem, como aponta Freyre:

À menina, a esta negou-se tudo que de leve parecesse independência. Até levantar a voz na presença dos mais velho. Tinha-se horror e castigava-se a beliscão a menina respondona ou saliente; adoravam-se as acanhadas, de ar humilde. (...) As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos (...) (2006, p. 510).

Dessa forma, o comportamento das mulheres era regulado, mantendo-as sempre em situação de falta e criando um condicionamento para que se vissem na necessidade de estar sob a autoridade masculina, fosse do padre, pai ou do marido, numa tentativa de se adequar a norma vigente, mesmo nas matronas que auxiliavam os maridos no gerenciamento de fazendas e dos negócios da família ou daquelas que assumiram os negócios quando da falta de uma figura masculina e, portanto, destoavam desse ideal de docilidade.

Assim, o sucesso da família que resultaria em sua chancela como uma *boa* mulher, dependia dos esforços dela de se manter desejável, regrada e fiel. Para as negras, o mesmo tom era adotado por mais que os objetos de devoção e submissão fossem outros. Esperava-se delas que estivessem à disposição dos homens brancos para suprirem suas fantasias sexuais e/ou serviços domésticos. De fato, uma escrava para o fim que lhe fosse devido. A expectativa era a de usar o seu suposto furor sexual a favor do sistema escravista. Sendo assim, para as investidas sexuais esse era um “dote” apreciado. Porém, quando essa mulher resistia aos tratamentos imputados era entendida como rebelde, difícil, poderia ser castigada e até vendida, afastando-se, em muitos casos, de sua família.

Note, que apesar da mulher negra ser obrigada a se comportar através de um roteiro que lhe colocava com desejo sexual irrestrito – até então negado à mulher branca –, ela não possuía autonomia e não podia negar os desejos desse homem, estando passível de punição. Assim, ficava em situação parecida à dos ideais de feminilidade. Pois, estes, baseados na concepção de inferioridade feminina pelos seus hormônios e potencial capacidade presumida reprodutiva, independiam da raça.

2.4- A mulher negra na sociedade brasileira oitocentista

Em nossa história, o que temos como padrão é a narrativa dos grupos dominantes, por isso, até dentro da História das Mulheres há um conhecimento maior do estilo de vida feminino branco do que do racializado. Por isso, entendo ser necessário trazer luz ao comportamento feminino negro nos oitocentos brasileiro, visando essas mulheres enquanto sujeitos e cientes de

que as mulheres negras não eram um grupo coeso, marcados pelas mesmas experiências em todo território nacional. Não, essas mudavam diante da classe ou status social, africanidade ou mestiçagem, da região em que viviam e também da religião.

Como visto, havia uma expectativa patriarcal de que as mulheres negras estivessem à disposição servil e sexual da população branca, pois a estrutura do sistema escravista previa que elas fossem vistas enquanto objeto, desumanizadas⁴⁵. As mulheres negras, por mais que não enfrentassem a mesma expectativa de feminilidade da Europa branca, eram responsáveis para além do sustento das famílias (sobretudo as de ganho), também do trabalho de cuidado, teorizado como “cultura do cuidado” por Karine Teixeira Damasceno (2019). Cabia a elas cuidar dos idosos, familiares, crianças, novos integrantes de sua comunidade, mostrando a força do patriarcalismo mesmo que em comunidades com influências matriarcais.

Mesmo assim, as mulheres negras se organizavam apesar das condições difíceis de vida, a fim de buscar alguma autonomia dentro de suas possibilidades, como mostra Sheila Castro Faria (2020), pois não estavam inertes sendo apenas absorvidas pelo sistema. As negras de ganho eram escravizadas que podiam acumular economias através da realização de outros trabalhos, fossem autônomas como emprestadas para executar trabalhos para terceiros. Mesmo devolvendo uma taxa para seus senhores, com o que sobrava para si, elas podiam usar para futuramente comprar a própria liberdade ou a de outras pessoas. As fotografias dessas trabalhadoras, por exemplo, mais trabalhadas por Christiano Júnior, que fez um vasto registro sobre trabalhadores, apesar de evidenciarem sua ocupação enquanto vendedoras ou prestadoras de serviço, deixam incerto se o trabalho era para prover unicamente o seu sustento, ou se estavam na condição de escravizadas entregando uma quantia a senhoria. Poderiam ser “quitandeiras, quituteiras, vendedoras de frutas, bebidas e doces [...] e o pequeno comércio que elas praticam como negras de ganho, alforriadas ou livres [...]” (Moura, 2012, p. 38). De modo geral, as negras de ganho movimentavam-se mais nos centros urbanos do que nas zonas rurais onde, além de trabalhar para o senhor, ainda eram responsáveis pela própria subsistência.

Castro mostra que muitas escravizadas pagaram elas mesmas –mediante a seus trabalhos ou heranças de seus senhores– as próprias cartas de alforria, porém, os cartórios em conluio com alguns senhores, tentavam apagar os dados, identificando como alforria gratuita e sem condição, talvez numa tentativa de reverter os bens das, então, ex-escravizadas em caso de morte deles sem descendentes. E outros casos onde redes de acolhimentos eram feitas através dessas alforrias por negras que se tornavam senhoras de outras negras escravizadas formando uma espécie de “família”, já que muitas vezes elas não possuíam laços de sangue.

A predominância de compra da própria alforria ocorreu entre negras Minas, acima de qualquer outro grupo, pois elas tinham maior facilidade de circulação pela cidade para vender seus quitutes em suas bancas fixas, quitandas e nas portas como ambulantes, além da possibilidade de empréstimo tanto bancário quanto com amigos, bem como terem condições de serem proprietárias de outros negros escravizados, muitas vezes comprando-os diretamente do mercador, sobretudo mulheres, uma vez que o “comércio” de gente era comum⁴⁶. A quitanda foi o local de enriquecimento dessas mulheres, onde elas ofereciam seus produtos mesmo quando não eram regularizadas pelo Senado para o comércio. Na Bahia, sobretudo em Salvador, os grupos de trabalhadores, os escravos de ganho e alforriados se reuniam no que era chamado de “canto”, cada qual com seu líder eles se ajudavam mutuamente e esperavam fregueses juntos.

Como havia necessidade de se validar perante a sociedade, grupos de pessoas negras mais favorecidas, utilizavam-se da circulação imagética para se projetarem socialmente e

⁴⁵ Paulo Freire (1897) se refere a desumanização como uma produção ou uma possibilidade histórica, fruto de estruturas sociais opressoras e não-naturais.

⁴⁶ Emilia Soares do Patrocínio é um exemplo de uma ex-escravizada mina que comprou sua alforria a partir do ganho de seu trabalho como quitandeira e se tornou empreendedora.

retroalimentarem o status dentro do grupo. Não é à toa que encontramos fotografias de mulheres negras bem posicionadas na sociedade e também das quitandeiras, geralmente, no formato “*typo*” negro/preto ou também chamado “*typo* brasileiro”.

Como as alforrias aconteciam mais abundantemente entre mulheres desde o século XVII, o tráfico transatlântico foi essencial para importar e equilibrar o alto contingente de escravizados, mantendo uma quantidade significativa de homens atuando. Porém, com as revoltas africanas ocorridas no século XIX –como a do Recôncavo baiano (1807 e 1853)– resultando em um grande movimento de resistência entre os negros escravizados, as cartas de alforrias e a proibição do tráfico transatlântico, houve um número elevado de pessoas negras livres e libertas (Carvalho, 2019), o que levou ao comércio intracolônial.

De uma forma geral, pessoas negras fossem livres ou libertas viviam em estado de alerta, pois mesmo tendo nascido livres ou possuindo a carta de alforria, se elas não estivessem em sua posse a todo tempo, poderiam ser presas sob suspeitas de serem escravizadas fugitivas, sobretudo, se estavam longe de um local onde podiam ser reconhecidos, o que diminuía a liberdade de circulação dos cativos. Essa condição de liberdade poderia ser de efeito retórico ou atrelada a algum bem que o escravizado poderia possuir na ocasião do falecimento dos senhores (às vezes, negras livres ou alforriadas em algum momento da vida). Joias, roupas, itens religiosos podiam ser deixados como herança em testamento nestes casos, se e somente si, cumprissem a nova obrigação. Como, até 1871, o escravizado não podia legalmente receber bens⁴⁷ (sendo, legalmente, tudo o que possuía de seus senhores), era provável que muitos permanecessem na função para se garantirem futuramente. Por isso, negros escravizados, libertos e livres tentavam se afastar da estigma da escravidão sempre que podiam, conferindo a si um lugar dentro da sociedade, uma vez que os escravizados não foram contemplados pela Constituição de 1824.

O estratificado colorismo⁴⁸ social possibilitou que pessoas negras de pele mais clara fossem integradas à sociedade com mais facilidade do que os retintos. “O liberto negro pobre e o africano livre estavam no nível mais baixo da escala de aceitação pela sociedade, perdendo apenas para os que ainda eram escravos” (Koutsoukos, 2010, p. 94). Essa estratificação social entre a própria população negra criava uma situação onde alguns eram escravizados, outros nascidos livres ou libertos; muitos trabalhavam em condição de ganho ou até mesmo sendo assalariados livres/libertos; alguns, inclusive, conseguiram romper com a lógica de sujeição e, por terem um dos pais (geralmente o pai) brancos ou com posses, acumularam bens ou se tornaram pessoas da sociedade⁴⁹, enquanto profissionais foram advogados como Luis Gama, jornalistas, escritores –como Machado de Assis–, trabalhadores agrícolas, trabalhadores braçais, comerciantes, trabalhadores domésticos, cozinheira, entre outros tipos. Sobretudo, quando não eram retintos. Esse público dissidente e sedento por ser anexado à sociedade viria a ser consumidor da fotografia.

Desde o início do escravismo negro no Brasil, as relações de homens brancos com mulheres negras passavam por uma série de tensões que iam desde estupro sistemáticos, até

⁴⁷ A Lei n. 2,040 de 28 de setembro de 1871 (lei do Ventre Livre), Coleção das Leis do Império do Brasil de 1872 (1871, parte I, p. 147-52). Estabelece que a partir daquele dia “Art. 4º É permitido ao escravo a formação de um pecúlio com o que lhe provier de doações, legados e heranças, e com o que, por consentimento do senhor, obtiver do seu trabalho e economias. O Governo providenciará nos regulamentos sobre a collocação e segurança do mesmo pecúlio”.

⁴⁸ Alessandra Devulsky, autora do livro *Colorismo* (2021), define o termo como uma prática quanto uma ideologia historicamente transmitida, que perpetua uma hierarquia racial com base na proximidade ou distância das características associadas à africanidade e à europenidade, denotando negatividade e positividade, respectivamente. Ele se torna uma ferramenta essencial para o racismo, mantendo as pessoas em uma posição de inferioridade, mesmo quando há algum grau de miscigenação presente.

⁴⁹ Sobre o tema ler: DEL PRIORI, Mary. *À procura deles* - quem são os negros e mestiços que ultrapassaram a barreira do preconceito e marcaram a história do Brasil. São Paulo, Benvira. 2021.

relações consensuais amplamente documentadas. No entanto, não podemos concluir em que nível em que essas relações realmente poderiam ser consensuais se levarmos em consideração o sistema hierárquico, as poucas oportunidades para mulheres negras escravizadas e forras, as tentativas de garantir um futuro melhor aos filhos e também as investidas sexuais dos homens brancos desde a infância das meninas negras. Porém, não cabe minimizar os movimentos de resistência dessas mulheres, nem mesmo sua capacidade de, em meio a um sistema difícil, se apaixonar. O que sabemos é que essas relações existiram e foram documentadas até mesmo em *cartes-de-visite* e *cartes-cabinet*. Bem como, casais de negros livres e forros que foram fotografados por Militão Augusto de Azevedo e até mesmo Alberto Henschel.

Uma pista da consensualidade das relações, para além dos encontros forçados, foram as tentativas de manter as mulheres negras financeiramente quando o relacionamento não era oficial. Como não era possível dividir legalmente o patrimônio com mulheres negras em situação de concubinato, este era dissolvido em presentes, pagamento de despesas delas e dos filhos e demais bens que podiam garantir sua subsistência, coisa que gerava muito conflito caso houvesse uma esposa oficial, muitas vezes branca. Há registros, por exemplo, dessas mulheres em situação de concubinato em fotografias.⁵⁰ Nem sempre, aliás, era da vontade do casal oficializar a união, visto as precariedades futuras que isso podia gerar aos filhos do casal (por ter uma mãe negra, na maior parte das situações, e um pai branco) e também pela possibilidade de garantir vagas de trabalho para o marido que poderia sofrer retaliação por ter uma esposa negra. Assim, é possível que registros fotográficos tenham sido feitos justamente para demarcar o lugar social que esta mulher negra, que tinha um amante ou um companheiro branco, gostaria de se colocar. Esses intermeios de representação, como a fotografia ou o uso de escravizados após a alforria, visavam funcionar como mais um passaporte para os inserir no mundo dos livres e uma forma de se anunciar, de se dar a ver a eles. Assim, até mesmo em relações de casamento oficial interracial, era importante imitar o comportamento, as vestimentas, as joias e acessórios que distanciassem o negro da negritude e, portanto, da escravidão. Apesar da imagem de controle que colocava a mulher negra em situação objetual, na prática, muitas conseguiram construir narrativas subterrâneas.

Del Priori (1997) fala de negras forras e livres que, após o casamento com um homem branco abastado, passaram a ter suas próprias servas brancas gerando desconforto social pela inversão de valores. Essa face da articulação feminina negra no Brasil não minimiza a estrutura do sistema escravista, mas mostra capacidades de resistência frente a uma realidade cruel.

Por outro lado, ter um registro fotográfico nas condições oferecidas por fotógrafos como Henschel, Christiano Júnior, Marc Ferrez e outros, onde os fotografados não possuíam maior agência nos ensaios, quase sempre colocava os fotografados numa posição de entretenimento para os que comprassem ou encomendassem os registros, para além das fotografias cujo o objetivo eram os laços de afeto, objetos de análise e reforço da narrativa do exótico onde o branco era o padrão e, portanto, assegurava sua noção de superioridade.

Dentro da hierarquia da raça humana estimulada nos oitocentos, o negro estava abaixo do indígena – que era como uma criança digna de ser tutelada – e este estava abaixo do branco. Koutsoukos (2010) aponta que Stephen Jay Gould explicou que a inferioridade do negro era postulada por dois grupos, os linha-dura que defendiam que o negro era biologicamente inferior e, portanto, justificava-se a escravidão e colonização de países negros; e os moderados que ‘apenas’ aceitaram a condição de inferioridade negra e seu pouco nível de inteligência, porém não consideravam que ela justificasse sua privação de liberdade.

Neste ponto, no Brasil, a cor interferia no tratamento a ser recebido. O baixo status de escravizado “escurecia” a pele dos africanos lidos como tendo uma “alma branca”, enquanto ser livre ajudava na percepção de clareamento dos mestiços (Barros, 2009, p. 108). Estes

⁵⁰ Sobre isso ver: ARAÚJO, Íris Morais. *Militão Augusto de Azevedo: Fotografia, história e antropologia*. São Paulo, Alameda, 2010.

últimos, mais do que um caminho intermediário entre branquitude e negritude, representavam um intermediário entre a condição dos libertos e escravos já que eram frutos, em sua maioria, de pais brancos livres (mesmo que pobres) com mulheres negras escravizadas, o que gerava uma vantagem entre os escravizados de peles mais claras.

Assim, observou-se no Brasil, uma escravidão marcada pela diferença racial. Inicialmente, negros e indígenas foram escravizados, enquanto brancos eram os senhores de modo a criar imagens de controle sobre essa população. Com o tempo, a escravidão de negros se consolidou, logo, rearranjos culturais foram feitos e mediados por processos de embranquecimento como o dinheiro, filhos mestiços e casamento que poderiam elevar a classe dos envolvidos, realocar o status senhorial a ponto de negro de pele clara, lidos enquanto parda, e libertos poderem ser lidos enquanto brancos ou, pelo menos, amenizarem a estigma da escravidão.

Apesar de haver uma homogeneidade terminológica quando se fala do povo negro, é importante destacar que essa indiferenciação foi fruto do tráfico negreiro, pois na África pré-colonial havia várias diferenças intertribais. Foram apagadas as diferenças etnoculturais e todos os escravizados, independentemente de sua origem, foram igualados pela cor. Os detalhes que constituíam as inúmeras identidades africanas como cortes de cabelo, uso de roupas, significados de escoriações, tatuagens que diferenciavam as nações foram ignorados propositalmente para justificar a desigualdade a que estavam e seriam submetidos.

Os traficantes europeus, conhecendo muito bem a sua culpa, e sabendo que as vezes da natureza haviam de bradar contra os seus crimes, têm-se precavido, há muitos tempos, com argumentos em sua defesa. Como sabem que nada poderia justificar a sua conduta têm espalhado no público e continuam a espalhar, que os africanos são criaturas d'outra espécie, que não tem as faculdade, nem o sentimento dos homens; que estão no mesmo nível dos brutos [...] (Clarkson apud Barros, 2009, p.75).

Os registros feitos no verso das *cartes-de-visite*, muitos deles se referindo a “origem” do fotografado, na verdade, tinham como função orientar o leitor, mas não identificar o sujeito das fotos como um indivíduo. Porém, essa orientação contida no verso de cada *carte-de-visite* fazia a sua definição, não como indivíduo (com nome e sobrenome), mas categorias étnicas: Mulheres pardas, crioulas, mestiças, mulatas, cabras⁵¹, pretas.

Enquanto para os residentes do Brasil a mestiçagem poderia conferir um ponto de destaque dentro da hierarquia da desigualdade, para os estrangeiros que aqui estavam era a prova cabal da degeneração do Império e da raça branca. O zoólogo Jean Louis Agassiz (1807-1873), que foi um dos principais nomes defensores do racismo científico no século XIX, bem como do criacionismo, por exemplo, esteve no Brasil a comando da Expedição Thayer para estudar os mestiços do país. Ele os considerava seres híbridos e bestiais, como aponta Koutsoukos, a junção de um homem com um não-humano, conferindo aos brancos a posição de humanidade e aos negros a animalidade, além de entender a mestiçagem como uma mácula a raça branca pura. Acreditando no poligenismo, entendia que Deus havia criado diferentes raças humanas separadamente. Em sua coleção de registros feitos, que foram posteriormente publicados no livro *Viagem ao Brasil 1865-1866*, incluindo uma série de fotografias de mestiços tiradas por August Stahl no Rio e seu assistente Hunnewell na Amazônia⁵².

O mulato e o pardo, para Ana Sara Cortez (2008), seriam resultado da miscigenação entre branco e preto, diferenciando-se apenas pela pele, pois o primeiro teria uma tez mais escura próxima ao preto, enquanto o segundo, teria a pele mais clara e mais “amarelada”,

⁵¹ Cabra era a designação feita para escravizados de raça mista, geralmente, com uma tez mais escura proveniente da mestiçagem do negro com mulato (Cortez, 2008, p. 46).

⁵² Koutsoukos aponta que este material está exposto em álbuns no acervo do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, na Universidade Harvard, em Cambridge, Estados Unidos.

provavelmente, por não ser descendente direto de brancos e pretos. Seriam, então, uma “cor entre branco, & preto” (Bluteau apud Cortez, 2008, p.48).

Era um período complicado para todos os povos não-brancos que, infelizmente, tinham contato com a Europa branca inundada no racismo científico. Após as publicações dos estudos de Charles Darwin (1809-1882) nos livros *A origem das espécies* (1859) e *A descendência do homem* (1871), onde expunha e explicava sua teoria de um ancestral comum para os seres humanos bem como a seleção natural, cientistas tentaram provar –em contraponto a Darwin– que diversas raças teriam evoluído concomitantemente e, portanto, haveria seres humanos legítimos e ilegítimos (mais próximos do animal). Não precisamos ir longe para entender que a conclusão foi de que os “mais humanos” tinham a pele mais branca devido a sua superioridade “natural” comprovada por tudo que pudesse dar suporte visual; e os “menos humanos”, claro, eram não-brancos, especialmente, os negros que, supostamente, se aproximavam do macaco como um “elo perdido”. Inclusive, em suas pesquisas, muitos desenhos eram exagerados justamente para forçar uma similaridade com os primatas.

Barros (2009) apresenta que a teoria de superioridade branca sobre negros foi propagada também por Lineu, um naturalista sueco que categorizou as raças humanas a partir de um juízo de valor. Enquanto para os brancos isso significava ser a régua medidora da humanidade como detentores da civilidade, engenhosidade e inventividade tão caras à ciência e educação, eram os detentores da lei, buscavam o progresso e nada que faziam era baseado em preconceitos. Ao passo que os negros foram associados à negligência, preguiça e ociosidade, vícios, propensão ao trabalho braçal.

As tentativas de encontrar a prova da superioridade racial branca e a inferioridade racial de todos os povos não-brancos foi a base do racismo científico amplamente propagado nos oitocentos por médicos, antropólogos, zoólogos, naturalistas, anatomistas, entre outros profissionais. A ideia perseguida era de que havia povos “selvagens”, próximos de animais e da natureza, uma raça inferior oposta ao ideal do homem branco europeu racionalista.

Esse tipo de pensamento é bem exemplificado nas fotografias, litografias do século XIX e das exposições ocorridas em zoológicos humanos – famosos nesta época – que, teoricamente, serviam para com fim educativo por mostrarem novas realidades aos visitantes, gerando neles sentimentos de filantropia e “tentando” apresentá-los com certo respeito (o que, obviamente, pela natureza da situação não acontecia), mas o que acontecia, bem como com as *cartes-de-visite* comercializadas era o aumento sistemático da alteridade, das diferenças e do preconceito, uma vez que esses povos nunca eram retratados e colocados em um patamar de igualdade. Koutsoukos diz, por exemplo, que sobre os zoológicos humanos “a exibição de gente ao vivo passava ao público a ideia de que o racismo era científico; portanto, que seria aceitável” (2020, local. 24). Apesar da presente pesquisa ter como foco pessoas negras, também eram expostos (também na fotografia) e desumanizados os indígenas, asiáticos, povos com costumes específicos como ciganos, esquimós e pessoas com deficiência, consideradas “aberrações”. A diferença não ocorre entre iguais.

A mestiçagem fica clara nas fotografias de Henschel como um “passaporte” onde as mulheres mais próximas da negritude eram retratadas usando mais acessórios que as ligassem à cultura negra como as roupas de baiana, elementos religiosos e pano-da-costa e estampas muito bonitas, enquanto as mulheres ‘menos negras’ faziam todo jogo teatral com roupas e acessórios utilizados na moda branca europeia.

Ao contrário da população branca, incluindo os crioulos, que buscavam se associar a uma iconografia heróica, elevada moral e intelectualmente e civilizada aos moldes europeus ou estadunidense, os negros foram amplamente retratados como exóticos, animais, lascivos, dotados de servilismo e bastante força braçal –muitas vezes, ao lado de animais, o que poderia conferir uma espécie de comparação entre eles–, porém, de pouca inteligência. A fotografia seguiu o mesmo rumo e ousou com cenários, vestimentas típicas ou não daquilo que se

considerava um padrão de comportamento africano⁵³, sempre fincado no ponto do pitoresco – até mesmo quando as imagens não eram depreciativas. As fotografias exóticas eram amplamente requeridas no exterior por aqueles que tinham curiosidade de conhecer visualmente os negros que nunca viram, colocando-as como *souvenir*, para pesquisas e afins. Para os fotógrafos, com a infinidade de negros residentes no Brasil e com o incentivo dado à fotografia, este nicho devia ser rentável. Vale pontuar as diferenças culturais e raciais: os fotógrafos atuantes nos oitocentos eram brancos enquanto os fotografados eram negros. Sobre isso, Devulsky fala:

Esses casos de extrema instrumentalização da vida negra para “entretenimento” de brancos indica algo de valioso no entendimento do processo de hierarquização de negros: é preciso associar o negro o mundo animal, concomitantemente à evacuação das suas qualidades humanas. O colorismo serve-se desses preceitos para, uma vez presentes algumas características desvinculadas da imagem africana, discriminar positivamente os sujeitos mestiços em virtude de algum traço associado ao tipo branco (2021, p. 71).

Nos trabalhos de Henschel sobre os *typos* negros, percebe-se a categorização das fotografias em duas vertentes: as fotografias de busto e as de corpo inteiro. Koutsoukos (2010 p.129) comenta que as fotos mais próximas, como as de busto em meio-perfil, proporcionam maiores informações sobre o rosto do modelo do que as tiradas de frontal ou de perfil, pois mais elementos são capturados na fotografia. Escarificações, por exemplo, que são marcas étnicas utilizadas por algumas culturas africanas ou até mesmo marcas de castigos ocasionados por violência eram registradas como detalhes identitários, uma vez que consideramos que, no primeiro caso, funcionam como demarcação de beleza e no segundo, como um retrato da escravidão. Além do fato de ser algo a qual o próprio modelo poderia se orgulhar e desejar, através de um acordo com o fotógrafo, pedir que fosse capturado. Além disso, o padrão de fotografias de busto já era bem conhecido devido aos inúmeros desenhos, litografias e pinturas realizados por diversos viajantes desde a Missão Francesa, entre outras durante todo o século XIX.

Henschel fez poucos retratos que aparentam um extremo para fins de sustentação de teorias racistas como as fotografias médicas, apesar de que o estilo fotográfico dos *typos* negros pode ser considerado em si mesmo racista, mesmo sendo apresentado como uma forma de mostrar a diversidade étnica e cultural –funcionando como um tipo de souvenir– e não tinha o discurso supremacista de forma aberta. Apesar da linha tênue que os separa, o segundo tipo trazia, por sustentar as teorias eugênicas que eram populares na antropologia física, na medicina, zoologia e outras ciências, uma forma de dominação do fotografado através da imagem. O primeiro tipo funcionava como curiosidade, como item de colecionador; já o segundo, era a evidência que confirmava as teorias do racismo científico e inferioridade racial. Vale pontuar que as fotografias etnográficas não eram feitas com pessoas da raça branca, apenas pessoas negras, indígenas e asiáticas foram fotografadas para este intuito, no caso de pessoas brancas elas eram representadas através de estátuas inspiradas no neoclassicismo, como nas fotos de Agassiz (Koutsoukos, 2010. p 135). De todo modo, era o comprador quem decidia o destino final das fotos fosse um álbum de família ou para curiosidades médicas.

Nas fotos em que Henschel retrata mulheres com os seios descobertos, apesar do olhar à câmera, parece haver um grande constrangimento, pois como Koutsoukos fala, há diferença entre apresentar a nudez e ser desnudada. E assim como ocorreu com as pinturas de mulheres brancas, nas fotografias e pinturas de mulheres negras há a máxima da nudez para revelar sua

⁵³ Era interessante homogeneizar os negros como bloco único (como se fossem falantes da mesma língua, possuísem a mesma cultura e costumes, desejassem as mesmas coisas), atribuindo nacionalidades que não necessariamente pertenciam, rompendo e atropelando as fronteiras tribais, o que poderia gerar conflitos, ignorando os novos acordos feitos em território brasileiro.

disponibilidade sexual contínua, como um atributo racial o que pode ser interpretado através da semiótica⁵⁴ como um atributo que confere inferioridade e, portanto, o sustentáculo que garante a dominação.

As fotografias poderiam ter um olhar científico ou médico, um olhar policial, um olhar étnico com valorização de aspectos culturais, um olhar de aproximação cultural (onde os fotografados encenavam com elementos da cultura dominante). Também poderiam possuir cenários, vegetação, mobiliários específicos, fundos pintados ou fundos neutros.

2.4.1 Imagens de controle na construção da mulher negra

Para versar melhor sobre as representações imagéticas das mulheres negras, baseio-me no conceito de imagens de controle formulado por Patricia Hill Collins e explicitado por Winnie Bueno no livro homônimo. Para Bueno, as imagens de controle são “a dimensão ideológica do racismo e sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada” (2020, p.73). Através dela, grupos dominantes fomentados pela cultura ocidental branca eurocêntrica, desde o período escravocrata perpetuam os padrões de violência e dominação que os mantêm no poder se baseando em estereótipos de gênero, aqui movidos sob o prisma da sexualidade e raça, estabelecendo uma aparente normalidade para a estrutura social: pessoas brancas são civilizadas e cultas e pessoas negras carecem de tutela e são violentas, subservientes ou relapsas. Elas dão significado à vida, ao comportamento e à personalidade de mulheres negras de modo a justificar todo sistema de vigilância, violência e exploração colocados contra elas. O conceito se diferencia do de representação ou simplesmente estereótipo já que ambos são utilizados dentro da noção de poder que mantém as imagens de controle. As imagens de controle se fundamentam sobre a autoridade que é concedida aos grupos dominantes para nomear os fatos e por isso, difere do conceito de representação explicitado no capítulo anterior.

A feminilidade como sinônimo de ser mulher, sobre a qual falamos anteriormente, tem definições opostas mas dependentes e hierárquicas a partir das mulheres evocadas. Por exemplo, existe a verdadeira feminilidade criada e esperada pela masculinidade branca para o exercício do comportamento de mulheres brancas, e as subalternas (Devulsky, 2021). Mas, apesar disso, são essas elites masculinas quem ditam o comportamento esperado e que se beneficiam majoritariamente dele. Para existir a narrativa de pureza da mulher branca, é necessário a narrativa da lascívia da mulher negra sendo inversamente proporcionais e dependentes uma da outra para existir. As imagens de controle são necessárias para garantir a subordinação negra e as ideias de superioridade racial branca com base nas opressões de gênero.

Mesmo com a forte pressão operada pelas imagens de controle, as mulheres negras sempre apresentaram resistência frente a elas, se auto definindo individual e coletivamente. Uma vez que não há um essencialismo nas experiências de mulheres negras, elas se reorganizam e têm reações diferentes aos temas comuns a todas. Mesmo assim, de acordo com Bueno, essas imagens de controle justificam ideologicamente a continuidade da dominação racista e sexista, mantendo essas mulheres em locais subalternos, socialmente injustiçadas. Os retratos feitos de mulheres negras através desses estereótipos atacam sua assertividade, suas formas de resistência, justificam sua dominação, manipulam os significados sobre essas pessoas de forma diferente do que elas falam a respeito de si. São símbolos que naturalizam a violência racista, que se colocam no lugar de outro. A fotografia, neste caso, mesmo se propondo ser um

⁵⁴ A semiótica é a ciência dos signos e da representação (conceito utilizado neste trabalho), muito trabalhada por Roland Barthes.

souvenir ou um elemento étnico, partia da demanda da alteridade e do olhar pictórico, racista, para continuar circulando sob a categoria de *typos*.

Para que imagens de controle possam existir é necessário, primeiramente, um pensamento binário que possa configurar o eu e o outro, em categorias opostas, uma vez que é necessária uma estrutura de dominação onde essa narrativa faça sentido. Pois o binarismo também necessita de uma objetificação muito presente no pensamento ocidental, assim mulheres e pessoas negras são relacionados à natureza, enquanto a cultura branca e o homem branco ocidental é tido como civilizado e ocidental, o que justifica a opressão desses grupos para “domesticá-lo”. Nem todas as imagens de controle trabalhadas por Collins servem a este trabalho, pois a tecnologia do racismo, como aponta Silvio Almeida em *Racismo Estrutural* (2018), se atualiza, de modo que algumas figuras não convêm ao período específico analisado ou não foram observadas nas fotografias.

Dentro do processo de objetificação, existe a animalização de mulheres negras sendo utilizada sistematicamente como forma de justificar a violência e a opressão com que elas foram historicamente tratadas. “Já na escravização, as mulheres negras eram lidas como ‘mulas’, meras unidades de trabalho semoventes, cuja qualidade de vida era irrelevante, desde que estas exercessem suas tarefas” (Bueno, 2020, p. 83).

A ideologia dominante no período escravocrata fomentou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da feminilidade negra, cada uma refletindo o interesse do grupo dominante em manter a subordinação de mulheres negras. Além disso, como as mulheres negras e brancas eram importantes para a continuação da escravidão, controlar as imagens da feminilidade negra também funcionava para mascarar as relações sociais que afetam todas as mulheres. De acordo com o culto da verdadeira feminilidade que acompanhava o tradicional ideal da família, as mulheres “verdadeiras” possuíam quatro virtudes cardeais: piedade, pureza, submissão e domesticidade. As mulheres brancas proprietárias e as da classe média emergente foram encorajadas a aspirar essas virtudes. (Collins apud Bueno, 2020, p. 89)

Pelas mulheres negras serem obrigadas a trabalhar dentro no período escravista, afastando-se do prisma da mulher-mãe-rainha do lar e, portanto, da feminilidade e da ideia da *mulher ideal*, eram vistas como anomalias. Elas trabalhavam (não por uma simples opção, mas pela obrigação) em tempo integral deixando os filhos sem seus cuidados principais, não eram sinônimo de pureza tampouco de mansidão; mas as mães negras que estavam dispostas a abrir mão “voluntariamente” da sua vida e família para dedicarem-se ao trabalho doméstico para famílias brancas, tal qual uma real escolha ponderando os benefícios e malefícios. É aí que entra a imagem de controle da “*mammy*”, por exemplo, facilmente encontrada em fotografias de amas-de-leite dos oitocentos. Ela era a trabalhadora doméstica, escravizada ou “liberta”, que servia a família branca com amor, abnegação e fidelidade. Sua família era ignorada socialmente para reforçar que ela quisesse se dedicar exclusivamente à família branca. Ela é assexuada, pois convém não ser uma ameaça e essa imagem de controle serve para manter as mulheres negras dentro de um papel de subserviência dentro da hierarquia racial, servindo com devoção através dos serviços domésticos e entendendo-o como o destino de mulheres negras.

A imagem de controle da matriarca é a mãe negra raivosa, agressiva e que não cuida dos filhos e, por isso participa da manutenção da pobreza do povo negro porque não tem o referencial da boa mãe. Enquanto a “*mammy* representa a ‘boa mãe negra, a matriarca simboliza a mãe ‘má’” (ibidem, p.94). A maternidade sempre foi uma questão cara para mulheres negras pois, ao contrário de mulheres brancas que tinham o referencial da maternidade como uma virtude e, como aponta Davis (2016, p.125), encontravam neste lugar a possibilidade de serem “mães da raça” branca e da nação estadunidense, as negras foram desumanizadas, impedidas de criarem seus filhos da forma que gostariam no contexto da

escravidão, afastadas de seus familiares através da venda de escravizados, incluindo seus filhos, pelo não reconhecimento da família negra⁵⁵ fora do contexto do matrimônio católico. Então, ter imagens de controle que são diretamente ligadas à maternidade, interferem no exercício materno dessas mulheres e as responsabiliza por qualquer problema relacionado à população negra dentro da visão patologizante construída pela medicina. Podemos falar, por exemplo, da imagem da *matriarca* também considerando a mãe negra relapsa quanto aos cuidados do próprio filho, presentes nos periódicos dos oitocentos:

Lamentável

Uma preta matou inconscientemente o filho por lhe ter dado mais comida e como o visse afflicto ministrou-lhe o suadouro... (Correio Paulistano, Casa Branca, 17 de novembro de 1888).

Este exemplo mostra que ao falar da inconsciência da mãe pela morte do filho, evoca-se a figura da mulher negra pouco inteligente, trazendo a ideia de que ela não seria tão boa mãe quanto a mulher branca, uma vez que matou o filho por estar fora de si, gerando perigo iminente a qualquer um dos seus outros filhos, se os tivesse ou se estivesse sobre cuidados dos filhos dos outros.

Outra imagem de controle que pode ser equiparada às fotografias de negras dos dezenove é a de *Jezebel* ou a mulata no contexto brasileiro⁵⁶. Ela é a mulher negra, a mulata hipersexual, lasciva, predadora e sempre disponível sexualmente. Essa imagem tem como objetivo naturalizar e perpetuar as violências sexuais a que mulheres foram submetidas. No contexto da escravização de negros, justificava sua exploração sexual, visto que ela era entendida em oposição à castidade da mulher branca, logo, era agressiva e devia ser adestrada, domada a todo custo e punida por sua suposta promiscuidade. Ela era, então, culpada pelo abuso que sofria (pois o homem branco a estava apenas controlando) e também pelo fruto desse abuso. Essa imagem de controle visa garantir que a justificativa das relações interracializadas entre escravistas e escravizadas fossem compreensíveis. Uma vez que essa mulher não se continha com seus pares, a violência cometida pelos colonos não era mais violência, mas uma suposta correção que restabelecia a ordem.

(...) devia ter salientado que essa animidade nos negros, essa falta de freio aos instintos, essa desbraga prostituição dentro de casa, animavam-na os senhores brancos. No interesse da procriação à grande, uns; para satisfazerem caprichos sensuais, outros. Não era o negro, portanto, o libertino, mas o escravo a serviço do interesse econômico e da ociosidade voluptuosa dos senhores. (...) “Entre brancos e mulheres de cor estabeleceram-se as relações de vencedores com vencidos – sempre perigosas para moralidade sexual (Freyre, 2006, p. 515).

Vale pontuar que a sexualidade de negros: homens e mulheres, passa a ser sinônimo de sexualidade desviante por volta do século XVIII (hooks, 2019, p.129), antes disso, essa noção não havia sido teorizada sistematicamente. Ao negar a elas a feminilidade (e neste caso, a negação do gênero implicava em desumanização), nega-se também a humanidade.

Enquanto para a população branca os jornais serviam para informar e também ensinar, quando o negro aparecia nas publicações geralmente ocupava o lugar a partir da narrativa do

⁵⁵ A autora Mary Del Priory no livro *Sobreviventes e Guerreiras: Uma breve história da história da mulher no Brasil de 1500 a 2000* (2020), traz um contraponto a noção do negro escravizado ser impedido de ter família pelos contextos dos escravizados rurais e do estímulo da Igreja ao matrimônio. Porém, pontuando a questão do escravizado urbano, tal qual outros autores, incluindo a Winnie Bueno, falo sobre essa separação da família escrava.

⁵⁶ Lélia Gonzalez no artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira também faz parte da análise de que mulheres negras são lidas enquanto mãe preta, doméstica e mulata*, ver em: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

outro⁵⁷. Lília Schwarcz aponta em *Retrato em negro e branco* (1987) que é possível ver nas notícias de jornais oitocentistas uma padronização nos discursos acerca de negros ou seja, havia semelhanças marcantes sobre negros com casos parecidos mas sujeitos e localização variados. Considerando que assim como nas fotografias, a repetição cria o imaginário, isso conferia uma espécie de constância, uma insistência em noticiar de forma parecida utilizando, inclusive, os mesmos termos a ponto dos casos serem entendidos não como isolados, mas característicos de todas as pessoas negras. A situação era tal que os anunciantes se viam dentro de um dilema, pois deveriam afirmar as características positivas dos escravizados de modo a garantir a venda, ao mesmo tempo em que os mostravam como “peças” raras ao afastar deles os estigmas trazidos pela escravidão.

Enquanto os escravizados negros tinham suas características para o trabalho mais bem destacadas, as mulheres escravizadas passavam por uma espécie de avaliação estética do “produto” já que a aparência era muito relevante na negociação, não só de rosto, como também o corpo.

“Escrava fugida

De José Antonio de Souza residente em Itú fugiu há 5 meses a escrava Balbina, mulata de 30 anos, estatura pequena, rosto cumprido, cabelos não bem pretos, *bonita figura, prosa de corpo, bons dentes, fala com doçura* e em uma das faces, abaixo do olho, tem uma cavidade mui pequena”. (Correio Paulistano, 6 de janeiro de 1886, grifo nosso)

Um outro anúncio foca na beleza da escravizada e ressalta suas características positivas no trabalho em uma casa particular, além dos excelentes predicados colocados em questão. Vale questionar qual era a intenção do anunciante ao iniciar o anúncio falando de sua aparência.

Muita Atenção

Vende-se uma *ellegante e bonita* mucama recolhida e de casa particular que tem muitos préstimos com 18 annos de *idade*, sadia, sabe ainda *engommar*, fazer tuyote, costurar e cortar figurino. O motivo da venda não desagradará o comprador (A Província de São Paulo, 25 de setembro de 1877)

Schwarcz aponta que, com os anúncios de venda de escravizados, os senhores buscavam afirmar a superioridade, propriedade e dependência deles através da imagem construída sobre eles como pessoas com instintos primitivos, porém, fiéis aos senhores. Mas a condição dos escravizados não era homogênea, a realidade era diferente de acordo com a região escravista em que viviam. No Brasil, por exemplo, no norte os escravos trabalhavam nas lavouras, enquanto no sul trabalhavam em culturas cafeeiras juntamente com a mão-de-obra remunerada de imigrantes. Muitos dos anúncios se referiam a “negras urbanas” que possuíam mais autonomia. Negras quitandeiras ou de “tabuleiro” ajudavam em fugas e sublevações escravas pelo fato de terem mais mobilidade e uma vida mais livre. Bem como era diferente a vida das escravas domésticas que, inclusive, podiam andar calçadas e vestiam roupas melhores e diferenciadas, com alguns acessórios como relógios e não possuíam defeitos físicos determinantes. Enquanto as escravizadas rurais eram descritas de forma vaga, sem muitos detalhes; os anúncios focavam nos defeitos físicos, sinais e características étnicas para diferenciá-los de outros escravizados.

Assim como não podemos falar de uma mulher ideal que corresponda à totalidade das mulheres, assim, também é frágil falar de *uma* mulher negra dos oitocentos, africana ou nascida no Brasil, escravizada, liberta ou livre que possua as mesmas experiências. Podemos falar de um generalismo a partir dos olhos do colonizador, apontando um lugar comum onde as vivências podem se encontrar, mas não reduzi-las a ele. Os autores dizem também que a

⁵⁷ Para a produção e protagonismo negro na imprensa ver: PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

importação atendeu não só aos interesses físicos de força bruta de trabalho, mas às necessidades sexuais dos colonos, trazendo assim mulheres negras em razão da falta de mulheres brancas. E que as negras Minas e Fulas tinham o tom de pele mais claro e por terem um comportamento mais próximo ao da cultura branca, chamado “domesticado”, eram escolhidas para serem suas companheiras, mucamas, cozinheiras, amigas, mancebas, caseiras, elevadas ao posto de “dona de casa” ou tendo permanecido apenas como amantes.

(...) a negra mina apresentou-se sempre no Brasil com todas as qualidades para ser uma ‘excelente companheira’. Sadia, engenhosa, sagaz, afetiva. ‘Com semelhantes predicados’, acrescenta Araripe, e ‘nas condições precárias em que no primeiro e segundo século se achava o Brasil em matéria de belo sexo era impossível que a *mina* não dominasse a situação. Dominou-a em várias regiões’ (Freyre, 2006, p. 390).

É importante explicitar que não significa que toda fotografia, sobretudo, de mulheres negras são imagens de controle só por serem imagens, mas que elas podem operar como uma imagem de controle. Assim,

(...) as imagens de controle são dinâmicas. Os estereótipos negativos que são utilizados para estruturar a dimensão ideológica do sistema de opressões são articulados de acordo com a necessidade dos grupos dominantes de controlar a assertividade e os processos de resistência dos grupos dominados (Bueno, 2020, p. 94).

Davis ressalta que as mulheres sempre resistiram e desafiaram a opressão da escravidão. Elas não recebiam indulgências por serem mulheres, ao contrário, trabalhavam igualmente como os homens e ainda eram duplamente expostas por meio do terror sexual imposto. O controle ao corpo feminino operava em diferentes frentes. Enquanto às mulheres brancas eram reservado o pudor no privado e a exposição da nudez na arte feita por homens e para homens; para as negras, havia a subjugação explícita a partir dos estupros, os quais não deveriam ser comentados ou, se fossem, eram naturalizados como uma forma de exercício sexual masculino.

As meninas negras escravizadas eram entendidas como um possível ‘depósito’ de sífilis de homens brancos contaminados e que queriam se curar, ao contrário das meninas brancas que, como apontado por Freyre, se tornavam suas esposas de doze aos quinze anos. Ambas objetificadas, porém as negras, eram também desumanizadas pois não adquiriam com essa interação nenhum status social além de receptáculo para doenças ou lasciva. É importante pontuar que a noção de adolescência é algo relativamente recente no ocidente, sendo formulada apenas no século XX. Sendo assim, o intercuro sexual com menores, incluindo crianças, não era censurado na maior parte da história⁵⁸.

Devemos considerar também que a restrição e inacessibilidade da entrada de estrangeiros em território brasileiro para proteger do contrabando das minas de ouro e demais recursos naturais, criou uma grande expectativa e interesse quanto ao que havia por aqui. Assim, os poucos que foram permitidos de entrar antes da abertura dos portos, representavam um olhar de fora, como foi com a iconografia de Carlos Julião (1740-1811) e Frans Prots.

⁵⁸ Há relatos inquisitoriais, por exemplo, sobre a prática e o foco da denúncia estava no desvio de fé: o desperdício de sêmen (uma vez que o sexo tinha como objetivo a reprodução), o adultério, a sodomia e a fornicção, e não a corrupção de menores. Não era raro que o corpo das crianças fosse visto como uma extensão do desejo dos adultos, principalmente quando meninas e quando negras. Foi apenas em 1890 que a idade mínima para casamentos foi instituída para meninas como 14 anos e para meninos 16. Assim, ao falar de uma imagem da mulher ideal incorre na possibilidade de esbarrar também em meninas em pleno desenvolvimento, na puberdade, sem terem chegado ainda à maturidade. Apesar disso, não encontrei nas fotografias de Henschel nenhuma que insinuasse alguma sexualização de menores. Sobre o tema, Augusto Sthal fotografou menores seminuas em ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004 e de Desiré Charnay, em 1863, dispostas em BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: a Reconstituição das Experiências Vidas no Estúdio de Christiano Jr. Alameda*. 2013. 1ed., pp. 199- 201.

Moura (2000, p.23) aponta que nos três séculos de que se tem registro, as imagens de negros correspondem a 115 imagens do século VXII, 63 do século XVIII e 1063 do século XIX entre desenhos, litografias, pinturas em diferentes técnicas, caricaturas e fotografias em suas variadas técnicas. Mesmo assim, em muitos desses registros existem erros ou intervenções que descaracterizam o momento ou os tipos de relação. Mesmo havendo um entendimento geral sobre os temas e locais a serem estudados, esses gravadores, pintores, litógrafos, fotógrafos e cartunistas só eram capazes de realizar uma interpretação a partir de seu próprio olhar que fora moldado pela cultura e pensamento da época.

[...] O olhar dos viajantes espelha ademais a condição de nos vermos pelos olhos deles. [...] As obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distância entre modos de observação, de triangulação do olhar. [...] As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. Diferentes e irredutíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis (Beluzzo apud Moura, 2000, p. 24).

Moura fala que a transição das casas senhoriais rurais para os centros urbanos também marcou a transição do retrato pintado para o daguerreótipo e fotografia.

O status objetual era tão grande para com os negros escravizados que a aquisição deles se baseava mais na aparência do que em suas qualidades de trabalho, sendo a beleza um dos requisitos para compra e venda. A preferência de compra era de negros bonitos de corpo e rosto, com todos os dentes, sem deformações e altos, mesmo que tivessem fama de maus escravos. Além disso, para o trabalho doméstico, as mulheres mais bonitas tinham prioridade, o que facilmente levava a estupros dos senhores ou relações de concubinato, resultando em castigos físicos brutais das senhoras devido à rivalidade criada no lar. Essa tensão vivida na casa ou entre o seio familiar vinha da noção de que a traição poderia ser perdoada, enquanto pecado, mas a junção com uma raça “inferior” era rebaixar a si mesmo e a própria família. A infidelidade masculina era uma máxima com a qual todas teriam que lidar, pois era entendida como uma fraqueza, um pecado, porém se relacionar com uma mulher “inferior”, ou seja, negra era opcional para um homem branco, o que lhe conferia uma compreensão pública de que ele estava manchando a raça. Expor as mulheres e homens *seminus* nas fotos, era uma forma de reforçar essas tensões à medida que os rebaixava enquanto incivilizados, mas os elevava enquanto sexualmente insaciáveis dentro do contexto de uma sexualidade adoecida. Samuel Morton (1799- 1851), físico e anatomista, publicou uma série de artigos onde defendia e classificava pessoas negras como menos desenvolvidos intelectual e moralmente, e sexualmente desviantes em relação a brancos (Koutsoukos, 2020, local. 9), o que justificava as crises por este assunto.

O tom da pele e o cabelo eram critérios para determinar a função do escravo dentro do sistema escravista e criar hierarquias entre eles.

No dia 10 de dezembro de 1850 fugiu da casa do senhor Ignácio Luís de Brito Taborda, negociante com armazém à Rua da Praia, no Recife (...) a preta Rosa, de nação, 50 anos mais ou menos, baixa, cheia de corpo, nádegas empinadas, cara redonda e lustrosa, feições amacacadas, pés pequenos, andar cambaio, por ter uma estufapada na sola do pé direito e uma ferida no dedo pequeno do pé esquerdo e os dedos grandes roídos de bicho (...) (Diário de Pernambuco, 30/01/1850).

No anúncio, fala-se de um corpo cheio de deformações e de características que a assemelhavam a um macaco, a animalizando. Lília Schwarz (1987, p. 95) ressalta que, nos oitocentos, “existia o negro das ‘ocorrências policiais’, o negro violento que se evadiu, o negro que é centro de notícias escandalosas, o negro dependente e serviçal que é oferecido enquanto

‘peça de bom funcionamento’ ou mesmo o negro ‘objeto’ de discurso dos editoriais científicos”. E quem era a negra da arte?

2.5 O feminino na arte

De acordo com Amanda Braga, no livro *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas* (2015), na pré-história, entre o período paleolítico e neolítico, a representação feminina girava em torno da fecundidade sem maiores intenções estéticas, inclusive no culto da deusa-mãe que sobrepuja a morte com a vida, uma alusão feita também a fertilidade do solo, da natureza. Este período foi marcado pelas estátuas nuas de mulheres, como a Vênus impudica, também conhecida como Vênus de *Willenforf*. Na antiguidade clássica, ao contrário, a mulher era retratada a partir de seus atributos estéticos combinando uma beleza digna de ser admirada (mas não sacralizada) e temida devido a sensualidade, com um corpo harmonioso com quadril largo, cintura fina e seios grandes. Neste momento, como é possível notar na maioria das esculturas, o padrão de beleza grego era o masculino.

A valorização da beleza do homem jovem fazia alusão ao corpo viril atrelado ao esporte e à guerra (Braga, 2015. p. 33) e reforçado pela cultura da pederastia. Acreditava-se que o corpo feminino era menos desenvolvido que o masculino, mais frio e frágil, devido a um processo uterino onde, teoricamente, seria conferido aos seus músculos e tendões mais resistência. Por essas questões biológicas, entre a frieza feminina e o rubor masculino, o ambiente público era naturalmente destinado ao homem e seu corpo podia ser exibido, nu, de forma a mostrar sua beleza e poder num verdadeiro culto ao corpo presente não só na arte, mas nos ginásios, pregando sua superioridade; enquanto as mulheres eram dotadas de qualidades para o ambiente privado, vistas sob suspeita de mentir e seduzir, tal como a beleza de Helena, tinham seus corpos cobertos e, quando expostos em pinturas e esculturas, deveriam seguir o modelo masculino. Assim, até o século V, o corpo feminino era representado sob a estética masculina (corpo com musculatura definida, altas, com ombros largos) sendo diferenciadas apenas pelos seios, a exemplo da *Vênus de Milo*, bem como ressalta Lipovetsky (2000 apud Braga, 2015). Logo, a beleza era máscula.

As tensões entre a malícia feminina e o corpo viril ficam claras na Idade Média quando as mulheres e tudo o que se refere ao feminino se tornaram perigosos ao homem e seu propósito terreno e espiritual. Eva, a desvirtuada, e muitas outras personagens femininas bíblicas passaram a ser sempre evocadas como sinônimo de perigo. O corpo feminino –tal qual aponta Federici–, era pecaminoso, sedutor e tentador, pronto para destruir o homem e roubar o seu falo. Assim, as representações femininas estavam mais vinculadas psicologicamente ao medo do que a admiração. A mulher era considerada um ser diabólico (Federici, 2017, p.324), ao contrário da Idade Moderna quando, finalmente, o sexo feminino será entendido enquanto significado de beleza e com autonomia em relação ao corpo masculino. É a partir do Renascimento que a beleza das mulheres será atrelada ao divino já que o único culto à uma figura masculina era a direcionado a Jesus (o que dificultava a representação fora do contexto religioso, pois seria considerado heresia), assim, as mulheres (brancas) se tornaram poeticamente próximas a seres espirituais, graciosos, como representantes da bondade e amor, dignas de serem representadas e eternizadas na arte, mas, ainda indignas de partilharem dos mesmos direitos masculinos.

A pintura *O nascimento da Vênus*, de Botticelli (1445-1510) –finalizada em 1486– marca a transição da representação feminina como pecaminosa para divinamente graciosa, relacionada à virgem Maria e a seres mitológicos, elevando a mulher à condição de anjo⁵⁹. No século XVI, a beleza feminina ainda era retratada com ares divinos, porém recebe o toque da sensualidade evocado por mais luxo e corpos mais curvilíneos nas representações. Devido a

⁵⁹ ibidem, p. 36

isso, nesta época, os quadros de nu feminino em forma de autocontemplação sob um olhar narcísico se multiplicam, como em *Vênus ao espelho*, de Peter Paul Rubens (1577-1640), *Vênus em sua toalete*, da escola de Fontainebleau e *Vênus olhando-se ao espelho*, de Diego Velázquez (1599-1660). Pinturas em que elas não são belas apenas para os outros, mas também a si mesmas já que todas estão em posse de um espelho. Aqui a beleza feminina é marcada pela passividade, languidez, ociosidade, quase sempre retratadas nuas e deitadas representando o não-pertencimento da mulher a qualquer atividade que necessite de mais energia ou furor, mantendo-a sempre inacessível e misteriosa através da sensualidade.

Até o século XVIII, a beleza será vista como um combo de atributos físicos e virtudes morais (ibidem, p. 38), confundindo-se entre si. Ou seja, a pessoa bela era aquela virtuosa, moralmente boa como se a beleza refletisse seu interior, tal qual a feitura revelava faltas. Só a partir do século XIX – século da invenção e propagação da fotografia –, com a *Vênus de hotentote*, que há a limitação da beleza ao domínio físico do corpo como um valor estético e sexual em si mesmo, desvinculando beleza e virtude. Logo, os oitocentos inauguram uma dupla forma de ver: primeiro através das noções de beleza que foram reconfiguradas, segundo pela fotografia que permitia ver pessoas distantes, inacessíveis anteriormente e também dar a ver a si mesmo através dela.

Apesar do corpo feminino (e branco) ser cuidadosamente zelado na vida prática, no século XIX, a exposição da nudez feminina através da pintura como forma artística ideal funcionou para conter e regular o comportamento e sexualidade feminina (Nead, 1998, p. 18). Havia uma dupla moral, onde o puritanismo do corpo feminino era sempre ressaltado, de modo que as mulheres eram sempre vigiadas, mas o acesso visual quase irrestrito dos homens a ele era normalizado mesmo que não formalmente (Stein, 1984, p. 33). Pois em conjunto com diversas instituições, o corpo feminino sofria pressões para sua performance ideal. Se, como fala Hobsbawm (1974), a hegemonia europeia sobre o mundo foi estabelecida às décadas finais do século XIX, esta ditava o modo de vida a quase todo o planeta através dos padrões burgueses. Inclusive, nas representações artísticas, entre elas, a fotografia.

O nu feminino, em meados dos oitocentos, era o gênero narrativo dominante na arte europeia, sendo inclusive, o ideal. Porém, era um ofício reservado aos homens, já que as mulheres pintoras eram impedidas de fazê-lo. O fato de o corpo feminino ser excessivamente analisado, perscrutado e representado artisticamente, revela sua inferioridade diante do corpo masculino. Enquanto o nu masculino muito famoso na arte clássica tinha por objetivo mostrar a grandeza do homem, seu equilíbrio e racionalidade⁶⁰. Federici fala sobre o disciplinamento moral e corporal que ocorreu com o racionalismo.

No Brasil, como pontua Schwartz (1993), houve uma adaptação daquilo que se produzia pela elite europeia à realidade do país, não sendo apenas cópias do que era produzido por lá. Aqui houve a exaltação da nudez da mulher indígena e africana e a completa exclusão da mulher branca de tais representações. Assim, dentro da linha proposta por Lynda Nead (1998), a regulação do corpo feminino através de representações visuais em solo brasileiro se fundamentou no controle dos corpos entendidos como marginalizados e exóticos.

Na arte, o corpo feminino foi retratado a partir das noções de subjugação. Sendo ele extremamente vigiado e podendo tanto na Europa quanto nas Américas, no Brasil, a existência de indígenas nus e a importação de africanos que, culturalmente, andavam pouco vestidos foi usado como marcador da inferioridade deles para reforçar que este comportamento partia de uma ingenuidade dos indígenas diante dos valores morais europeus, motivo pelo qual necessitavam da tutela portuguesa e conversão à fé cristã para deixarem de ser meninos e se tornarem homens e mulheres dentro dos valores cristãos. E, para os segundos, a nudez ou uso

⁶⁰ O pênis símbolo de virilidade e, portanto, masculinidade, nunca era representado ereto, pois os artistas buscavam representar o homem civilizado, não tomado por questões carnisais, com controle de si. Ao contrário das representações de homens negros que vão ter um foco maior no falo vinculando-o a animalidade e ao furor sexual.

de pouca roupa significava uma suposta animalidade e degeneração dos povos africanos frente ao homem branco. Pois, a partir da racionalidade do homem kantiano, o corpo tornou-se um espaço de regulação de si. Assim, o uso da nudez na arte não era simplesmente uma forma de apreciação ou de uma supervalorização do corpo, como havia sido na Antiguidade Clássica ao retratar os homens nus em esculturas e pinturas, mas uma propaganda contrária que reforçava a subjugação daquele grupo retratado pelo elemento da nudez.

Havia uma dupla informação: ao mesmo tempo que o corpo era vigiado constantemente, sobretudo, o feminino, que não podia correr o risco de ser tocado antes do tempo apropriado (casamento) para não perder o valor de mercado⁶¹, também era exposto nu nas pinturas e desenhos, mostrando sua passividade. Na tela, cabia a mulher ser desejosa e inocente, ter um “olhar de cigana oblíqua e dissimulada”⁶² que instigasse o homem, mas não a ponto de deixá-lo inseguro quanto a sua fidelidade e disponibilidade para outros homens. Era necessário ter uma inocência, mas a condição de encarnar a matriarca tão logo se casasse.

O discurso imagético, aliava-se ao escrito, que encontrava na Bíblia e na jurisdição a condição de inferioridade feminina. Assim, o nu feminino, para John Berger (1999), reforçou sua imagem de passividade para o olhar masculino. Essas pinturas não eram feitas de mulheres para mulheres, tampouco de mulheres para homens, mas de homens para homens reafirmando o status social que as mulheres tinham para eles: o de serem objetos passíveis de olhar. Não eram elas que regulavam a narrativa sobre si, logo, o nu feminino na pintura teve caráter domesticador, de impor a condição de subalternidade feminina frente à dominação masculina. O corpo nu, era exposto dentro de uma narrativa fantasiosa ou mítica com os elementos dos vencedores sobre o corpo dos vencidos.

Se era necessário cobrir o corpo pela moral, se mulheres deviam ser pudicas para preservar suas virtudes e aquelas que descumprissem podiam ser punidas com o rigor da lei, e mesmo assim, as narrativas imagéticas consistiam em mulheres nuas pintadas por homens, o que elas viam não era uma porta para sua emancipação (e nem se propunha a ser), uma vez que qualquer uma delas que se permitisse ser mal vista poderia sofrer sanções terríveis, mas a erotização de sua subordinação frente ao homem.

Luciana Loponte (2002)⁶³ argumenta que esse discurso gerado através dessas imagens foi responsável por uma “pedagogia visual do feminino” onde o corpo feminino é naturalizado e legitimado como objeto de contemplação masculino, criando um padrão visual, uma verdade onde a mulher deve servir o homem com o seu corpo e, quando não o faz, entende-se como em desconformidade com a sua “natureza”.

2.6- A mulher negra na sociedade brasileira oitocentista

2.6.1- A vênus ‘hotentote’ e a consolidação do olhar sobre o corpo negro da mulher negra

A imagem da mulher negra no Brasil foi marcada, primeiramente, pelo que acontecia na Europa. Com a missão Francesa e abertura dos portos brasileiros, diversos artistas e depois fotógrafos, vieram ao Brasil a trabalho ou em busca de residência e trouxeram consigo seus pontos de vista sobre o mundo, noções de identidade, alteridade e seus ideais. A imagem da

⁶¹ “Foi no geral, no Brasil, o costume de as mulheres casarem cedo. Aos doze, treze, quatorze anos. Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais a se inquietar e a fazer promessa a Santo Antônio ou São João. Antes dos vinte anos, estava a moça solteirona. O que hoje é fruto verde, naqueles dias tinha-se medo de que apodrecesse de maduro, sem ninguém colher a tempo” (Freyre, 2006, p. 429).

⁶² Referência à personagem Capitu de *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

⁶³ No artigo: Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino, de 2002. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/ZDsRh9p5xg7bZbCTGC6fS6c/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 09 de março de 2023.

mulher branca era muito valorizada nas pinturas, porém, havia a dupla mensagem já mencionada de que juntamente com essa valorização ocorria também um jogo de dominação visual por parte dos homens pintores por retratá-las sempre nuas e passivas. As musas de inspiração não podiam ser as mulheres comuns, donas de casa e mães, permanecendo intocadas no imaginário social como seres quase divinizados, uma vez que as próprias modelos que posavam para os retratos eram socialmente marginalizadas por serem consideradas indecentes. Assim, toda mulher europeia sabia que se ousasse se portar como dona da própria sexualidade, tal qual as retratadas, poderia sofrer sanções.

Porém, enquanto a mulher branca vivia num mundo de restrições, Amanda Braga (2015), aponta como a Vênus negra, também conhecida como Vênus *hotentote*, moldou o imaginário coletivo sobre a mulher negra. Nascida em 1789, na África do Sul, com apenas 1,35 m de altura, a mulher de nome desconhecido foi mais tarde batizada de Saartjie, que significa pequena Sara, por uma família holandesa moradora da Cidade do Cabo: os Baartman. Eles a adotaram quando tinha 10 anos, após o falecimento de seus pais, para que fosse serva da família. A menina era do povo *Khoisan* (também conhecidos vulgarmente como Hotentotes ou Bosquímanos), considerada a mais antiga etnia humana e que está estabelecida na parte mais meridional da África. Assim como as mulheres do seu povo, Saartjie tinha suas características físicas como um “avental” frontal que significava a hipertrofia dos lábios vaginais, além de esteatopigia, que lhe dava um acúmulo de gordura nas nádegas, tornando-as maiores e mais salientes em relação ao que era conhecido na Europa. Apesar de hoje ser considerado o padrão de beleza brasileiro, naquela época a esteatopigia (ter um bumbum grande) estava ligada à anormalidade, pois a hipertrofia (é o aumento do tamanho de um órgão como consequência do aumento das funções celulares) era ligada ao seu alto grau de desejo sexual que lhe conferia papel biologicamente inferior.

No início dos oitocentos, 1810, ela foi levada da Cidade do Cabo para Londres pelo cirurgião inglês Dunlop (que trabalhava em um navio africano exportador de curiosidades da África do Sul para a Europa) ou pelo irmão do seu patrão (há divergência na bibliografia) a fim de participar de uma turnê na Europa. Foi exposta em circos, feiras e teatros em uma jaula por seus atributos físicos para ser apreciada como exótica pelos europeus. Em 1814, era exposta diariamente por mais de 12 horas no Teatro de Vaudeville, em Paris. Saartjie estava sempre presa a uma corrente, nua – tendo apenas sua genitália coberta em respeito ao público –, andando de quatro para ressaltar o tamanho de suas nádegas e sua natureza animal que era associada à sensualidade. Os símbolos da jaula e corrente a mostravam como supostamente perigosa, além de não pertencer ao mundo civilizado por ser uma “selvagem”, isso porque, devido a genitália desproporcional, determinaram que ela tinha uma sexualidade ameaçadora e incontrolável. Devido a essa desumanização, foi vendida a um adestrador de animais que passou a exibi-la em prostíbulos e em espetáculos em praças públicas ao lado de animais como ursos, macacos, pulgas e percevejos, mesmo sendo comissionada, é importante indagar qual era o seu grau de escolha estando em um país novo e sem laços familiares para retornar em seu país. Koutsoukos (2020) aponta que ao chamá-la pelo nome artístico de Vênus, eles aludiam à Vênus grega para ressaltar sua sexualidade e, ao mesmo tempo, debochar de seu corpo.

Como se não bastasse, cientistas da época quiseram examinar tal qual fariam com qualquer corpo estranho e exótico em nome da “ciência”. Por isso, em 1815, Saartjie foi objeto de estudo durante três dias no *Jardin Du Roi*, em Paris. Ela foi examinada e estudada por zoólogos e fisiologistas e pintada nua, porém, se recusou a ter a genitália examinada pelos cientistas. Cuvier fez a modelagem de todo seu corpo em gesso pintado, cuja obra se encontra no Museu do Homem, em Paris. No mesmo ano, ela morreu aos 26 anos. Os motivos não ficam claros já que os autores atribuem diferentes causas ao seu falecimento (sífilis, varíola, bronquite ou pneumonia). Um ano após sua morte, em 1816, Cuvier fez a autópsia do corpo de Saartjie. Ele dissecou, moldou e conservou o cérebro e os genitais em formol, apresentando a

dualidade entre razão e compulsão sexual animalesca. Koutsoukos conta que a historiadora Robin Mitchell aponta a oportunidade de tocar e examinar sua genitália como um “prêmio da dissecação anatômica”⁶⁴ para provar sua teoria de hiperssexualização. Ele foi além e examinou o interior da vagina e útero, constatando que não havia anormalidade como esperava. Em 1824, foi publicado um desenho duplo de face e perfil no livro “*História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*”, onde Saartjie apareceu catalogada como uma das 120 espécies de mamíferos, tal qual um leão. De acordo com essa “descoberta” de Cuvier, os hotentotes seriam uma subespécie mais próxima do macaco do que dos humanos. Ele justificava a proximidade com os primatas pelos supostos “movimentos bruscos” de Saartjie, apesar de sua notável inteligência e capacidade de aprender línguas com facilidade.

Mas não para por aí. Mesmo depois de morta seu corpo continuou a ser exposto. Após 187 anos, sua genitália descoberta (ao contrário de como aparecia nas apresentações), cérebro e outros órgãos ainda estavam expostos em frascos de formol no *Musée de l'Homme*, anteriormente chamado de Museu de História Natural de Paris ao lado do cérebro de homens brancos notáveis como Descartes, simbolizando que de homens brancos se detém e se imortaliza a intelectualidade e mulheres negras, a sexualidade. Nenhum pênis de um pensador branco foi exposto. Só através da reivindicação de Nelson Mandela que, em 2002, seus órgãos e sua ossada foram devolvidos à África do Sul para um sepultamento digno e com honrarias. Apesar da curiosidade do leitor, não é possível mostrar fotografias de Saartjie, pois ela foi criada posteriormente.

Saartjie foi humilhada e desumanizada. Não apenas para o divertimento do europeu, mas para o “avanço” da ciência e do racismo científico pautado no que seria, posteriormente, a eugenia. Ela recebeu um “atestado científico de sua inferioridade racional, de sua sexualidade aflorada e da aproximação com os babuínos pelo desenvolvimento de suas nádegas” (Braga, 2015). As atribuições dadas ao corpo da *Vênus hotentote* foram ao mesmo tempo a qualidade zooide –o que a aproximava de um animal– e uma suposta excitação sexual –seus órgãos sexuais seriam a prova–. Ela despertava erotismo e repulsa (Koutsoukos, 2020) em uma época em que a ginecologia se consolidava e a sexualidade da mulher “normal” (diga-se europeia) servia apenas para a maternidade, para os médicos europeus, o corpo voluptuoso das negras era entendido como lascivo (Rago, [2008] 2023, s/p). Justamente por isso, as mulheres negras representavam a díade da prostituta e da lésbica, uma fonte de corrupção e de doença (Gilman, 1994 apud Braga, 2015, p. 45).

Cuvier concluiu que Saartjie “associava uma mulher da espécie humana ‘a mais baixa’ com a mais alta da família dos macacos, o orangotango e descrevia as ‘anomalias’ de sua genitália”. Para o público, ela se tornou a referência da “mulher africana típica”. O imaginário da hiperssexualidade da mulher negra foi criado através dela em contraposição ao corpo europeu masculino. Enquanto a narrativa branca os construía como “civilizados, comedidos e inteligentes”, Saartjie era animalesca, com apetite sexual descontrolado e de natureza instintiva. Ao contrário da mulher branca pudica, ela era a aproximação da mulher negra aos animais devido ao desenvolvimento da sua genitália. Isso é visto, por exemplo, no cartão-postal vendido no final de suas apresentações com esse discurso visual. A *Vênus hotentote* seria o símbolo do discurso que dizia que os africanos seriam a ponte de ligação entre o mundo animal e o humano, o “elo perdido na cadeia evolucionária, entre os macacos e os homens” (Rago, [2008] 2023, s/p). Anúncios das apresentações da *Vênus hotentote*:

⁶⁴ A autora afirma que a insistência em Cuvier comprar o seu corpo para ter a oportunidade de ver e tocar em sua genitália como sempre quis, mostra um interesse sexual, tal qual um feetichismo entre o voyeurismo e a necrofilia (Koutsoukos, 2020, p. 71, e-book).

Figura 13 - Anúncios das apresentações da Vênus Hotentote



Fonte: Montagem feita pela autora. Imagens: Wikipedia.

Enquanto para os europeus, Saartjie era considerada uma pessoa com traços ridículos, dignos de exposição e humilhação, para as mulheres hotentotes, do povo Khoisan, ela era considerada particularmente bonita.

A beleza da Vênus é sobreposta pela ideia da deformação. Suas virtudes morais, bem como as virtudes de Vênus hotentote, são transformadas em virtudes imorais: é sob o signo da prostituição que ela aparecerá ligada, seja ela uma mulher hotentote, especificamente, ou não (Braga, 2015, p. 57).

Trouxe a história de Saartjie, pois é a partir dela que as narrativas sobre mulheres negras sendo expostas para apreciação de homens, principalmente brancos, será consolidada. Claro que a bestialização do corpo negro já ocorria há séculos, porém a sofisticação do discurso assume outro patamar nos dezenove.

2.6.2 - A arte sobre a mulher negra

A história imagética do Brasil foi feita sob o olhar dos pintores e fotógrafos, em sua maioria europeus: alguns residentes em solo brasileiro, outros apenas viajantes ou expedicionários contratados; e um pequeno grupo de brasileiros. Eles deixaram como legado a visão eurocêntrica em suas iconografias e fotografias sobre o Brasil, partindo quase sempre de uma dinâmica externa. Pois, assim como os linguistas apontam que o entendimento do mundo se dá a partir da língua-mãe, devido a significação e os sentidos proporcionados por ela sobre as vivências e costumes, também é possível observar este efeito dentro de uma dinâmica de linguagem visual: cada pessoa fala ou retrata apenas a partir de seus próprios códigos de entendimento, pois estes não são universais. Uma pessoa, por exemplo, que ao invés de falar direita e esquerda utiliza leste ou oeste como pontos de referência espacial, está partindo de uma compreensão de si no espaço diferente daquele que apenas aponta a lateralidade, ela precisa ter noção dos pontos cardeais e de si mesma dentro desse contexto a ponto de se localizar em qualquer região.

Do mesmo modo, a compreensão e a forma de retratar um grupo parte de uma visão específica, com uma leitura do mundo que é formada dentro de seus próprios valores sócio-culturais e não era tão facilmente reproduzida por outros que não possuem tais vivências. Logo, ao ver representações imagéticas sobre o Brasil estamos diante do olhar europeu sobre o país, sua visão e imaginário, bem como o olhar de um país que buscava a todo custo se "europeizar", como aponta Maria Luiza Marcílio (2002)⁶⁵. Neste caso, as primeiras imagens do Brasil dizem bastante sobre aqueles que as fizeram, são um reflexo do olhar do outro. Um outro, quase sempre, branco imigrante; um outro-outro, negro; um outro branco residente no Brasil, inflado pelas teorias racistas-científicas, mas diminuto frente a um europeus. Muitos artistas fizeram carreira nos oitocentos a partir da representação no negro em solo brasileiro. Debret, Rugendas, Taunay e outros, trilharam o caminho visual para o entendimento do lugar do negro na sociedade. Fosse através de críticas sociais sublimadas nas pinturas e desenhos, como a aversão de Debret a escravidão por considerá-la ultrapassada, quanto dos retratos da escravidão abrandados para a visão de uma Europa mediadora de um império que buscava se consolidar.

Figura 14- Negros em ambientes brancos



Fonte: Acervo do Instituto de estudos brasileiros da USP

trabalhadores. Ou seja, quando não eram totalmente subalternizados e invisibilizados, eram entendidos como força de trabalho ou enquanto objeto sexual para satisfação da elite, como apresenta Abdias do Nascimento (1978) no livro *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado* (1978). A representação imagética feminina, por exemplo, traz um abismo entre as pinturas e fotografias de mulheres brancas e negras. Estas eram retratadas em assimilação com a “depravação”, pois enquanto na Europa a nudez feminina era muito

A partir das representações imagéticas (pinturas, fotografias, desenhos, litografias) conseguimos observar o padrão entendido como a posição social do negro no Brasil, ou seja, o lugar que eles deveriam ocupar. Tais interpretações da realidade vistas até no trabalho de artistas e fotógrafos que eram contra o sistema escravista, refletem o modelo de sociedade que era esperada desse país. Mesmo nesses trabalhos, até quando havia certa tentativa de humanização, também se nota a indiferença à figura do negro como se, de fato, não conseguissem ou não quisessem entender o sistema escravocrata. Mas, sobretudo, nota-se um padrão onde o negro é retratado sem nome tornando sua identificação, pior, sua identidade como algo secundário no plano da eternização pelo retrato, onde as crianças negras ficam em posições muito semelhantes à de primatas ou cachorros como pode-se observar nas pinturas abaixo (enquanto na iconografia e na fotografia de pessoas brancas até as crianças são roteirizadas para legitimarem seu status perante a sociedade); e nota-se também a presença de mulheres hiperssexualizadas e diversos homens

⁶⁵ Prefácio do livro KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do Sex. XIX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. 235p.

explorada artisticamente, aqui no Brasil ser branco estava associado a uma idéia de sacralidade – com poucas exceções –, já que deveriam ser o contraponto daquilo que era esperado de indígenas e negros, e que justificassem o tratamento dado a eles por serem considerados, na melhor das hipóteses, exóticos. Assim, as mulheres não-brancas eram facilmente registradas sem roupas ou com os seios de fora, herança que persiste até os dias atuais. Portanto, a marginalização da carne indígena e negra levou a perpetuação de um comércio do corpo mesmo no pós-abolição sob nova roupagem.

Apesar de toda produção cultural vir carregada de simbologias, é imprescindível entender a diferença quando se fala de uma manifestação artística de um indivíduo não-articulado com as forças estatais e da arte relacionada e/ou patrocinada por instituições governamentais que tem objetivo especificado em contrato e em edital. Pois só assim será possível fazer um trabalho de análise em que se consiga entender o contexto em que a imagem foi inserida, porque foi feita, qual o contexto histórico do momento e basicamente, através dos dados coletados, entender aonde se pretendia chegar com essa produção. O debate acerca das análises imagéticas do negro no Brasil visa sobre lançar luz a essas imagens e, a partir disso, conseguir perceber as modificações que podem ser feitas sobre elas ainda hoje.

Jean Baptiste Debret foi um célebre aquarelista no Brasil, mas que não teve tanto sucesso na Europa, pois não era considerado um bom pintor a óleo e lidava mal com as grandes telas. O pintor veio ao Brasil a convite do projeto Lebreton como membro da Missão Artística Francesa, concebida para introduzir o ensino de artes plásticas no Brasil e, posteriormente, se tornou pintor oficial de d. João VI. Em suas pinturas buscou traduzir o Brasil e elevá-lo moralmente através dos elementos da pintura neoclássica, dos ideais da Revolução Francesa e seus valores republicanos. Essas obras, posteriormente, serviriam para sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicada entre os anos de 1834 e 1839. Debret pintava os escravizados com ares Greco-romanos, como homens musculosos e saudáveis e mulheres cheias de curvas (Schwarcz; Varejão, 2014). A partir do seu trabalho, além de muitas coisas, quando se fala a respeito da corporeidade negra Debret mostrou elementos que poderiam ser convidativos aos europeus como sintomas de uma terra sem lei e de corpos prontos para o “uso”, como seios à mostra, pernas torneadas e peitorais bem-delineados, além do uso da violência contra escravizados como prática habitual – o que era verdade.

Figura 15 - Escravas negras de diferentes nações 1834-1839. Litografia



Fonte: Jean Baptiste Debret (del) e Thierry Frères (lith.) (Moura, 2012, p. 371) ⁶⁶

⁶⁶ 1 - Rebolo criada de quarto, imitando penteado de sua ama; 2- congo esposa de trabalhador negro livre em traje de visita; 3- cabra filha de mulato e mulher negra em traje de visita; 4- cabinda criada de quarto vestida para levar criança a pia batismal ;5- crioula escrava de gente rica nascida no brasil; 6 -cabina criada de quarto de jovem senhora rica; 7- benguela criada de quarto de uma casa opulenta 8 calava jovem escrava vendedora de legumes,

Muito mais do que apenas mostrar diferentes mulheres, Debret estava catalogando e hierarquizando essas mulheres a partir de cada um dos elementos presentes entre jóias, acessórios de cabelo, penteados e roupas. As mulheres da primeira linha, por exemplo, foram chamadas de criadas das casas mais ricas do Rio de Janeiro.

Somente com a alienação do corpo e a inferiorização de outrem é possível conceber um sistema escravagista e de exploração sexual. Em uma sociedade utopicamente equilibrada ninguém se sentiria confortável em se aproveitar da alienação, disrupção e vulnerabilidade do outro e ninguém teria que recorrer ao uso sexual do próprio corpo para se manter vivo e com acesso a uma vida com mais facilidade. Escravidão, racismo e misoginia andam de mãos dadas. A mulher negra foi vista como devassa tanto pelo seu corpo (considerado corrupto em contraposição ao da mulher branca pudica, cujo corpo era controlado), mas também por, de acordo com Freyre, iniciar sexualmente o menino branco (sinhô-moço ou nhonho) como uma de suas “funções” enquanto escravizada para o bom funcionamento do sistema escravista. Diferentemente da branca, o corpo da negra era onde os homens poderiam realizar suas fantasias de transgressão da moralidade vigente. Freyre fala de um “defeito da raça africana”(2006, p. 398): erotismo, a luxúria, a depravação sexual como verdade.

“(...) há de se considerar, sobre o escravo, a ação de um sistema que o limite, o reprime eu aponta enquanto elemento inferior num contexto senhoril. Sua moral, sua inteligência, sua capacidade de trabalho, sua fê, sua cultura, seus interesses, aparecem-nos como elementos deturpados – bem como o próprio negro – pela escravidão. O mesmo acontece quando se trata de sua vida sexual (idem).

O corpo da mulher negra (curvilíneo e voluptuoso) foi associado à lascívia, corrupção e animalidade, o que justificou que ela fosse tratada como um animal. Ela foi considerada indecente, sexualmente desregrada, corrupta (pois usaria sua sexualidade para prazer próprio e não só o prazer do marido e para procriação) e animalesca porque seu suposto interesse descomunal por sexo (medido pelo tamanho do seu bumbum) e corpo a aproximaria de animais (primatas), tudo o que justificaria sua subordinação ao homem branco europeu. Mesmo que o próprio sistema escravista utilizasse as mulheres negras como pilar da sexualidade branca, foi a partir de Saartjie que se construiu um imaginário imagéticos sobre elas, de modo que passaram a ser representadas na arte através do padrão de corpo do povo Khoisan, com formas voluptuosas: coxas grandes ou quadril largo, seios fartos, cintura fina, mesmo que este não seja o padrão corporal da totalidade de mulheres negras.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura faz um belo compilado de todo material artístico sobre negros no Brasil no livro *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil, 1637-1899* (2000). Nessa reunião, fica evidente as variadas formas que mulheres negras foram retratadas e, quando não estavam em nenhuma instância que denotasse um apelo sexual (implícito ou explícito), sua representação era ressaltando o caráter servil, tuteladas ou sendo castigadas diante e/ou por pessoas brancas.

A aquarela de Paul Harro-Harring intitulada de *Negra acusada de roubo* (figura 16) (1840) mostra uma cena que nunca seria formulada para uma mulher branca naquelas circunstâncias de um país escravista: uma mulher sendo sabatinada por acusação de roubo, mostrando seus pertencetes que ,anteriormente, estavam guardados em um baú, mas foram

tatuada com terra amarela; 9- moçambique mulher negra, livre recém-casada, 10- mina: primeira escrava de um negociante europeu; 11- monjola antiga ama e pajem de casa rica 12 mulata filha de branco com mulher negra, concubina ou amásia 13 moçambique: escrava de gente abastada; 14- banguela: escrava vendedora de frutas, penteadas com vidrilhos; 15- cassange primeira escrava de um artífice branco; 16- angola: mulher negra livre, quitandeira.

colocados no chão na presença de homens brancos (provavelmente senhores pela vestimenta), mulheres brancas ao fundo e outros negros - escravizados (pois estava descalço) e libertos ou livres (pela vestimenta e calçados). Na cena pode-se perceber, pelo menos, dois açoitos e o rosto desesperado da mulher negra interrogada. Tal intercorrência, se feita contra uma mulher branca, poderia gerar um grave problema para a honra da mulher e sua família, além de colocar em credibilidade as outras mulheres brancas que sairiam do ponto de neutralidade e poderiam ser lidas como potenciais ladras também. Então, a pintura revela uma possível tensão senhorial. Uma vez que entendiam que as condições de vida eram propositalmente desfavoráveis aos escravizados, criando uma assimetria e, portanto, um ponto de revolta, era importante vê-los como potencialmente perigosos e injustamente ressentidos para justificar o uso bruto da força contra eles. Esfregar posses no rosto de despossuídos, mantendo-os sempre perto o suficiente para saberem onde estavam as coisas de valor e depois acusá-los de gananciosos caso algum item sumisse, compunha o jogo hierárquico do qual o pintor quis retratar.

Figura 16 – Negra acusada de roubo- Paul Harro-Harring (1840)



Fonte: Instituto Moreira Salles

Já nas litografias do brasileiro Joaquim Lopes Teive (1816-1863) e do polonês Eduard Hildebrandt (1818-1868), respectivamente, elas são retratadas, em sua maioria, executando algum tipo de trabalho como vendedoras de água, de bonecas, de balas, de carvão; ou lavadeiras e quitandeiras. É possível, nessas imagens, mesmo sendo litografias, perceber que os artistas as retrataram como altivez no olhar, com uma postura corporal que aparentava que as modelos (se é que foi este o caso) estavam confortáveis diante dos pintores ou que eles quiserem criar este imaginário tendo alguém como referência ou pela própria mente, bem como pode-se observar nos trabalhos de Henschel. E assim como entendemos que Henschel buscava dissociar o país de uma escravidão sanguinolenta em seus retratos, parece que o foco dessas pinturas era o mesmo, uma vez que eles retrataram mulheres nascidas no Brasil, em situação trabalhista e não mulheres africanas. Para além do tom de pele, isso pode ser percebido nos acessórios femininos presentes nas litografias, pois eram brasileiros e não africanos, possivelmente, para se igualar ao ideal embranquecido da corte. A superação da escravidão era um futuro desejado por muitos, tal qual a promessa de liberdade que veio a se confirmar apenas em 1888 desejada pela comunidade negra, sobretudo, pelas mulheres.

Figura 17- Ilustração de Teive Hildebrand



Figura 17a, b e c - Preta vendendo agora; Quitandeira; e Preta de Ballas - TEIVE; Figura 17 d, e, f- Vendedora de frutas; Quitandeiras; Negra baiana, HILDEBRAND. Fonte: Brasiliana Iconográfica.

Se tratando de mulheres negras, sua beleza era sobreposta pela ideia de deformação e suas virtudes morais pelas imorais. “É sobre o signo da prostituição que ela aparecera ligada, seja ela uma mulher hotentote, especificamente, ou não (Braga, 2015, p.57). A mulher negra era vista como “volúvel, à toa, prostituta”, quente, fácil e sexualmente disponível. Foi preciso um trabalho sistemático da Frente Negra Brasileira com concursos de beleza de mulheres negras, no século XX, que pregavam virtudes morais (predicados da inteligência, requisitos de graça e elegância) como padrão da beleza negra para buscar amenizar o estigma. Moura (2012, p. 32) comenta que para a mentalidade dos oitocentos, não havia contradição entre ser abolicionista e, ao mesmo tempo, trocar da imagem do negro ligando-o a tudo que era negativo e negar a ele o acesso de cidadão pleno.

Além das pinturas suntuosas, pode-se olhar de forma abrangente para quaisquer manifestações artísticas e culturais, como as caricaturas presentes nas Revistas Ilustradas nos oitocentos que muito famosas nos oitocentos em território brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro. Inicialmente trouxeram ao público leitor e não-leitor a oportunidade de ver ilustrações, charges e caricaturas interligadas com os textos, de modo correlacional, como diz Mariana Souza (2022) da linguagem escrita com o visual. Foi nessas revistas que a imagem simbólica do negro enquanto subalterno foi reafirmada imagetivamente, uma vez que a população não tinha acesso às pinturas dos grandes pintores residentes no Brasil ou turistas, mas através dessas revistas, pelas sátiras jocosas sobre as condições sociais brasileiras, a população negra foi simbolizada como dominada através da raça e do gênero.

Figura 18 - O beijo de Arditi



Fonte: (MOURA, 2012, p.555)

Em concordância com o que tem sido apresentado, Souza fala sobre a imagem apresentar um contraste no simbolismo entre mulheres brancas e negras, onde a negra representaria aquilo que a sociedade deveria se afastar e a branca se aproximar, com um tipo de construção simbólica do que esperar de mulheres brancas e negras. De um lado, um casal negro se beijando, cuja mulher tem a iniciativa da interação com os braços sobre ele e o mesmo não retribui o abraço num suposto desinteresse; ela possui um corpo curvas voluptuosas – tal qual Saartjie –, lábios grandes e carnudos (bem como o homem), roupas claras e simples como a dos escravizados e pés descalços concluindo a condição histórico-social. Já a mulher branca, está de vestido preto – tradicional entre as senhoras casadas –, com os braços sobre o peito como se o escondesse, pudica que cuida do corpo e, portanto, da família.

bell hooks (2019) ressalta que o corpo da mulher negra foi forçado a servir como um “ícone para a sexualidade negra em geral” enquanto os brancos projetavam a sua sexualização nele através de uma narrativa dissociada da branquitude. Ou seja, eram eles que faziam, que falavam, que demandavam, mas atribuíam tal sexualidade desviante aos negros. Por serem, então, animalizadas, uma vez que desviavam das noções de feminilidade europeia justamente, se tornavam suscetíveis às violências cometidas por eles. A mulher negra nas revistas ilustradas era representada como inferior à mulher branca e ao homem branco, bem como a mulher branca era retratada em jornais como *O mequetrefe* (1875), em relação aos homens brancos. Quando não associada à disponibilidade sexual, era associada ao trabalho braçal.

A história de Saartjie aconteceu nas primeiras 2 décadas do século XIX, bem no momento em que a corte imperial mudava de Portugal para o Brasil e que a escravidão negra funcionava a todo vapor. O Brasil do século XIX foi marcado pela “hotentote”, “era comum encontrar expressões que denunciavam a esteatopigia dos escravos: bundas grandes, nádegas salientes, empinadas para trás, nádegas gordas, traseiros arrebitados, entre outras” (Freyre apud Braga, 2020, p. 51) como pinturas, anúncios de jornal, relatos históricos, depoimentos de viajantes do período.

A hipersexualização da mulher negra também pode ser entendida, para bell hooks, como um sequestro da sexualidade do ‘outro’ com objetivo se afirmar como sujeito:

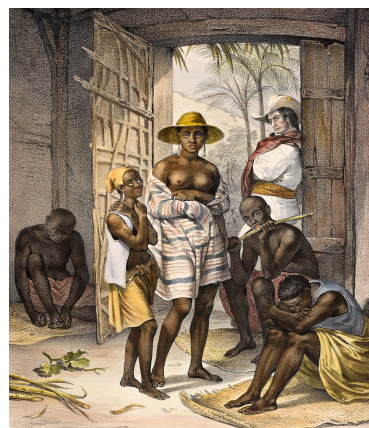
Eles tratam os corpos do Outro não-branco como instrumentos, como terrenos inexplorados, como fronteiras simbólicas que serão solo fértil para sua reconstituição na norma masculina, para se afirmarem como sujeitos desejantes transgressores. Eles decidem usar o Outro como testemunha e participante dessa transformação (hooks, 2019, p.68).

O desejo colonizador de explorar o terreno do outro e de controlar as narrativas para se firmar como superior precisa da construção de um ser inferior, selvagem como a natureza necessitando ser domado. Isso é o que sustenta as relações construídas sob o racismo científico, entre os shows do zoológico humano e os projetos fotográficos de *tipos* para comercialização no estrangeiro. Para Hooks, o corpo da mulher negra, desumanizado e animalizado como com Saartjie, foi forçado a ser uma referência para a sexualidade de todos os negros.

Na maioria das “fotografias”, todas cuidadosamente posadas e escolhidas, não há troca de olhares. O indivíduo deseja contato com o Outro ao mesmo tempo que deseja que as fronteiras permaneçam intactas. Quando os corpos entram em contato com o outro, tocam-se, é quase sempre uma mão branca tocando, mãos brancas pousadas sobre os corpos de pessoas não brancas, a menos que o Outro seja uma criança.” (hooks, 2019, p.76)

Na arte oitocentista ancorada na política (e, portanto, na raça), a intenção de pintar mulheres negras semi-nuas era, para além de criar um alvo fácil para violências que sustentasse a dinâmica escravista, criar também um contraste com a sexualidade branca pudica que, apesar de ser representada em pinturas não podia ser vivenciada na prática devido a repressão que esse grupo sofria. Assim, hooks fala que o corpo de homens e mulheres negras são e foram mostrados como se estivessem disponíveis para o consumo sexual do homem branco. Uma vez que, devido a influência judaico-cristã, a nudez é vista como símbolo de vergonha, remontando à história bíblica de Adão e Eva. E, como já apresentado, mesmo que a nudez masculina tenha sido excessivamente trabalhada na antiguidade clássica, essa tinha a ver com os ideais de estética, de um corpo perfeito, mas não necessariamente retratam o erótico. E existe diferença entre o próprio grupo ter como hábito mostrar sua nudez tendo protagonismo de suas ações, dela ser mostrada por outros grupos, cooptada para fins que não são seus, tal qual os rituais envolvendo vencidos de guerra ou trotes humilhantes. O que resulta, conseqüentemente, em um corpo servil seja sexual como laboralmente. Com esta desumanização, Angela Davis aponta que a herança escravocrata teceu fios para que mulheres brancas associassem a mulher negra ao trabalho doméstico e subalternizado. E quando não era este o foco, seus corpos e culturas eram ligados a labuta e trabalhados como exóticos, dignos de análise etnografia. Nas representações de Debret e Rugendas a mulher negra, apesar de bela e de corpo curvilíneo, era sempre associada ao trabalho, lascívia ou apatia, uma mescla de características ambíguas que só com base em uma construção narrativa pode se estabelecer.

Figura 19- *Negros Novos*, 1835 - Johann Moritz Rugendas



2.7- A mulher negra na fotografia brasileira

As fotografias de Alberto Henschel, além da riqueza técnica, são carregadas de significado por confrontarem de modo tão cru (no geral, são pessoas negras com vestes muito simples de algodão, de meio corpo, olhando diretamente para a câmera ou levemente inclinadas) a realidade da humanidade dos modelos. Eram pessoas reais. É difícil não ser tocado diante deste fato. Ali, por alguns

Fonte: NEGROS Novos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2995/negros-novos>. Acesso em: 16 de junho de 2023.

segundos, parece que narrativa distante de pessoas escravizadas por séculos cai por terra e somos confrontados com a humanidade delas. Apesar de serem pessoas comercializadas, pessoas consideradas como objetos, eles eram pessoas. E por alguns segundos de silêncio não é possível negar e fugir para uma realidade alternativa mais confortável. De alguma forma, apesar do olhar direcionado e colonizado, não parece ser do intuito do fotógrafo colocar as mulheres negras em posição animalésca, apesar de haver uma hierarquia clara e separação entre o que era esperado das mulheres da sociedade e o que poderia ser apresentado delas no exterior.

Algumas fotografias de negras, inclusive, podem ter sido tiradas como forma de permuta entre as modelos fotografadas para terem um registro de si mesmas e do fotógrafo, onde essas fotografias seriam vendidas posteriormente. Ou elas mesmas iam ao seu ateliê contratar o trabalho. Entre os fotografados por Jucá Rosa, do qual falarei posteriormente, acredita-se que tenha sido um desses casos.

Henschel, sempre muito cuidadoso com suas imagens, contrastava entre fotografias de negras muito bem vestidas, seja para a sociedade brasileira oitocentista ou dentro dos padrões étnicos dos povos africanos e seus descendentes, para vestimentas simples e entre mulheres seminuas diante de suas lentes. Outros fotógrafos como Vitor Frond, que foi o pioneiro em fotografias do trabalho escravo no Brasil, em torno de 1858, e Cristiano Júnior, em torno de 1865, e Marc Ferrez em 1880, também se dedicaram a fotografar negros.

Apesar disso, a sensualidade da mulher negra também era sempre posta em contradição ao recato da mulher branca, que representava os padrões de uma mulher de boa índole, além da moda vigente, por meio de desenhos, litografias, pinturas, poemas, matérias de jornais, como os apresentadas anteriormente. Por mais que as negras andassem cobertas – não com todo aparato do padrão europeu, mas os seus próprios, referentes a sua cultura e religião –, seu corpo era sempre tido como “propriedade” do outro. Corpos objetificados, erotizados e reforçados em fotografias étnicas de “tipos de negros” que ficavam geralmente para o fotógrafo e colecionadores como o próprio Henschel, Augusto Stahl, Rodolpho Liedemann, Marc Ferrez e Cristiano Júnior que, por exemplo, em anúncio no *Almanak Laemmert* (1866) anunciou a venda de uma “Variada colleção de (...) *typos* de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”⁶⁷.

Aqui se abre um ponto de discussão ao que foi apresentado anteriormente: as mulheres brancas pertenciam às suas famílias (pais e maridos) como conjunto da sociedade privada, mesmo que hierarquicamente inferior aos homens, para a preservação de bens e patrimônios através do casamento e sua futura transmissão para os herdeiros, mantendo a base econômica quase inalterada. Já as mulheres negras pertenciam à sociedade como propriedade da sociedade privada para exploração de sua força de trabalho devido ao estigma da escravidão – ainda vigente naquela época, do seu corpo e de sua capacidade reprodutiva para embranquecimento nacional. De acordo com Nascimento (1979, p. 69), a “violação cometida contra a mulher negra pelo homem branco continuou como prática normal através das gerações.”

Henschel não escapou da máxima da sexualização de mulheres negras. Pelo contrário, há registros fotográficos em que as modelos aparecem com seios de fora, algo que não foi encontrado em suas fotografias de mulheres brancas. Cabe questionar se esses retratos onde as jovens aparecem dessa forma foram feitos pela vontade da fotografada – o que não parece ser o caso devido a um possível desconforto visível tanto no olhar quanto na pose da jovem –, ou para atender a uma demanda específica de estereótipos do negro na Europa; já que as mulheres brancas europeias e brasileiras tinham uma série de limitações morais para não serem consideradas mulheres de índole duvidosas, como não terem permissão para andar desacompanhadas na rua. Enquanto as negras estavam sempre na rua a trabalho e muitas vezes sem um homem ao lado, o que reforçava a estigma negativa criada pela população branca⁶⁸.

⁶⁷ Reprodução de figura do *Almanak Laemmert* 1866, “*Notabilidades*” p.27 em Leite, 2011, p.33.

⁶⁸ Prussat, 2008, p. 61 apud Cardim, 2012, p. 48.

Fabiana Beltramim (2013)⁶⁹ comenta que a exposição do corpo nu da mulher negra demonstrou como o corpo da mulher ocupava o imaginário da época com um sintoma, um desejo. A representação de suas “formas mais íntimas” mostrava este imaginário social que as cercava da mulher negra ocupando os locais de subalternidade como a amante adequada (a mulata), trabalhadora, desregrada, sem constituição familiar de acordo com a moralidade da época, revelando a enorme violência para a qual a mulher negra era reservada. Ora hipersexualizada, libertina, descontrolada, ora passiva.

Apesar da construção do imaginário social sobre a mulher negra, sobretudo retinta, ser permeado por associações à feiúra e mau cheiro, enquanto a mulata era sempre descrita como cheirosa e bonita por conter os traços mais finos e pele mais clara como a mulher branca, mas o desejo sexual da mulher negra, reforçando o ditado popular do Brasil “branca pra casar, preta pra trabalhar e mulata pra fornicar”. É possível observar nos retratos de Henschel, uma sofisticação dentro do que era a realidade do imaginário da mulher negra. Ou seja, nessas *cartes-de-visite*, a maior parte das fotografadas estão cuidadosamente vestidas, ao contrário da nudez excessivamente observada nas fotografias de seus contemporâneos. Mesmo assim, existe a construção de cenário e vestimenta de modo a valorizar o colo feminino como decotes, mangas um pouco caídas e acessórios étnicos, ao contrário do que é observado em fotografias de mulheres brancas. As mulheres negras fotografadas, desde as mais novas até as mais velhas, possuíam firmeza no olhar incomum para mulheres brancas nesta mesma sociedade. Observa-se isso em outros trabalhos fotográficos, onde a mensagem passada nas fotografias de mulheres brancas geralmente criava uma memória delas como matriarcas ou boas pretendentes:

O olhar fixo de frente, tão característico do retrato fotográfico simples, era uma pose que teria sido lida em contraste às tão cultivadas assimetrias da postura aristocrática (...) A frontalidade rígida significava brutalidade e “naturalidade” de uma classe notoriamente sem sofisticação e tinha uma história anterior a fotografia. No século XIX, “o peso da frontalidade foi passado para trás na hierarquia social”, e em 1880 os estúdios já realizavam fotografias com vista de frente, além das fotografias documentais e médicas que eram nesse formato (Tagg, 1988 apud Cardim, 2012, p. 21-22).

O olhar altivo e digno presente nas fotografias deste fotógrafo pode ser explicado, para Cardim, através dos convites que Henschel fazia para alguns negros para que eles posassem em seu estúdio. Assim, como cortesia estes ganhavam suas fotos sem custo, depois de posar para o fotógrafo. O fotógrafo não perderia seu tempo de trabalho investindo em fotografias e talvez, dando as cópias aos fotografados, se não obtivessem retorno satisfatório. Para isso, era necessário que esses modelos, concordassem, na medida do possível, a posar para ele da forma como o mesmo havia planejado aquela fotografia. Vale lembrar que não era nem um pouco difícil de encontrar negros (escravizados ou não) na Bahia ou em Pernambuco.

Deste modo, podemos considerar que o fotógrafo escolhia seus modelos de acordo com o resultado esperado – caso essa hipótese fosse realidade. Neste caso, a seleção de fotografados se encaminhava para líderes que apresentassem “dignidade no olhar”, altivez diante das câmeras, como Juca Rosa⁷⁰ e seus seguidores, a qual o mesmo deve ter convidado a serem fotografados⁷¹.

⁶⁹ BELTRAMIN, Fabiana. *Sujeitos iluminados: A reconstrução das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. Alameda*. 2013.

⁷⁰Mônica Cardim (2012, p. 84-98, apresenta uma análise sobre Juca Rosa, feiticeiro do século XIX, condenado pelo crime de estelionato, possuía diversos seguidores. O mesmo pedia a eles que lhe presentearassem como uma foto deles e ele os presenteava também como uma sua. Na época, ter fotos ou objetos de seus clientes ampliava o poder sobrenatural dos feiticeiros, por isso, sempre o pediam, como fala João do Rio em 1904 sobre as religiões do Rio de Janeiro. A qual tinha uma coleção de fotos. Sendo assim, ele poderia indicar o estúdio de Henschel.

⁷¹CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX*. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa Pós-Graduação Interunidades em Estética e

Cardim (2012) questiona qual seria a possibilidade de negociação do negro com o fotógrafo em caso de retratos etnográfico, pois no caso das amas-de-leite essa negociação era restrita. Contrariando a autora, acredito que, enquanto livre ou liberto, o negro só se permitiria ser fotografado caso fosse de seu interesse. Ser “coagido” -ou não- pelo fotógrafo para fazer determinada pose ou usar determinado acessório depende da capacidade individual de cada um de imposição própria, e como Chalhoub (1996) mostra em *Cidade Febril*, nem o escravizado considerava-se uma *coisa* a ser domada pelos outros e sem voz. Por fim, a própria autora reconhece que o exemplo de Juca Rosa e seus seguidores mostra que mesmo para cunho etnográfico, esses negros (livres ou libertos) iam voluntariamente ser fotografados.

Havia um requinte em “ir ao estúdio”. As mulheres aparentemente usaram suas melhores roupas no dia da fotografia ou pegaram adereços no ateliê fotográfico justamente para aparecer na moda vigente, ou seja, estavam dentro do padrão da aristocracia trazido da Europa, o qual Henschel conhecia bem, ou dentro do padrão das negras do Brasil. Isso reflete a necessidade de criar uma imagem de si, ou perpetuar uma imagem de si mesmo da maneira em que as pessoas mais estimadas da sociedade faziam, pontuando sua posição social ou projetando-se para uma classe social melhor. Por outro lado, Juliana Monteiro e Luzia Gomes Ferreira no artigo “*As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória*” enfatizam que havia uma lógica própria na vestimenta das mulheres negras, seus próprios símbolos e adaptações.

Também no século XIX, observamos que, com maior possibilidade de circulação e poder sobre seus próprios caminhos, as mulheres forras procuravam inserir-se na sociedade para minimizar o estigma da escravidão e da cor da pele buscando a construção de uma identidade híbrida que acomodasse os valores da elite branca. Modos, hábitos e indumentária passavam a espelhar a cultura da elite escravocrata (Bittencourt, 2005, p. 151).

Entendendo as *cartes-de-visite* como potenciais veículos de circulação da memória é importante compreender as relações de poder e disputa que possibilitaram às fotografadas construir, na medida do possível, uma imagem de si paralelamente a história idealizada por Henschel. Este trabalho fará um diálogo intenso sobre as concepções de memória e história, e como o objeto fotográfico é um agente importante para a propagação dessa relação.

“as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (Chartier, 1990, p. 4).

Deste modo, as representações ocupam um local até maior do que a não-neutralidade, mas de um ou mais objetos ativos na luta pelo domínio sociocultural, além de econômico. Não temos como aferir o nível de participação do fotografado durante os ensaios fotográficos, nem sabemos se o fotógrafo fez apenas um único registro para cada fotografado como é de nosso conhecimento ou se explorou mais poses e enquadramentos, uma vez que a maior parte do acervo de Henschel se encontra na Alemanha⁷². Outros fotógrafos como Christiano Júnior, além de fotografarem em diversas situações os mesmos modelos, ainda partilharam os modelos com outros fotógrafos como o próprio Henschel e Augusto Sthal, o que nos faz presumir que havia uma rede de sociabilidade

História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 98. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>>. Acesso em: 03/03/2022.

⁷² O acervo do Leibniz-Institut für Länderkunde, com sede na cidade de Leipzig, reúne o mais importante coleção de fotografia brasileira do século XIX, sobretudo as da coleção Stübel, não só as de Henschel, como Alberto Frisch, Carlos Dhein, Felipe Augusto Fidanza, Franz Keller, Georges Leuzinger, Joaquim Insley Pacheco, Marc Ferrez, além dos não identificados como consta na página da Brasileira fotográfica. Disponível em <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4975&grupoID=49>>. Acesso de 10 de maio de 2023.

entre os fotógrafos ou até mesmo entre os próprios fotografados que podiam fazer indicações de fotógrafos desejantes de modelos ou se voluntariaram aos fotógrafos.

Enquanto na corte e na Europa, os retratos baseados no estilo neoclássico tiveram mais espaço. Entre a elite agrária a maior influência foi o realismo holandês, uma vez que buscavam se destacar socialmente mostrando suas habilidades comerciais, poder, sobriedade e prosperidade (Costa, 2002). As esposas dos grandes proprietários ocupavam lugar de destaque na administração do lar e, muitas vezes, também das propriedades, de modo que tinham, em certa medida, autoridade semelhante à dele diante dos seus e dos escravizados. Assim, nos retratos, elas encomendavam a mesma relevância que eles teriam, sendo fotografadas de modo ativo e não só como a mulher-ideal esposa-mãe-rainha do lar esperando a tutela do marido. Em alguns casos, como na Bahia, eram chamadas como “senhoras do engenho”, tamanha habilidade das mulheres.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DE FONTES

A maioria dos negros fotografados por Henschel não foram nomeados nas fotografias. As *cartes-de-visite* foram intituladas levando em consideração a etnia, profissão e regionalidade dos fotografados, mas não os seus nomes enquanto indivíduos. Eles eram “negros, mulatos ou cafuzos” da Bahia, Pernambuco ou Rio de Janeiro. Como essas fotografias estavam dentro da categoria de *typos* negros e, portanto, eram vendidas para registros médicos, antropológicos, etnográficos e como souvenirs de viajantes europeus não era necessário humanizar essas pessoas, ao contrário da fotografia de clientes brancos ou pagantes cujos nomes eram, na maioria dos casos, catalogados de alguma forma.

Cardim (2012) aponta que Henschel fazia uma divisão pessoal catalográfica das *cartes-de-visite* separando-as primeiramente por sexo e pelo ateliê fotografado. Porém, notei que a numeração dessas fotografias não segue um padrão por seu estado de origem, o que sugere que 1) o fotógrafo fazia muitas viagens entre seus estúdios e que, nessas oportunidades, aproveitava para seguir o projeto pessoal e profissional, considerando que o mesmo foi contratado por Carl Dammann, Wilhelm Reiss e Alphons Stübell- etnógrafos, geólogos e colecionadores- para vender essas fotografias de *typos* negros; 2) que algumas dessas fotografias foram tiradas por seus sócios, porém, os retratos principais (disponibilizadas pelo Instituto Moreira Salles) têm o mesmo “olhar fotográfico”⁷³, o que nos leva a deduzir que foi o próprio Henschel que os fotografou; 3) se considerarmos que todas as fotografias numeradas são de negros, então a quantidade de fotografias perdidas ou não disponibilizadas é muito grande, uma vez que há uma lacuna considerável entre os números das fotografias e a quantidade de que temos conhecimento. Apesar de uma característica comum entre as fotografias da época, inclusive nas de Henschel, ser a moldura arredondada como uma vinheta, a maioria das fotografias por mim analisadas não terão esse recorte. Talvez por terem sido re-etiquetadas por colecionadores ou mesmo por padrão estabelecido pelo fotógrafo na época.

Não só nas fotografias de Henschel, mas também nas de outros fotógrafos contemporâneos, as mulheres negras apresentam uma presença muito grande e firmeza no olhar. Até mesmo mulheres brancas, cujas as expectativas de gênero direcionaram para a sabotagem psicológica⁷⁴, limitando suas possibilidades dentro do espectro mãe-esposa-rainha do lar, tinham um posicionamento fotográfico que criava uma memória delas como matriarcas, nem sempre no jogo teatral da submissão.

Henschel ficou conhecido e se anunciava como um profissional capaz de atender a variados públicos. Seus clientes aparentemente se sentiam confortáveis diante da câmera e com a sua direção fotográfica, já que muitos o fitavam diretamente no ato fotográfico, ficavam com queixos levantados mostrando uma postura altiva, sem tanta rigidez facial, tornando-se um padrão de suas fotografias. Como muitas de suas *cartes-de-visite* de negros são em plano mais fechado, o rosto tem muito destaque e, por isso, a composição do cenário quase não tem relevância. Isso fica muito claro pela pouca riqueza de elementos constituintes dos cenários e fundos.

⁷³ Na fotografia, entende-se como “olhar fotográfico” a combinação entre o estilo mais utilizado pelo fotógrafo (levando em consideração enquadramento, tom da fotografia, nitidez e a direção fotográfica que resulta na pose do cliente) e a qualidade final do trabalho.

⁷⁴ A psicóloga Carolina Galvão Reis, ao comentar sobre o conceito de auto sabotagem feminina, discorda e levanta a hipótese de mulheres serem sabotadas psicologicamente pela socialização que as empurra para aprendizados implícitos e explícitos de que seu lugar é como dependentes e cuidadoras (com o olhar direcionado para o lar) e são cerceadas quando se interessam pela vida pública e trabalhos considerados masculinos, gerando uma grande insegurança e o medo de assumir as competências pela própria vida. Sobre isso, a psicoterapeuta Colette Dowling nos livros *Complexo de Cinderela* (1984) e *O Mito da Fragilidade* (2001).

O etnocentrismo fazia parte do trabalho de Henschel mesmo que os negros não fossem retratados, em sua maioria, de forma excêntrica. Nota-se uma exposição corporal e até nudez das negras fotografadas, o uso de acessórios étnicos compondo a maioria das fotografias, cabelos despenteados mesmo que algumas partes estivesse visivelmente molhadas. Claudia Beatriz Heynemann (2012), avalia que o fotógrafo quebrou com o estigma negro ao clicá-lo com mais espontaneidade e irreverência, sem muitos símbolos étnicos. Já Mônica Cardim, acredita que há reforço inconsciente a estigma negativa sobre o negro, ainda que o fotógrafo não explorasse fotos tão pitorescas como a maioria fazia, porém, continuava sendo a visão de um europeu sobre as pessoas negras escravizadas. Boa parte da memória fotográfica dos oitocentos que chegou a atualidade, é fruto da visão de estrangeiros. Marc Ferrez se mostra como uma exceção de fotógrafos brasileiros de prestígio dos oitocentos.

Cardim acredita que as possíveis negociações entre fotógrafo e fotografada, após o convite ser feito, geravam confiança nas modelos, resultando em um olhar digno nas fotos. Após posarem, provavelmente, as clientes ganhavam alguma cópia como um tipo de remuneração pelo trabalho e a outra parte era negociada com os compradores de Henschel. Havia conversas com os fotografados, instruindo sobre poses e acessórios. Como no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco (os três estados de maior atuação do fotógrafo), era comum encontrar negros perambulando pelo estado, o fotógrafo deve ter convidado pessoas de sua preferência e que se mostravam disponíveis para tal.

Em casos de retratos etnográficos, salvo situações em que os próprios senhores negociavam com o fotógrafo onde não havia escolha, questiona-se qual seria a possibilidade de negociação entre eles. Seriam eles pagos para serem fotografados? Improvável. A remuneração seria a *carte-de-visite* em um tipo de permuta ou apenas a alegria de ser fotografado, considerando as fotografias onde as modelos estão visivelmente desconfortáveis? No caso das amas-de-leite, por exemplo, a negociação era bem restrita já que, muitas vezes, eram os pais das crianças que solicitavam o retrato. O caso de Juca Rosa⁷⁵ e seus seguidores mostra que mesmo para cunho etnográfico, esses negros (livres ou libertos) iam voluntariamente ser fotografados visando os retratos de cortesia que ganhavam e podiam, bem como a moda da época, trocar entre si. Além disso, fica claro que um líder influente em sua comunidade tinha influência suficiente para incentivá-los a se permitirem ser fotografados.

Se havia um requinte em “ir ao estúdio” deve-se questionar: qual identidade as fotografadas desejavam construir? Qual memória eles queriam criar? As mulheres aparentemente usaram suas melhores roupas no dia da fotografia ou pegaram adereços no ateliê fotográfico justamente para aparecer na moda vigente, ou seja, estavam dentro do padrão da aristocracia trazido da Europa, o qual Henschel conhecia bem ou dentro do padrão das negras do Brasil. Isso reflete a necessidade de criar uma imagem de si, ou perpetuar uma imagem de si mesmo da maneira em que as pessoas mais estimadas da sociedade faziam, pontuando sua posição social ou projetando-se para uma classe social melhor. Todo planejamento fotográfico que surgiu na Europa bebeu das influências da pintura, sendo a técnica e a estética da fotografia (poses, luz, indumentária, acessórios) um desdobramento dessa linguagem.

Por outro, apesar das tantas influências, a vestimenta das mulheres negras fazia parte dos códigos do seu grupo; sendo assim, era mais do que simplesmente adaptar à realidade das mulheres brancas. Elas tinham suas próprias vidas e noção de mundo.

⁷⁵ Cardim (2012, pp. 84-98) apresenta uma análise sobre Juca Rosa, um feiticeiro do século XIX que foi condenado pelo crime de estelionato e possuía diversos seguidores. A relevância de Rosa dá-se ao fato do pedido que fazia aos seus seguidores para que trocassem fotos, ou seja, que lhe apresentassem com uma fotografia, enquanto ele daria uma dele. Na época, acreditava-se que ter fotos ou objetos de clientes supostamente ampliava o poder sobrenatural dos feiticeiros. Juca Rosa tinha uma coleção de fotos de seus seguidores, fotografados por Henschel, e que vieram ao conhecimento da população da época pelo processo a qual submetido.

A afirmação de identidade autônoma da mulher se faz através de elementos de significação de origem negra (...) A afirmação de negritude e portanto de distinção cultural, e, em parte, a afirmação de distinção social correm paralelas e não dissociadas como usualmente ocorre. É claro que as roupas e jóias ocidentais complementam a construção da imagem, mas não carregam em si o potencial de comunicação de valores para os observadores negros do retrato (Bittencourt, 2005. p. 165).

As *cartes-de-visite* de Henschel são constituídas de materiais diferentes: tanto os relacionados à revelação fotográfica, tendo alguns com ótima resolução, quanto os relacionados à grossura da lâmina. Encontrei algumas poucas *cartes-de-visite* de sua autoria litografadas, o que corrobora os anúncios de jornal em que divulgava os serviços de artistas vindos da Europa para trabalharem em seus ateliês compondo a parte de litografia, pintura e retoques fotográficos.

3.1- Metodologia

O presente trabalho seguirá a metodologia da pesquisa histórica com documento fotográfico, como apresentado por Lima e Carvalho (2011: p. 35). Deve-se, antes de mais nada, indagar quem produziu o documento, neste caso Alberto Henschel e seus associados e assistentes. Em seguida, deve-se indagar em que posição social seu idealizador estava inserido – fotógrafo da elite e da casa imperial –, bem como para quem esse trabalho era dirigido e por que estava sendo feito, entre outras questões. Além disso, há a necessidade de conhecer o tipo de material utilizado para que essa fotografia fosse produzida e veiculada, já que a qualidade e durabilidade do papel fotográfico sinalizam a distinção social.

Apesar de ter símbolos próprios de uma fotografia, a análise imagética depende também de outras imagens que constituam um campo “comum” para que se saiba quais elementos podem ter sido forjados, o que se adequava à realidade do momento e todo o trabalho metodológico feito com imagens e memória, como apresentado por Miriam Moreira Leite na entrevista “Fotografia e Memória”⁷⁶.

Seguindo a metodologia de pesquisa em fonte fotográfica proposta por Oliveira e Bittencourt Jr, citando o trabalho de Joanna Scherer (1996, p.72), serão utilizados na pesquisa de forma mais abrangente:

- Análise detalhada das evidências internas e a comparação das fotografias com outras imagens;
- Identificação da história da fotografia, incluindo as limitações e convenções tecnológicas;
- Estudo das intenções e dos propósitos do fotógrafo e da maneira pela qual as imagens foram usadas pelo seu criador ou detalhes da composição do cenário desprezado pela atenção do fotógrafo, mas captados pela velocidade da câmera fotográfica;
- Observação do objeto fotografado e suas relações entre si;
- Revisão das evidências históricas relacionadas, incluindo o exame dos usos já feitos das imagens por outros;

Mesmo utilizando uma coleção de fotografias (do mesmo período, localidade, tipo fotográfico ou fotógrafo) para a pesquisa, ao invés de uma única fotografia, a análise nunca remontará o passado e o que realmente era vivido naquele momento. Isso porque a fotografia é

⁷⁶ _____. Fotografia e memória: entrevista com Miriam Moreira Leite. Entrevistadoras: Andréa Barbosa; Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz; Francirosy Ferreira. *Revista Antropológicas*, ano 13, v. 20, n.1/2, p.339-354, 2009. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/139>>. Acesso em: 20/07/2021.

apenas um fragmento, uma representação daquilo que queria ser mostrado – de acordo com determinados motivos.

Nada é gratuito e ingênuo dentro da fotografia. Serão questionados a posição dos objetos e móveis, o posicionamento dos clientes fotografados, a intensidade da luz, entre outros detalhes que ajudam na análise. Sabendo que os cenários são montados a fim de demonstrar um determinado perfil para o fotografado, ressaltando as hierarquias, autoridades etc. Dessa maneira, a fotografia deve ser relacionada a partir do tempo e espaço. Daí a necessidade de buscar entender os códigos e valores das sociedades para saber como os clientes gostariam de ser clicados e como gostariam de criar uma memória e história acerca de si mesmos.

Sandra Koutsoukos (2010), ao fazer sua análise sobre as *cartes-de-visite*, menciona que havia um padrão para uma boa fotografia criado pelo próprio Disdéri, que eram: “1. Fisionomia agradável; 2. Nitidez geral; 3. As sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; 4. Proporções naturais; 5. detalhes nos negros (que seria a boa definição dos itens escuros); 6. Beleza.

As fotografias geralmente seguiam um padrão de corpo inteiro – individuais ou coletivos –, meio corpo ou busto. Nos retratos de busto ou meio corpo, o rosto ganhava destaque, por isso, as objetivas eram posicionadas centralmente. Os objetos em cena eram utilizados para denotar status, intelecto (livros, corujas, entre outros) e apreço às tarefas domésticas, no caso específico das mulheres. Além disso, esses acessórios que compunham o cenário facilitavam a imobilização do fotografado, visto que a fotografia instantânea só surgiu no fim do séc. XIX e até então o tempo de exposição era grande (Leite, 2012)

A pose é a marca desse tempo de exposição, que se tornou habitual mesmo quando não era mais necessária. Assumir a postura ereta (para homens), quadris bem marcados e corpo acentuado pela posição diagonal (para mulheres) fazia parte dos códigos da época. Por isso, “a pose marca um tempo social e cultural”, pois é através dela que o retratado internaliza a representação de “determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade condizente com os novos valores de classe que se pretendia instituir e perpetuar”(Muaze, 2008, p. 119).

Disdéri – o inventor da “*carte-de-visite*” – “percebe que seus modelos diante da máquina fotográfica tendem a assumir uma “personalidade alheia”, a buscar uma imagem ideal” – fomentada pelo próprio fotógrafo (“beleza”, “fisionomia agradável” e cenário teatral) transformando o fotografado em uma máscara social, fruto concomitante da visão realista da objetiva e da idealização intelectual e psicológica implícita na pose (Fabris, 2009, p. 158).

Uma inovação da *carte-de-visite* pontuada por Fabris (1998) foi tirar a ênfase do rosto do fotografado e abrir o plano fotográfico de modo que todo corpo estivesse enquadrado, apesar dos retratos de rosto ainda serem feitos. Para conseguir esse enquadramento e valorizar a pessoa em si, e não só o seu rosto, podiam deixar o fundo sem quase nada ou do contrário, compor um cenário bem elaborado com intuito de passar uma mensagem de distinção social, reforço de laços familiares ou mostrar profissões, fazendo como uma “teatralização da pose”.

Neste capítulo, serão analisadas 40 *cartes-de-visite* tiradas pelo fotógrafo Albert Henschel no nordeste brasileiro, especificamente nos estados da Bahia e Pernambuco – pelo que constam nos acervos, cujo as fotografadas são 10 mulheres brancas em idades variadas, seguidas de 30 *cartes-de-visite* das mulheres negras, entre os anos de 1869 e 1875. A maioria das fotos encontram-se disponíveis e digitalizadas online em acervos e têm seus dados retirados do mesmo, além das que são referentes a bibliografia específica.

Inicialmente, buscava analisar apenas as fotografias disponíveis no site Parentesco⁷⁷ que fazem parte dos acervos de Luiz Orlando Dourado Martins Filho e Fundação Joaquim Nabuco, além das fotografias de mulheres negras que se encontram disponíveis online no site *Brasiliiana Fotográfica*⁷⁸ e fazem parte do acervo de *Leibniz-Institut für Länderkunde*- Convênio Instituto Moreira Salles. Porém, no decorrer da pesquisa viu-se a necessidade de ir a um acervo físico, sendo o escolhido a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife/PE, bem como abordar fotografias de Henschel encontradas na literatura⁷⁹. A pesquisa de campo tornou-se frutífera tanto pela riqueza do acervo que permitiu ampliar a pesquisa, quanto pela constatação da diferença de material fotográfico entre as cartes-de-visite como aqueles que eram litografados, os de papel albuminado e outras em papel de prata/gelatina. Assim, serão analisadas as características de condição social levando em conta as limitações causadas pela dinâmica em que eram fotografadas como trajés, cenários e outros e também os nomes das fotografadas, se possível.

Durante um ataque cibernético ao site brasiliiana fotográfico, em meio à pandemia de covid-19, os arquivos foram excluídos e, quando restaurados ao acervo digital, alguns nomes de fotografias foram alterados. Nesses casos, irei sinalizar a mudança.

As fotografias analisadas estão dentro da categoria de retratos sociais e “*typos negros*”, onde as segundas serviam, em sua maioria, para registros médicos, antropológicos e etnográficos de viajantes europeus. A maioria das fotos não foram nomeadas, mas numeradas de acordo com a região onde ocorreram. Eram definidos apenas como negras/mulatas ou cafuzas com determinada regionalidade. Em contrapartida, as fotografias de Henschel para clientes brancos apresentavam seu nome e mais alguns itens descritivos. Por isso, é possível rastrear os nomes das fotografadas brancas, já que constam disponíveis nos acervos. Na maioria das *cartes-de-visite* de negras disponíveis para observação só a parte da frente está acessível nos sites, deixando possíveis informações contidas no verso da fotografia sem a devida análise.

Apesar dos acervos mostrarem, em sua maioria, os títulos traduzidos, o Instituto Moreira Salles apresenta, junto aos dados da fotografia, seu título original. Por ele, é possível saber a condição de algumas cativas, devido ao nome. Algumas são “*negerin*”, que significa negra; *Negersklavin* que significa escrava negra; ou até *Mischrasse* que significa mestiça. Sendo assim, quando não for sinalizado no título da fotografia, seja o original ou o traduzido, e nem tivermos elementos suficientes para a análise, deixarei em aberto.

Por isso, faz-se necessário contextualizar essas fotografias para compreendê-las, ou se necessário, descontextualizá-las e até mesmo desnaturalizá-las para fazer a análise. Separaremos as fotografias para análise aprofundada a partir dos seguintes itens:

Nome/ Identificação	Nome da fotografada e/ou Identificação/título da foto
Por datação e localização	Data aproximada da fotografia e localização referenciada

⁷⁷O site tem como principal objetivo compartilhar o trabalho estampado em 7 livros (A Mística do Parentesco) de reunir e mostrar a genealogia da família de Domingos Pires Ferreira em Pernambuco como efetiva ciência auxiliar da história social, mediante a descrição documentada da dinâmica dos casamentos. O site conta com diversas fotografias muito bem documentadas e referenciadas. Disponível em: <https://www.parentesco.com.br/index.php>. Acesso em 17/07/2021.

⁷⁸Brasiliiana Fotográfica é um repositório voltado à preservação digital, desenvolvido em DSpace – um software livre, largamente utilizado por entidades públicas e privadas em todo o mundo. Para interoperar com outros sistemas de bibliotecas digitais, foi adotado o protocolo da Iniciativa dos Arquivos Abertos (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting/OAI-PMH), um mecanismo para transferência de dados entre repositórios digitais. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>. Acesso em 16/06/2021.

⁷⁹ Como no livro O negro na Fotografia brasileira - George Ermakoff (2004).

	nos acervos
Local de armazenamento	Coleção/ acervo, site ou bibliografia
Etnia	Negras (pardas e pretas) e brancas
Condição social	Cativas, forras/libertas e livres - de acordo com os itens disponíveis na fotografia para análise;
Faixa Etária	Jovem, Adulta e idosa
Tomada ou plano	Tomada: Rosto, busto, meio corpo, corpo inteiro Plano: Primeiro plano; curto; médio, americano, geral. ⁸⁰
Pose	$\frac{3}{4}$ de perfil, perfil, frontal, diferentes poses
Retrato	Individual, dupla, trio, grupo
Grau de exibição do corpo	Nudez total, parcial (exibição de seios, peito masculino, pernas, braços, pés), ausência de nudez
Vestimenta	Indicar dados sobre tecidos, modelos e tipos de roupa.
Adereços	Indicar presença de joias ou bijuterias, lenços, xales, etc.
Cenário	Indicar se o fundo é neutro ou pintado, se há elementos da natureza na composição.
Mobiliário	Indicar presença de móveis: cadeira, cômoda, mesas, etc.
Objetos	Indicar presença de cestas, livros, leques, óculos, etc.
Outros	Demais informações relevantes.

As análises foram feitas em cada foto a partir das categorias explicitadas no quadro acima, mas redigidas em texto para facilitar a compreensão do leitor. Faz-se necessário explicar que a categoria de exposição do corpo em que aparece “nudez parcial” e ombros de fora, bem como braços aparentes considerados como uma forma de nudez se dá pelo fato de que em fotografias de pessoas brancas, devido a moda vigente e ao recato esperado, apesar do clima tropical do Brasil, as roupas para o ambiente externo pouco permitiam mostrar partes do corpo, sobretudo nos registros fotográficos onde é comum que as mulheres aparecessem rigorosamente trajadas. Como vimos acima, apenas a criança branca usava um vestido cujos ombros apareciam enquanto todas as mulheres vestiam roupas sóbrias, escuras e fechadas. Isso não é à toa. Por serem muito novas e estarem aprendendo as convenções sociais, crianças eram facilmente consideradas como seres próximos à natureza, “selvagens”, até serem

⁸⁰ Os planos fotográficos trabalhados são Plano geral: É o plano em que o corpo aparece inteiro, com o protagonista ocupando todo o enquadramento e não há corte dos pés ou cabeça. Plano americano: Também conhecido como $\frac{3}{4}$, este plano corta o protagonista na altura do joelho ou da coxa. Plano Médio: Este enquadramento é feito priorizando a altura da cabeça até a cintura e, no caso de estar sentado, até a coxa. Plano curto: Prioriza o enquadramento desde a cabeça até o meio do peito. Primeiro plano: Também conhecido como close-up, este plano pega da cabeça até o ombro. Na mesma linha, seguem-se as definições das tomadas, com adição da tomada de rosto.

minuciosamente podadas a fim de se encaixarem às regras. Da mesma forma, negros eram vistos como selvagens e corruptores dos bons costumes, logo, faz sentido que a vestimenta de suas mulheres mostrasse mais regiões do corpo, sobretudo perto dos seios, com exceção desta que serviria como uma ponte entre esses “dois mundos”.

Temos dois pontos: por um viés, as fotografias tinham uma estética baseada no padrão técnico europeu que seguia ainda um desdobramento de linguagem das pinturas de séculos anteriores, principalmente no que tange aos retratos de mulheres brancas. Dessa maneira, todo planejamento fotográfico surgido na Europa sofreu grandes influências da pintura: poses, luz e indumentária. Por outro, apesar das tantas influências, a vestimenta das mulheres negras fazia parte dos códigos do seu grupo, então, era mais do que simplesmente adaptar à realidade das mulheres brancas. Elas tinham suas próprias vidas e noção de mundo:

A afirmação de identidade autônoma da mulher se faz através de elementos de significação de origem negra (...) A afirmação de negritude e, portanto, de distinção cultural, e, em parte, a afirmação de distinção social correm paralelas e não dissociadas como usualmente ocorre. É claro que as roupas e joias ocidentais complementam a construção da imagem, mas não carregam em si o potencial de comunicação de valores para os observadores negros do retrato (Bittencourt, 2005. p. 165).

Dessa forma, por mais que determinados símbolos presentes na própria fotografia, inclusive a fotografia em si, remetessem à cultura dominante, também havia um esforço da parte dos fotografados de manter vivos os pontos de reconhecimento culturais de seu povo. Na imprensa feminina baiana observa-se o mesmo fenômeno onde alguns jornais assumem caráter mais tradicional, ressaltando as características femininas da “rainha do Lar” e “boa mãe”, enquanto outros se alinhavam a questionar aspectos sociais e eram considerados mais progressistas. Mas de forma geral, os valores da sociedade tradicional se impunham nas duas vertentes.

Marcados pelo estilo do realismo holandês, os retratos em solo brasileiro visavam mostrar distinção social para os locais, aspectos exóticos, registros médicos e antropológicos para os turistas.

Assim, a fotografia funcionava ora como um ícone demarcador do status quo, ora como uma possibilidade de representação e criação de novas narrativas identitárias. Neste limiar havia Albert Henschel, que mesmo contribuindo para os reforços estereotipados dos negros nos oitocentos – algo não muito raro – com suas fotografias, também permitiu, mesmo indiretamente, que outras narrativas fossem construídas junto com as suas. E essas mulheres, permitiram-se também protagonizar essas fotografias mesmo que não se encaixassem dentro do padrão europeu, mas colocando também seus próprios códigos quando possível.

Importante frisar que para a análise, *cartes-de-visite* de mulheres brancas foram utilizadas como uma base para compreender a linha fotográfica de Alberto Henschel e o que ele buscava retratar se tratando do feminino. Porém, no acervo da FUNDAJ, onde muitas foram coletadas, não consta o ano de sua emissão. O que não é observado como regra nos retratos de mulheres negras, acredito que por uma série de fatores desde a tentativa de preservação da memória, a valorização da história do povo negro entre os acadêmicos e a facilidade do cruzamento bibliográfico.

3.2- Análises das *cartes-de-visite*

3.2.1- Brancas

Figura 20 - Trio de foto (mulheres brancas)



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues- Fundação Joaquim Nabuco

É comum nas fotografias de mulheres brancas, que o nome da mulher venha sempre acompanhado do nome do homem da família a qual ela é vinculada, como no caso de Elvira Pinto Dubeux (figura 20a) que, cujo nome é seguido pelo “título” de esposa de Eduardo Dubeux, enquanto na fotografia dele, após o nome aparece a profissão (corretor geral). A foto, tirada em plano americano, reproduz um ambiente externo como a varanda de uma casa.

A mulher foi fotografada quase de perfil, com corpo reclinado para a frente em uma espécie de mureta com traveseiro onde repousa delicadamente os braços. Na pose, a região do quadril da mulher fica proeminente com o reforço de suas curvas, demonstrando, possivelmente, a capacidade de ter filhos. Apesar de aparecer dentre as fotografias de mulheres brancas, Elvira parece ser uma mulher parda da sociedade, com cabelo mais encrespado, fruto talvez de uma relação interracial que lhe garantiu posses, o que não era raro de se ver no nordeste brasileiro. Neste caso, como apresentado anteriormente, ter posses e ser livre funcionava como um “branqueador” da pele. A mulher usava uma bela veste escura de duas peças, com uma camisa de manga comprida estampada, saia drapeada e com uma blusa de babado por baixo. Fazia uso de um pequeno brinco, um colar com um pingente grande de cruz e uma aliança no dedo anelar esquerdo. Além disso, segurava um leque caído em sua mão esquerda.

O mesmo padrão é observado na figura 20c, retrato de Olívia Duarte de Azevedo, cujo cenário também emula uma varanda. Com painel pintado simulando vigas, além de uma mureta no qual a mulher apoiava o corpo a $\frac{3}{4}$ de perfil e folhagens. A mulher estava com o corpo posicionado a $\frac{3}{4}$ de perfil, ereta e segurando com as duas mãos uma cesta com flores. Vestida elegantemente por uma veste de duas peças, toda trabalhada em bordados, com uma gravata laço preta, uma pulseira e pequenos brincos. As duas mulheres desviam o olhar da câmera. Como diferença, os cabelos: a primeira usava o cabelo preso em trança colada na cabeça, enquanto a segunda usava um rabo de cavalo baixo com franja enrolada.

Na figura 20b⁸¹ com (que pode ser comparada a figura 28), podemos ver duas mulheres fotografadas em plano geral com os corpos voltados uma para a outra. A primeira, está com o corpo de perfil ressaltando a curvatura do corpo e a sensualidade, e o rosto a $\frac{3}{4}$ de perfil e repousa o braço direito delicadamente sobre os ombros da segunda mulher. A segunda, com o corpo e rosto inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil, passa o braço direito pelas costas da primeira mulher e o braço esquerdo reclinado a frente do corpo, com a mão cerrada. Ambas estão com roupas elegantes de duas peças, escuras, quase idênticas, com brincos. A segunda possui também uma gargantilha preta e um pingente e discretamente aparece a ponta do sapato.

Como liberdade e branquitude eram sinônimos, no Brasil, era comum que mulheres negras libertas usassem saias na altura do tornozelo para que os pés e sapatos, recém-adquiridos, fossem mostrados. Enquanto para as brancas, o comprimento da saia era um pouco maior exatamente para cobrir os pés, causando um certo fetiche nas palavras de Silva (2005, p. 51). O posicionamento das mulheres denota cumplicidade, uma vez que elas se apoiam uma na outra. Freyre (2006) aponta para a falta de adaptação dos brasileiros da vestimenta seguindo os padrões europeus ao clima daqui. De modo que as pessoas andavam livres em casa, porém ao sair para a rua vestiam roupas cerimoniais, quase sempre de preto.

Figura 21 - Cartes-de-visite de mulheres brancas



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco

Enquanto todas as fotografadas brancas adultas apresentam roupas rigorosamente fechadas, a pequena Izabel Dympha Dancas Barroca (figura 21a), está delicadamente apoiada em uma mesinha de canto forrada com toalha estampada. A menina foi fotografada em plano geral, tem o corpo a $\frac{3}{4}$ de perfil e posiciona o antebraço e a mão direita na mesa, enquanto a mão direita está em cima da outra, um dos pés está levemente levantado para trás. A menina fita o fotógrafo, ao contrário das outras fotografadas desta sessão e usa um vestido claro com detalhes escuros que vai até o comprimento de sua panturrilha. É possível ver uma espécie de forro rendado por baixo do vestido e uma calça escura. O vestido tem decote canoa, deixando

⁸¹ Tereza Augusto de Pinho Borges e Francisca do Rego Barros Gibson do Engenho Entre Rios, Jaboatão, Pernambuco, fotografadas por Alberto Henschel em Recife/PE.

os ombros e o colo da menina exposto e as mangas são curtas e bufantes. A menina está com um penteado em cabelo semipreso, mas com parte significativa solta e porta um colar e uma pulseira, além de um arranjo (que parece um laço) de cabelo preto. Em cima do móvel, tem um arranjo floral, o chão está coberto por um tapete e a fotografia foi tirada na intenção de emular uma sala de casa. Após o seu nome, vem aquilo que se tornou sua ocupação, ao invés de ser a filha ou esposa de alguém no futuro, vem o título de “freira” (função que ocupou após ficar mais velha).

A Figura 21b está com o corpo levemente posicionado a $\frac{3}{4}$ de perfil, dentro de uma vinheta (um item muito comum para a época pela obrigatoriedade de fotos mais próximas e que captasse melhor as informações). Está com uma feição serena, sem fitar a câmera. Vestido escuro com centro estampado e com babado rendado branco. A jovem usa um belo par de brincos de pendente, um penteado cuidadosamente preparado com pente de cabelo decorado no topo da cabeça. Todas as mulheres brancas são retratadas como pudicas desde a juventude. Primeiro, como boas pretendentes, depois como boas esposas: matronas da família, capazes de ser uma boa ‘coluna’ do lar. O importante era a capacidade de se abster de sua sexualidade em prol da santidade: fosse pela família dos pais, para manter a sua família ou para elevá-la diante de Deus, como na figura 21c, Maria Waldetrudes de Rego Barroca, uma freira fotografada por Alberto Henschel. Com um vestido preto bufante, sem curvatura demarcada no corpo (ao contrário de todos os outros), com franjas e botões também negros, a mulher está sentada a $\frac{3}{4}$ de perfil em uma cadeira aparentemente de metal, apoiando o braço em uma mesinha coberta por uma toalha branca e sem fazer contato visual com a câmera. Ela usa o cabelo dividido no meio, preso para trás com uma grande rede e uma fita presa. Ao contrário de outras freiras fotografadas por Henschel, essa foi clicada usando um belo colar preto de argolas parecido com sementes de café ou búzios e um par de brincos de argolas em conjunto com o colar.

Figura 22 - Senhora brancas



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco

Na figura 22, vemos 4 fotografias. Cada uma das mulheres evoca um ideal da mulher.

Primeiramente, vemos na figura 22a, Ismênia Gonçalves da Silva (sra. Luiz Gonçalves da Silva) e Maria Luiza Pereira da Silva. A foto foi tirada em plano geral, com as fotografadas com o corpo virado a $\frac{3}{4}$ de perfil e sem contato visual com a câmera. A adulta apoia a mão delicadamente por trás dos ombros da criança e segura a sua mão, denotando apoio e direção, enquanto a menina – sentada no tronco e com os pés apoiados em uma grande pedra – coloca uma mão relaxadamente sobre a coxa, então aperta a mão da sinhá em pé. Com cenário pintado

retratando colunas, uma mureta e um belo e grande vaso, juntamente com pedras e vegetação, provavelmente emulando a varanda de uma casa abastada. A mulher, já madura, veste um vestido escuro, quadriculado e com saia drapeada, babado no centro da blusa do vestido, broche de pedra grande e uma fina pulseira metálica. Já a criança, necessitando de aprendizagem, veste um vestido branco com muitos babados, laços escuros, meia calça escura e bota. Na figura 22b, vemos a senhora Josefa de Arruda Beltrão do Engenho Martinica, São Lourenço (PE).

Era comum que os fotógrafos criassem cenários criativos para emular o espaço de conforto de seus clientes e contribuir para criar uma autoimagem que os definisse, neste caso, uma fazenda, mas poderia ser uma sala, a varanda de casa ou em cenário mais neutro. Aqui, o fotógrafo registrou a mulher em plano americano, com o corpo de frente e rosto virado a $\frac{3}{4}$ de perfil. Para o cenário, o pano de fundo foi pintado com algumas palmeiras, além disso, há um tronco cortando a foto na altura do quadril da mulher e bastante vegetação. Ela veste uma roupa de duas peças de cor escura. Com corset bem marcado, mangas compridas com babado branco na ponta e também na gola. Um broche na gola é o diferencial, além do chapéu com faixa. Ela também usa um par de brincos, uma fina pulseira no braço esquerdo e aliança, também está com o cabelo preso. A mulher segura um fio com algumas flores e folhas.

Com este tipo de fotografia, havia uma comunicação de que ela era uma mulher da fazenda, vinculada a tudo que envolvia seu engenho, fosse o marido, os filhos e, talvez, o negócio. De todo modo, aqui ela se anunciava como uma senhora. Bem como na Figura 22 c. em que a “Sinhá” (como diz o título da fotografia), Adelaide de Lemos Bastos, esposa de Demétrio Bastos, é retratada. A fotografia foi tirada em plano geral, com a mulher de perfil com uma leve inclinação de corpo e, apesar de estar com um livro aberto nas mãos, mantém a cabeça erguida sem abaixar o olhar para o livro. Seria um livro comum retratando a intelectualidade da fotografada? A bíblia estampando sua devoção a Deus e consequentemente à família? Ela usa um longo e bufante vestido escuro, de mangas bufantes, com punho bordado e ombreira com franjas. Como adereço, usa uma gargantilha branca, um pequeno brinco, o colar já citado de argolas escuras que lembram sementes, além da rede que prende seu coque. Como cenário, há a presença de uma mesinha de canto com arranjo floral no centro. A presença de elementos como livros remete a sabedoria e intelecto, relógios simbolizam pontualidade e compromisso, chapéus (no caso de homens) denotam respeito.

A quarta e última foto (Figura 22d), é um retrato de busto de uma idosa chamada Maria Joaquina Burle. Com corpo e rosto levemente inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil, a senhora tem uma expressão serena. Veste uma roupa escura bordada, com uma gola com babado, bordado, um belo colar de pérolas escuras e um grande laço no pescoço. Além disso, usa um acessório no cabelo que, aparentemente, tem um véu na parte traseira da cabeça. Ela expressa sobriedade e temperança como toda senhora idosa deveria se portar para não ser considerada como um fardo para a sua família ou louca perante a sociedade (Federici, 2017).

Futuras esposas, esposas, mães, matronas, rainhas do lar. Essa era a visão feminina do século XIX que correspondia ao ideal da família burguesa da qual estavam excluídas as escravizadas e ex-escravizadas (por mais que este segundo grupo pudesse pleitear tal posição através de muito esforço). Por mais que seja tentador acreditar que o segundo grupo deseja avidamente fazer parte do primeiro, receio que, talvez, seu maior desejo fosse apenas estar em uma condição social de humanidade. Fato demonstrado pela resignificação dos itens outrora brancos, da manutenção de suas tradições culturais e religiosas, do sincretismo cultural e demais formas de resistência. As mulheres negras não estavam simplesmente tentando ser uma caricatura do ideal feminino branco, elas criaram, dentro de suas possibilidades limitadas, sua própria realidade e códigos de conduta não só para sobreviverem, mas driblando o sistema.

Nas fotos a seguir, podemos analisar a forma como foram retratadas a luz do olhar de Alberto Henschel.

3.2.2- Negras

As fotografias analisadas serão divididas em alguns blocos gerais que facilitem a visualização dos padrões presentes nas fotos como faixa-etária (jovem, adulta e idosa), individual ou em dupla e amas. Em relação à faixa-etária, a métrica escolhida foi a aparência das fotografadas, mais a própria descrição da imagem nos acervos “jovem”, “mulher”. No entanto, entende-se a limitação de tais afirmações já que poderiam aparentar serem mais jovens ou mais velhas, por isso, é preciso reafirmar que a catalogação usou métricas próprias para a atual pesquisa, não sendo universal e sem caráter definidor.

Figura 23 - Negras adultas



Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

O primeiro retrato (Figura 23a): *mulher negra não identificada*, tem como título original: “*Negerin. Bahia*”. Note que quando não se trata de uma cativa, o título original (alemão) apenas omite a informação, cabendo ao entendimento do leitor, julgar sua condição social. Fotografada em meio corpo. A mulher olha diretamente para a câmera, séria e com olhar penetrante. Até a década de 1880, não era comum que os fotografados encarassem frontalmente a câmera, pois tal postura era considerada como característica de falta de decoro, brutalidade e um sintoma de classes baixas, ao invés da sofisticação da aristocracia que evitava o encontro de olhares até mesmo nas pinturas de séculos anteriores. Além disso, o olhar direcionado lembrava as fotografias médicas e retratos falados de presos (Cardim, 2012, pp. 21-22). Essas *cartes-de-visite*, por exemplo, são anteriores à mudança de pensamento acerca do protagonismo do olhar e a possibilidade de “devolvê-lo” na fotografia ao invés de ser só objeto de apreciação.

Seu corpo está virado frontalmente e levemente inclinado, com rosto à $\frac{3}{4}$ de perfil, sentada em uma cadeira e apoiada com o cotovelo em uma mesinha coberta por uma toalha de mesa e sentada em cadeira de madeira aparente por parte do recosto. Vemos uma nudez parcial, ou seja, meio braço de fora.

A mulher está com a típica roupa das baianas, chamada *traje de crioula*, que era composto por um camisu com bordado conhecido como *richelieu* (ou *rechelieu*) ou com renda renasçença, uma saia rodada com anágua, o pano-da-costa e o torço ou turbante na cabeça. Ao longo da análise das *cartes-de-visite*, cada item será analisado.

Neste caso, ela vestia uma blusa branca rendada com decote canoa: o camisu que, de acordo com Lody (2003a, p. 227), é uma peça que vai até quase o meio do corpo e é relacionada ao candomblé. Sua blusa tinha um grande babado no decote com renda de richelieu, mangas que iam na altura do cotovelo, e botões metalizados fixados na extremidade

com decoração granulada. O que remete a uma costura feita em confecção ou em local mais qualificado, apontando para as possíveis posses da cliente para comprar uma vestimenta mais cara, até mesmo ganhado de presente ou utilizado as roupas que faziam parte do acervo do estúdio fotográfico. A saia era escura, grande e bufante, com anágua e forro por baixo para aumentar o volume, estampada com listras e margaridas. Importante pontuar que o fotógrafo teve um certo cuidado para não repetir as vestimentas e adereços nas fotografias, caso fossem do seu acervo.

As jóias tinham grande valor social dentro da comunidade afro-brasileiras. Elas representavam as hierarquias e poder de mobilidade dentro da comunidade, já que além do valor religioso também mostravam o prestígio alcançado pelas mulheres que as portavam⁸² e eram caracterizadas pela grande quantidade de objetos em ouro e prata. Geralmente, eram compostas de colares, brincos, pulseiras, anéis, tornozeleiras e pencas de balangadãs. Muitas negras de ganho investiam em suas joias e na vestimenta para demarcar sua posição economicamente elevada; outras, eram beneficiadas pelos próprios senhores como forma de anunciar o status financeiro dele, até mesmo no investimento de alforrias. Era tão comum que negras se destacassem nos trajes que a Portaria Real de 1636 limitou o uso de luxo nas vestes de escravizadas.

El-Rei, tendo tomado conhecimento do luxo exagerado que as escravas do Estado do Brasil mostram no seu modo de vestir, e a fim de evitar este abuso e o mau exemplo que poderia seguir-se-lhe, Sua Majestade dignou-se decidir que elas não poderiam usar vestidos de seda nem de tecido de cambraia ou de holanda, com ou sem rendas, nem enfeites de ouro e de prata sobre seus vestuários (Verger, 1992, p. 103).

Obviamente, não era uma circunstância geral, já que muitas mulheres trabalhavam nas lavouras e senzalas e, portanto, usavam roupas muito mais simples e favoráveis para o trabalho. Quanto aos acessórios, geralmente, eram de prata, ouro, coral africano, vidros e demais metais.

A mulher da foto usava diversas pulseiras nos dois braços. Algumas eram feitas de canutilho formadas por placas (também chamadas de esteiras) quadradas de metal vazado e gravado (muitas vezes, em ouro), cujo centro é decorado por alguma efígie ou motivo florido, também era comum que o rosto do imperador estivesse estampado nelas. Eram unidas por fileiras com três ou quatro cilindros também metálicos ou de coral; outras eram de contas e canutilho menor e mais fino. E também um colar de contas metálico com um pingente de cruz metálico. Não há cenário e demais objetos em cena.

A representação de mestiças e retintas nas fotografias de Henschel merece uma atenção, pois quanto mais clara é a pele das modelos, mais distante dos símbolos afro-brasileiros. Ou seja, ele as retratava mais próximas do que era considerado a cultura visual da civilidade. Podemos ver que há o reforço do traje de baiana, por exemplo, em fotografadas de pele retinta, o que mostra a escolha direcionada do fotógrafo a ponto de mostrar visualmente este padrão. É fato que os cultos e cultura afro-brasileira permaneciam com mais força em famílias que resistiam de alguma forma à miscigenação, pois ter um pai branco poderia direcionar o afastamento dos filhos da religião.

Ao contrário da primeira, a segunda fotografia (Figura 23b) foi nomeada *Negra de Pernambuco*, foi uma cativa, fotografada em 1869. Sua tomada foi feita em busto ou, como também é possível dizer, plano curto, onde foi posicionada com corpo levemente inclinado e rosto à $\frac{3}{4}$ de perfil⁸³, sem contato visual com a câmera. Apesar de não haver nudez, a mulher

⁸² Sobre as joias de crioulas, ver: FACTUM, Ana Beatriz Simon. Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro. 355f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Design e Arquitetura, São Paulo, 2009.

⁸³ Para Francastel (1995, p.74 apud Cardim 2012, p.18), posicionar a cabeça do retratado a $\frac{3}{4}$ de perfil “têm origem no desenvolvimento do retrato autônomo livre, cujo interesse concentra-se em sua pessoa e não em suas funções”.

aparece com um decote proeminente na fotografia. Veste blusa branca rendada com decote canoa e babado na borda e usa como adereços um par de brincos com pendentes metalizados, colar de argolas escuras entrelaçadas semelhantes a sementes de café e um turbante branco. Aparentemente, a mulher tem a cabeça raspada ou o cabelo baixo.

O turbante, diferente do torço, possui muitas amarrações e um tamanho maior⁸⁴. Eles são fruto da influência muçulmana na África, tornando-se parte da cultura de muitos povos africanos e usado também em respeito às entidades religiosas. Nos oitocentos, o acessório já fazia associação daqueles que o usavam com religiões de matriz africana e o islamismo. Outros elementos presentes na fotografia, aproximam mais a ideia de ser um vínculo ao candomblé, como o colar de argolas semelhantes a sementes de café (como os da fotografia da freira da Figura 23c) e a blusa típica do traje de baiana. O foco da fotografia está no rosto, ressaltando suas expressões, enquanto notamos o desfoque no resto da fotografia. A imagem está bem conservada, com poucas lascas na ponta e foi colada em um papel mais grosso próprio dos *cartes-de-visite*. O foco da fotografia está no rosto, onde suas expressões estão bem marcadas mostrando sua altivez diante da câmera. A mulher não se intimida e posa grandiosamente.

Bittencourt (2012, p. 152), citando Gilberto Freyre, diz:

as mulheres de cor da época geralmente traziam os cabelos cortados e cobertos com turbantes: moda que lhe pareceu expressão de asseio num país em que dominava o piolho nas cabeleiras até de senhoras aristocráticas, que por ostentação de classe alta e também de belo sexo, conservavam-nas tão compridas quanto lhes era possível. As negras crioulas e as mestiças é que, de ordinário, deixavam crescer o cabelo, como para demonstrarem que estavam acima da condição de usarem turbante.

Os turbantes eram elementos de diferenciação cultural e estado civil. A forma como o turbante era posto buscava revelar sua origem tribal africana. Desse modo, o uso dos tecidos e das estampas revela uma preocupação de mostrar sua identidade cultural mais do que apenas expressar uma escolha estética. Além da influência muçulmana e africana, o turbante foi disseminado entre as mulheres que se uniram aos europeus e passaram a tradição às filhas mestiças, além das negras crioulas que se vestiam de baianas e buscavam se sobressair no interior da classe escrava.

Torres (2004, p. 425), aponta o turbante como “o item mais individualizador de toda a indumentária de baiana”, pois era o local onde as mulheres faziam uso de toda a sua criatividade em diferentes modelos, tecidos e amarrações. De acordo com Rodrigues, ao se referir ao torço como sinônimo de turbante, diz que era composto por “triângulo de pano cuja base cinge a circunferência da cabeça, indo prender-se as três extremidades na parte posterior ou nuca” e seu uso obrigava as mulheres que não tinham cabelos encrespados, a cortá-los, impossibilitando o uso de penteados (2010, p. 127).

No terceiro retrato feito por Henschel (Figura 23c), vemos um plano americano de uma mulher negra cativa, denominada *Negra da Bahia*. Sentada com corpo e rosto inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil para a direita da fotografia. Com cotovelo esquerdo da modelo recostado no braço da cadeira e mãos entrelaçadas, exhibe nudez parcial por ter um ombro à mostra. Podemos observar os elementos do vestuário: blusa branca com decote canoa frouxo, manga até o cotovelo e gola rendada, deixando um ombro totalmente à mostra. Saia rodada branca. Pano da costa sobre a cintura e um ombro, despejado pelo colo. Além de usar uma argola do tipo pitanga ou pitanguinha, anel de crioula com motivo barroco talhado com topo central de metal e pedra, pulseiras de canutilho, colar e torço branco na cabeça. Pode-se observar que o padrão do vestuário se mantém independentemente do biotipo. Vamos observar uma alteração nessa

⁸⁴ Algumas linhas de análise consideram o torço como um turbante e vice-versa. Para melhor entendimento, vou usar a diferenciação proposta no texto apenas em relação ao tamanho e quantidade de amarrações. E, em concordância com Torres (2004) no artigo *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana* (2004) e Rodrigues no livro *Os africanos no Brasil* (2010), vou utilizar o termo torço e não “torço” como outros autores.

representação apenas quando se referir a terceira idade.

Intercalando propositalmente entre as idades de mulheres adultas, na quarta fotografia (Figura 23d), vemos que a cativa de Pernambuco, nomeada como “negra de Pernambuco” apresenta o padrão de posicionamento mais percebido nas fotografias de Henschel: corpo e rosto inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil, sem contato visual com a câmera. Ela, aparentemente um pouco mais velha, vestia uma blusa branca de gola mais alta embaixo de um pano-da-costa que está enrolado em seu pescoço e tronco. E sobretudo, chama a atenção a trança rente aos dois lados da cabeça (talvez nagô). A fotografada não estava com o cabelo arrumado, pelo contrário, parece que foi propositalmente desmanchado lateralmente, o que resultou que ele ficasse para o alto. É possível, pelo contexto, presumir que o cabelo solto sem possibilidade de arrumação poderia ser lido em mulheres como um sinal de incivilidade. Se este não foi o caso, cabe perguntar o porquê do cabelo não ter sido cuidadosamente arrumado como o das outras fotografadas, uma vez que este fotógrafo era conhecido por ser meticuloso em seu trabalho. Teria ele a mesma postura tratando-se de uma mulher branca pagante?

3.2.3- Jovens

É possível, por exemplo, criar a mesma linha de raciocínio com a primeira *carte-de-visite* de jovens observada neste trio.

Figura 24- Jovens



Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

A “Cafuza”, originalmente identificada como *Zamba Mischrasse*, em alemão, está – diferentemente do que já foi apresentado – com o corpo e olhar direcionados frontalmente para a câmera, braços para baixo e com uma expressão fechada. Estaria desconfortável pela forma como estava sendo retratada? Seria apenas um direcionamento do fotógrafo? Cardim (2012, p. 68) apresenta outra fotografia da mesma mulher tirada na mesma ocasião por Henschel, porém com o posicionamento diferente para a coleção de Wilhelm Reiss. Assim como as outras, apresenta uma nudez parcial devido aos braços aparentes e tipo do decote (canoas) e por aparentemente estar frouxa. Ela vestia uma blusa branca ombro a ombro com decote ornado com renda e usava um colar de fio metalizado e pingente de cruz metalizado, além de brinco

com pendente. Não há cenário, fundo, mobiliário ou objeto na fotografia.

Bittencourt (2005, p. 32) aponta que o ato de vestir o escravizado tinha relação com seu lugar social. Quanto melhor vestido, menor é o seu grau de incivilidade e, portanto, maior prestígio confere aos seus senhores. Nos mercados, os escravizados cobriam-se apenas com um pano sob as ancas, na lavoura podiam andar quase nus, mas na cidade eles deveriam andar vestidos. Porém, mesmo vestidas com as blusas brancas, muitas vezes, eram tão largas e com tecido tão fino que caíam pelos ombros e facilmente mostravam os seios, como os da fotografada. Ela possui uma cicatriz na altura da bochecha que, pela falta de padrão, provavelmente não se trata de uma escarificação. Talvez fosse fruto de um acidente ou até mesmo punição. Seu cabelo solto foi propositalmente despenteado.

Os cabelos ocupam espaço privilegiado dentro da comunidade negra. É um local de afeto, saberes tradicionais e acolhimento. As tranças, por exemplo, funcionavam como forma de identificação entre o povo negro de origem, estado civil, religião, riqueza. Nela, era comum, desenhar mapas com cabelos e esconder sementes para se alimentarem. As mulheres do norte, por exemplo, faziam penteados tão elaborados devido ao comprimento do cabelo que usavam coxins ou pequenas almofadas para ajudarem no volume (Torres, 2010, p.127). Como o cuidado do cabelo das mulheres escravizadas era mais difícil pela falta de recursos e tempo disponíveis, muitas optavam ou eram forçadas a cortá-los. Na verdade, assim que chegavam ao porto eles eram cortados para evitar um contágio de piolho. Por isso, sabemos que representar uma mulher negra com o cabelo solto despenteado, certamente não seria uma atitude que partiria dela. Outro ponto é observar que alguns pontos do cabelo estão molhados, enquanto outros estão secos, o que sugere que a fotografada passou uma “mão de água” ou coisa parecida para tentar amenizar o frizz dos fios⁸⁵. Ou seja, a fotografada possivelmente estava com outro tipo de penteado, sendo forçada ou induzida pelo fotógrafo a aparecer desta forma diante da câmera ou o cabelo estava em processo de secagem natural.

Todos os elementos funcionavam como forma de manutenção das expectativas de gênero, isso inclui as roupas e os penteados utilizados pelas mulheres em suas diferentes culturas. Havia um misto de estética, identidade e status quando se tratava dos penteados africanos. O cabelo para africanos tinha um significado muito rico. Ele era usado para identificar a posição social e riqueza das pessoas, a religião, o estado civil, a origem geográfica, a idade, a identidade étnica. Quando chegavam ao Brasil em virtude da escravidão, logo tinham seus cabelos raspados. O argumento de mantê-los higienizados escondia, na verdade, uma das muitas tentativas de minar a noção de pertencimento étnico dos negros, dificultando sua identificação. Isso também foi feito com a mistura de escravizados com diferentes idiomas e dialetos para impedir a comunicação e possíveis revoltas. Porém, aquilo que era para minar ressurgiu com os rearranjos. Os africanos continuaram usando os cabelos para passar mensagens. As tranças nagô, por exemplo, escondem mapas de fuga, também era comum que escravizados escondessem grãos de alimentos nas tranças...

Como a divisão dos negros para as atribuições dentro do sistema escravista levava em conta a aparência do escravizado, a partir da seleção eugênica, “valorizava-se” mais aqueles que possuíam cabelos cacheados.

Se as características naturais do corpo das mulheres negras (forma, nariz, genitália) eram relacionadas à animalidade e, portanto, à depravação, o cabelo também o era. Assim, um cabelo crespo (a saber, o que tem a curvatura 4 abc) e “indomável” – aquele que não desce e não se curva mas, ao contrário, “arma” – é também tido como não-feminino, pois se torna símbolo da não-submissão. Em contrapartida, o cabelo cacheado comprido representa a miscigenação, o misto do branco e negro (recato e ferocidade) resultantes em uma sensualidade sedutora, inocente, mas não agressiva bem como Gabriela cravo e canela: seu cabelo desce (se submete) como de uma branca, mas enrola (fogo) como de uma mulher negra.

⁸⁵ Geralmente, tal ação privilegia as mechas de cabelo da frente (que é visível) e deixam a parte de trás mais seca.

A mistura perfeita e misógina que cria a imagem da brasileira ideal é aquela que ressalta a miscigenação que, por sua vez, reflete uma gama de relações não-consensuais (estupros e relações por sobrevivência). Assim, até o cabelo é um reflexo de poder enquanto domínio, submissão, sensualidade, insubmissão e poder próprio como identidade. Esse olhar que valorizava a mestiçagem como o mais próximo da cultura europeia, cria uma necessidade na mulher negra de buscar alisar o cabelo ou escondê-lo.

Na figura 24b, podemos ver um outro tipo de cabelo: solto (o que era bastante incomum), penteado, submisso, superficialmente molhado (este último detalhe também pode ser visto na fotografia anterior, porém). É possível reparar que alguns fios estão secos, o que demonstra que a jovem molhou-os para a fotografia, apesar de não podermos deduzir se a ação foi tomada no ateliê fotográfico ou em sua própria casa. De todo modo, isso parece corroborar que o fotógrafo quis passar mensagens diferentes através de cada elemento presente na fotografia, como o cabelo.

A foto, nomeada de *Retrato de mulher não identificada* (24b), originalmente foi intitulada de *Mischrasse* (no alemão) e, traduzida, *Cafusa Pernambuco*, com inscrição de número 66. A jovem está posando para foto sem desconforto ou tensão. Apresenta ombros relaxados e um olhar um pouco vago, talvez fruto do tempo de exposição. Corpo e rosto totalmente inclinados à $\frac{3}{4}$ de perfil sem fixar a câmera e com braços cruzados. Veste um camisu branco de ombro a ombro com um pequeno bordado richelieu e não possui adereços. Por não apresentar, na legenda, terminologia que a defina como cativa, presumo que seja liberta ou livre. Por ser mais jovem, talvez a fotografia refletisse a possibilidade de apresentá-la a algum pretendente ou expandir a ideia da beleza conhecida das mulheres negras em território brasileiro.

O último retrato deste trio é chamado “*Negra da Bahia*” (24c) e mostra uma cativa em plano americano. Novamente há a presença de nudez parcial: a fotografada aparece com ombros de fora. Veste saia comprida branca e blusa com renda com gola rendada, decote ombro a ombro, com mangas. Pano da costa estampado despojado sobre um ombro e transpassado pela cintura. O pano da costa, parte integrante do traje de baiana, é um tecido jogado sobre as costas de mulheres negras, sobre as saias e sobre um dos ombros com objetivo de diferenciar e distinguir as mulheres nas comunidades afro-brasileiras (Lody, 2003). Geralmente, é branco ou bicolor, pode ser listrado ou liso, e pode possuir bordando em rendas ou richelieu e/ou franjas. Seu nome pode ser em referência aos escravizados da Costa do Marfim, como pelo uso ser exatamente nas costas das mulheres. Ele tem valor simbólico no candomblé e apresenta a mulher iniciada para a comunidade, além de representar a proteção dos órgãos reprodutores das mulheres, motivo de só ser usado por mulheres nos cultos. Ele é a peça com maior significado histórico dentro do cenário africano.

O torço bordado em sua cabeça, também chamado de pano de cabeça ou ojá, tem significado hierárquico dentro das comunidades religiosas e de respeito⁸⁶. Neste trabalho, vou diferenciar o torso do turbante pelo seu tamanho, sendo o torso menor e com menos amarrações que o turbante. Além das joias, a jovem também usava aliança no dedo, o que possibilita a dedução de que a mesma era casada ou viúva (a menos que fosse um anel normal) e segurava um leque: objeto que denotava um valor burguês, como diz Monica Cardim (2012). O casamento nos moldes católicos era, inclusive, incentivado pelos senhores para reprodução e prova do seu domínio entre eles (Faria, 2020). A pose escolhida pelo fotógrafo, comum entre os séculos XIX e XX, é associada à fertilidade, uma vez que as curvas são acentuadas dando destaque ao quadril. Se a possível aliança de casamento ou noivado for considerada, é um

⁸⁶ Há discordâncias quanto a origem do turbante (se africana ou portuguesa) e seu significado. Ver: CUSTODIO, A. C. S. Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – século XIX. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

anúncio de suas capacidades como mãe. Além da elegância e sofisticação, que fazem jus às fotografias à moda “branca” daquela época.

Faz uso de jóias metalizadas: brincos de pitanga, colar de contas, três pulseiras e correntes no braço direito e correntes no braço esquerdo. Além de uma aliança no dedo anelar da mão esquerda (sobre o baú). Não há cenário, mas uma mesa de madeira com detalhes entalhados e um pequeno baú porta jóias. A jovem portava um leque na mão: objeto que denotava valor burguês. O mobiliário sofisticado e o leque tinham como objetivo diferenciar através do status os fotografados.

Figura 25- Jovens



Figura 25a - Negra posando no ateliê, **Figura 25b**- Negra de Pernambuco, **Figura 26c**-Mulher negra da Bahia
Fonte: Coleção Ruy Barbosa (Ermakoff, 2004, p. 117) / Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

Carte-de-visite intitulada *Negra posando no ateliê*, datada de 1870 (circa), sem localização informada. Diferentemente da maioria das fotografias de Henschel pesquisadas, essa possui cenário composto por fundo, mobiliário e objeto de cena, além do figurino da modelo. Por modelo, me refiro a todos os fotografados por Henschel a nível de permuta⁸⁷, como Ermakoff e Koutsoukos acreditam ser a relação entre o referido fotógrafo e os negros das *cartes-de-visite* de *typos*. A jovem cativa está em pé, em plano geral, com o corpo e rosto inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil, o braço direito (lado esquerdo da foto) suspenso segurando uma besta acima da cabeça e o outro relaxado ao lado do corpo. Veste o traje de baiana simples⁸⁸, mas suficiente para ser reconhecida em qualquer representação: uma blusa branca, com decote canoa caído para o braço esquerdo, mangas no estilo camponesa, saia longa listrada com babado na bainha e pano-da-costa listrado jogado no braço ombro direito.

Em fotografias de negras, observou-se a necessidade de abrir uma categoria para relatar a presença ou ausência de nudez e se essa era parcial ou total, algo desnecessário na análise fotográfica de mulheres brancas. Compondo seu figurino também havia um torso escuro com decoração de renda, brincos pequenos, pulseiras em ambos os punhos, uma rodilha na cabeça e um cigarro na boca, o que trazia certo nível de insubordinação —uma vez que, nessa época,

⁸⁷ Troca de itens, ideias, coisas entre seus respectivos donos. Neste caso, a permuta se configura pela troca do serviço fotográfico no qual a modelo disponibilizaria a imagem dela.

⁸⁸ Alliny Maia Siqueira De Carvalho Cabral, na dissertação *Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (séculos XIX e XXI)* (2019), fala sobre a diferença entre o traje de baiana e o traje de beca.

pessoas negras eram vinculadas a vícios. Além disso, há o painel pintado com a cena de lago com uma pequena vegetação. No canto inferior direito da imagem há um pequeno móvel baixo e na cabeça da modelo há uma bandeja de abacaxi.

O fotógrafo quis retratar o trabalho de uma negra de ganho, fosse ela quitandeira ou vendedora de frutas. Por isso, compor o cenário fazendo uma reprodução da cena com mais detalhe, devia parecer mais acertado para os clientes que as venderiam no exterior, uma vez que a intenção dos compradores era, muitas vezes, entender ou conhecer o estilo de vida dos ‘exóticos’ negros no Brasil. Henschel a fotografou ainda sentada e uma outra jovem no mesmo fundo⁸⁹. A mulher apresenta fisionomia fechada, aparentemente desafiadora.

Já nas fotos seguintes, as mulheres foram fotografadas em plano curto, a $\frac{3}{4}$ de perfil no caso da Figura 25b e de frente com o tronco levemente inclinado para 25c. Ambas jovens, com nudez parcial à medida que o ombro é revelado quase como um padrão e turbante, no primeiro caso grande e com várias camadas, no segundo discreto. A maior diferença maior está no pano da costa usado pela “negra em Pernambuco”. Em sua inscrição original há a descrição de sua condição de cativa. A *carte-de-visite* está bem conservada e tem uma inscrição fraca do número 18. Enquanto a outra, numerada como 135, foi tirada na Bahia.

Cardim (2012, p. 121) apresenta que, apesar do título da foto original constar com a localização da Bahia, em 2007 houve uma publicação de uma revista alemã onde a localização atribuída era de Pernambuco. Isso pode ser explicado por um erro na troca de etiquetas ou até mesmo dos cartões, de todo modo, abre uma questão quanto a validade das informações dispostas nas *cartes-de-visite* a que temos acesso. Sobre a condição social da fotografada, o próprio título original (por sua omissão) sugere que a jovem não era escrava. Cardim (2012, p. 69) aponta que em outra fotografia da modelo tirada na mesma ocasião, disponível na coleção de Wilhelm Reiss, ela é referenciada como “empregada nativa”. Tirando, então, o estigma da escravidão. De todo modo, não ser escravizada não melhorou sua representação diante da câmera, uma vez que em sua fotografia de busto, apesar da ausência de nudez, há um apelo forte a sensualidade por meio de um decote proeminente mostrando o colo e início do seio, exatamente onde há o corte da fotografia. A mulher vestia um camisu branco com manga caída na altura do bíceps e um colar de contas, além do torso. Está com olhar penetrante para a câmera e semblante sério, apesar de não demonstrar visíveis desconfortos.

Figura 26- Nudez de negras



Figura 26a- Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador) / **Figura 26b-** Retrato - mulher negra não identificada
Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

⁸⁹ Todas presentes em Ermakoff (2004, p. 117).

Aqui vemos dois retratos cuja nudez total ou parcial é tema central. Enquanto a primeira (figura 26a) está com os seios à mostra, a segunda (figura 26b) apresenta nudez parcial quando é representada com os braços de fora e com o decote profundo propositalmente. Aquela está com corpo direcionado frontalmente (pouco visto nesta série de fotografias de mulheres negras), de pé, com os braços cruzados abaixo dos seios como se quisesse cobri-los. Sua mão está cerrada, enquanto o antebraço passa por cima de um dos seios. Apesar de estar com o olhar direcionado para a câmera, sua cabeça está inclinada a $\frac{3}{4}$ de perfil e seus ombros desnivelados.

A pose feita pela fotografada (braços cruzados) não era comum para mulheres. Além disso, geralmente o braço aparece mais confortável e os ombros ficam alinhados pela postura ereta e não caídos como estão – o que indica que a pose não foi solicitada pela fotografada, já que, aparentemente, ela apresenta desconforto por estar sem blusa e com os seios à mostra. Talvez por isso, tenha feito pequenas tentativas sutis de cobrir-se, mesmo que não fosse incomum que mulheres negras ficassem com seios à mostra dentro de sua comunidade. Mas fazê-lo diante de uma câmera e sem que fosse sua vontade, muda a situação. Sua expressão facial era fechada. A jovem não aparece cobrindo nem o corpo, nem a cabeça com qualquer tipo de tecido, os únicos acessórios na fotografia são Brinco com pendente duplo de pitanga e pulseira de contas. Seus cabelos curtos encaracolados estão à mostra. Existe uma unanimidade nos pesquisadores quanto a sua condição de escravizada pelo fato de estar sem roupa, pois, do contrário, buscaria fugir da estigma da escravidão trazida pela nudez. Porém, para além disso, o próprio título original da *carte-de-visite* expõe a sua condição.

Na segunda fotografia (Figura 26b), há o retrato do busto de jovem cativa, originalmente intitulada *Negersklavin* e com numeração 7. Com corpo levemente inclinado enquanto a cabeça estava a $\frac{3}{4}$ de perfil direcionada para o lado oposto. Sem contato visual com a câmera. A fotografada usa uma blusa de tecido listrado com decote canoa bem aprofundado, deixando os ombros totalmente de fora. O decote possui babados e mangas curtas enrugadas, deixando os seios mais expostos do que das mulheres de outras fotografias. Corroborando a questão da nudez como aspecto exótico e, portanto, desumanizado, nota-se a relação entre o tamanho do decote e a sensualidade (ausentes nas representações de negras idosas). A jovem usa brincos com pendente e apresenta cabelo cortado rente a cabeça. Não há cenário, mobiliário ou objetos. O foco é o corpo e o rosto.

Como visto no capítulo 2, retratar a nudez feminina tinha como objetivo demarcar o grupo como inferiorizado em relação a classe masculina branca. Com o adendo da raça, a exposição do corpo alçava níveis mais elevados já que a desumanização ocorria por vias da comparação do corpo negro e da libido a de animais, sobretudo, primatas. Não foram encontradas fotografias contendo nudez de mulheres brancas em todo acervo de Alberto Henschel consultado para a pesquisa. Essa demarcação, para além de conversar respeitosamente com a cultura de africanos e afro-brasileiros que apresentavam um menor rigor em relação a cobrir os corpos, resultava na facilitação do acesso ao corpo dessas mulheres. Vistas como máquinas servis para o trabalho braçal e o sexo, as *cartes-de-visite* de *typos* revelavam que os corpos dessas mulheres podiam ser expostos como em um catálogo.

Para evitar que o corpo das mulheres negras fosse exposto, seguindo o padrão da moda europeia, nos primeiros anos da República, foi imposto pelo governador Manuel Vitorino o uso de uma bata sobre o *camisu*. Tal ação revela que, ao contrário da cultura europeia, entre a população negra do Brasil não era imoral andar com partes do corpo à mostra, até mesmo os ombros⁹⁰ e que tal comportamento era interpretado pela cultura judaico-cristã como erotizadora.

⁹⁰ MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: *MNEME Revista de Humanidades*. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005.

Figura 27- Jovens não identificadas



Figura 27a - Retrato - *mulher negra não identificada*/ Figura 27b- Retrato - *mulher negra não identificada*
 Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

As fotografias seguem o mesmo padrão anteriormente apresentado, apesar das mulheres estarem em planos e posições e estados diferentes. A primeira mulher não identificada, foi fotografada em 1869 na Bahia. Já a segunda, em Pernambuco. Ambas com o corpo direcionado a $\frac{3}{4}$ de perfil, apesar dos planos serem americano e curto, respectivamente. Ambas usam o camisu rendado com decote canoa ombro-a-ombro de babado, deixando o colo de fora. A grande diferença está no restante da roupa devido ao plano fotografado. A primeira usa saia de chitão branca e pano da costa transpassado pela cintura e sobreposto por um ombro, envolvendo a antebrança dela e usa colar de um fio e duas pulseiras de corrente metálica, enquanto a segunda usa um brinco pitanga, colar de tecido como uma gargantilha e pingente em formato próximo ao de um coração em pedra clara. Seus cabelos estão, no primeiro caso, envolto por um belo torso marrom bordado, enquanto a outra está com o cabelo um pouco despenteado na parte traseira da cabeça. Não há cenários ou objetos, apenas um móvel grande de madeira entalhada recostado no canto da fotografia.

Aparentemente, apesar da pose, a primeira fotografada não está tão à vontade diante da câmera, o que pode ser notado pelos dedos encolhidos em ambas as mãos e os braços tensionados. Não necessariamente isso partia de um incômodo, já que o tempo de exposição era longo e requeria, muitas vezes, um pouco de paciência do cliente. Logo, sendo uma atividade possivelmente nova e incomum (o ato de ser fotografada) e demorando um pouco mais do que ela esperava, é fácil entender a apreensão. Nota-se também o foco em demarcar o quadril da fotografada através do posicionamento da perna mais elevada. Como já observado, a prática denota uma mensagem referente a capacidades sexuais femininas.

3.2.4- Dupla

Figura 28- Duplas



Figura 28a - Negra com criança na Bahia / **Figura 28b** - Retrato - duas mulheres negras não identificadas
Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

Na *carte-de-visite*, Henschel faz uma representação em estúdio de uma mãe e seu filho no comércio, chamada *Negra com criança na Bahia*. Ela é uma mulher negra, jovem e com seu bebê. Ela veste uma blusa branca com meia manga estilo camponesa e saia estampada sem anágua bem simples. Seria o tecido Chitão? A mãe, possivelmente, vendedora, quitandeira ou quituteira, carregava o pequeno nas costas enquanto, posicionada de perfil, segurava com a mão esquerda uma fruta e com a direita tocava o tabuleiro onde ela e mais algum item não identificados estavam posicionados. Os acessórios posicionados por Henschel nos lembram a ocupação da mulher, a forma como ele gostaria que os compradores deste *carte-de-visite* vissem uma parcela de mulheres residentes no Brasil: as negras trabalhadoras. Ao contrário da Europa, onde as mulheres ideais deviam ocupar-se das questões do lar e da manutenção da vida pública em prol da família, mesmo que na realidade muitas enfrentassem períodos extensos de labuta, vendeu-se por aqui a imagem da mulher negra que trabalha.

O bebê dormia com o rostinho encostado nas costas da mãe mostrando a sobrecarga das mulheres negras que precisavam, ao mesmo tempo, lutar pelo seu sustento e cumprir sua função enquanto cuidadora dos filhos. Essa foto também pode vir a ser uma crítica ou reforço visual da hierarquia familiar de negros, pois onde estaria o pai do bebê? Reforçar o lugar desta mulher fora de uma família nuclear, algo tão caro à Europa burguesa, também faz parte do jogo visual de dominação. Por ser uma foto de 1869, este bebê nasceu cativo devido a sua mãe ainda estar na condição de escravizada, como diz o título original da foto em alemão *Negersklavin*, já que a Lei do Ventre Livre só foi promulgada em 1871.

Um outro uso do pano-da-costa, para além do apresentado anteriormente, era o de carregar crianças pequenas junto às mães para a realização de tarefas ou para não ficarem no chão. Essa modalidade de carregador tradicional era e é comum em diversos povos ao longo da história. Em algumas regiões africanas, dá-se o nome de khanga para o tecido que é utilizado para amarrar as crianças pequenas nas costas das mães e demais mulheres que ajudavam no

trabalho do cuidado, assim como o pano-da-costa. O nome e o uso foram apropriados na cultura brasileira para a moda praia.

A foto (Figura 28b), com inscrição 114 e tirada em 1870 em Salvador/BA, consta na bibliografia (Ermakoff, 2004) como *Duas negras posando em estúdio Alberto Henschel*, porém, no site Brasiliana Fotográfica foi renomeada para *Retrato - duas mulheres negras não identificadas*. As jovens cativas foram fotografadas em plano geral. Uma jovem está sentada numa cadeira de madeira e uma em pé lado-a-lado. A sentada está com o corpo inclinado a $\frac{3}{4}$ de perfil, apoiando o cotovelo na perna, a mão graciosamente no rosto e segurando a cestinha com a outra. Já a que está em pé, está com o rosto de perfil e olhar para baixo, mão esquerda (à direita da foto) aparada na cintura deixando o cotovelo como uma asa e o outro braço encostado no corpo, visível apenas pela mão. Devido a falta de tecido para cobrir os braços, as mulheres de ambas as fotos, ambas apresentam nudez parcial.

Em relação a vestimenta e adereços, vestem o típico para negras: camisu rendado, saia branca e pano da costa amarrado na cintura ou transpassado pelo ombro, um torso branco, além dos acessórios como pulseira de placas, pulseira de coral e pulseira de cilindros de coral ou canutilho, brinco de pitanga, dois anéis no dedo da mão que está elevada, fio de contas e outro colar de várias correntes finas compondo o visual da moça sentada, brinco de pitanga. Há também o uso de uma rodilha (rosca de pano colocada sobre a cabeça para auxiliar no transporte e equilíbrio de item pesado), colar e chinela com a ponta virada compondo o da moça de pé. A moça sentada porta uma pequena cesta com o que parece ser tubérculos. Já a jovem que está em pé porta uma pequena cesta na cabeça também com frutas (a banana está visível).

Apesar do sapato ser considerado um símbolo de distinção social e, portanto, liberdade como apontam diversos pesquisadores como Koutsoukos (2010), Da Silva (2005, p. 51) e Bittencourt (2005, p. 35) que, citando Karasch, lembra que na década de 1850 era proibido o uso de sapato para escravizados, já Monteiro (et al 2005, p.390) menciona o uso de chinelas em estilo marroquino por escravizadas. A foto em questão tem como título original disponibilizado pelo Instituto Moreira Salles, o nome *Negersklavinnen*, que significa negras escravas.

3.2.5- Idosas

Figura 29 - Idosas



Fonte Figura 29a e 29d: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles /

Fonte Figura 29b: Coleção Emanuel Araújo (Ermakoff, 2004, p. 184)/ **Fonte Figura 29c e 29e:** Fonte: Coleção Francisco Rodrigues. Fundação Joaquim Nabuco

Nas fotografias de idosas observamos alguns outros padrões quanto à vestimenta e enquadramento. De uma forma geral, as fotografias analisadas são de busto – apesar de termos uma destoante – e apresentam as fotografadas mais cobertas em relação às mulheres mais jovens e de turbante. Esses registros não eram tão comuns devido a expectativa de vida baixa para a população geral. No entanto, ser negra, sobretudo escravizada, podia contribuir para o falecimento precoce. Percebe-se que quanto mais velhas as mulheres, menos nudez há nas fotografias. Isso, talvez por um etarismo dos consumidores dessas *cartes-de-visite* ou talvez porque o prestígio social da mulher negra em sua comunidade aumentasse conforme a idade e, por isso, fosse adequado outro estilo de roupas. Mesmo que a maioria estivesse com blusas de manga curta, o colo era mais coberto por tecidos ou o próprio caimento da blusa era mais controlado.

A exemplo da Figura 29a, intitulado *Negra de Pernambuco* (número de inscrição 70), onde seu rosto e corpo estavam inclinados a $\frac{3}{4}$ de perfil, mas sem fixar a câmera. Há o contraste do recato da idosa com a nudez apresentada anteriormente. Sua roupa era: bata com mangas, estampa de bolinhas vazadas cobrindo os ombros sobre tecido ou blusa branca tapando a parte dos seios. Sob um ombro estava um pano da costa escuro, torso branco e fio de contas de orixás. Seu rosto tem cicatrizes de escarificação: marcas étnicas realizadas por povos africanos ao longo da história com objetivo de criar uma identidade comum a quem as possui. Também servem para destacar a beleza pessoal, indicar posições sociais, religiosas e políticas. No contexto da escravidão, algumas etnias podiam ser identificadas pelas escarificações, bem como os escravizados fugitivos. Por elas, conseguimos saber que a senhora não nasceu no Brasil. A fotografada está com os olhos marejados de lágrimas. Seria consequência do longo tempo de exposição fotográfica ou da própria internalização de seus pensamentos?

A figura 29b é pouquíssimo divulgada nos meios digitais, apesar de estar na bibliografia específica. Em divergência da maioria das negras fotografadas nos estúdios de Henschel, a senhora está com traje escuro, tornando-a uma fotografia de contrastes. Com fundo claro, seu corpo e rosto de tez escura e vestimenta preta: blusa, pano-da-costa ou capa preta, além do torso branco, estão virados na direção de $\frac{3}{4}$ de perfil para a esquerda. O rosto dela, com fisionomia fechada, reflete a iluminação do ateliê e também seus difíceis anos de trabalho.

Já na Figura 29c temos uma escravizada idosa ainda vinculada a família senhorial, cujo retrato foi contratado por eles. É possível concluir pois a fotografia tem o nome da família, o nome do engenho e a localidade de origem senhorial inscrita na foto. Tais detalhes só apareciam quando os senhores arcavam com os custos do retrato, do contrário, era comum que o nome próprio fosse revelado, no caso da fotografada ser pagante ou apenas um termo genérico como “mulher escrava” quando era uma troca com o fotógrafo.

Apesar da quantidade de informações quanto a sua condição social (escravizada), sua função (lavadeira), a família para quem trabalhava e a localização, a idosa não tem o nome revelado na fotografia. Chama a atenção que era comum que os senhores encomendassem fotos de seus escravizados e servos para compor o álbum de família. Eles reservavam as últimas páginas e assim, os incluíam no hall familiar. Porém, apesar de levarem-na para fotografar, não houve intenção de nomeá-la enquanto sujeito, omitindo tal informação. Essa fotografia, especificamente, foge ao padrão temporal (1869-1875), período em que acredito ter sido a maior demanda para Henschel de fotografias de negros, provavelmente por ter sido contratada pelos senhores da idosa.

Ela foi tirada no plano geral Frontal, com a modelo de pé, destoando das outras idosas. Com o braço esquerdo posicionado relaxadamente sobre um galho e a mão o segurando e o braço direito com o antebraço virado para frente. Veste uma saia longa preta, camisu feminino caído no ombro direito e pano da costa sobre os ombros. Geralmente, as roupas usadas pelos escravizados rurais eram mais simples do que as dos urbanos. Como adereço, ela usava um

longo colar e para demarcar totalmente sua condição de cativa apresenta um pé descalço. O cenário, diferentemente de muitas fotografias em fundo neutro, tinha um fundo pintado e cenário com elementos da natureza: galhos grossos, plantas, pedras e fenos simulando a esfera rural de forma a simular sua condição de cativa e a ocupação que exercia na família, por este motivo ela segurava uma trouxa de roupas na mão. Essas fotografias, geralmente, ocupavam um local no álbum familiar como forma de reforço visual para os laços vivenciados pela família e seus escravizados. Alguns autores mencionam que os escravizados funcionam como uma extensão do poder familiar, sendo a família não só os do seu laço sanguíneo.

A figura 29d é de uma cativa idosa de Pernambuco fotografada por Henschel em cerca de 1869, com inscrição de número 52. A fotografia foi tirada de busto, com a mulher virada frontalmente e com olhar direcionado penetrantemente para a câmera. Ela usa uma blusa de gola U, pano de costa quadriculado claro transpassado por seu ombro esquerdo, um torso branco pequeno e dois colares de contas: um totalmente branco e outro com corais. A senhora, com expressão séria, fita a câmera dando-se a ver e tomando o protagonismo da cena por isso. Ela, com sua personalidade transpassada pela câmera, se humaniza diante do observador da imagem tamanha presença e vivacidade passadas através deste olhar. Ao contrário de muitas outras *cartes-de-visite* que se tornam praticamente homogêneas diante do olhar por não apresentarem diferenças significativas entre si mesmo com a mudança dos clientes, essa nos captura a medida em que somos confrontados pela mulher que, muito além de ser retratada, parece se comunicar com aquele que a vê. Os processos de escravidão também eram processos de desunamização perpetrados pelo poder estatal, neste caso, do império. Porém, movimentos de resistência – mesmo sutis – de não aceitar tal condição e manter o protagonismo da própria narrativa contradizem o discurso de “escravo coisa” ou “objeto” que não tinha agência de si. Por mais que houvesse um plano sistemático para objetificá-los, havia também a necessidade de se humanizar pelos meios que fossem. Por ser um plano fechado, há um destaque maior de suas feições e há de se ressaltar a qualidade técnica da fotografia.

A mulher fotografada na Figura 29e também foi destacada enquanto trabalhadora. Apesar do seu nome não ser registrado, sua função (vendedora de doces ambulante) e sua localidade (Goiana, PE), não foram omitidos. Originalmente, a fotografia foi intitulada como *Negersklavin*. Enquanto cativa, vendia doces na condição de ganho (no município de Goiana, já que a fotografia foi tirada no ateliê do Recife), sendo a materialização dos exemplos apresentados anteriormente neste trabalho. Ela já estava chegando na terceira idade, portanto, há uma ausência de nudez. Seu corpo e rosto estão voltados a $\frac{3}{4}$ de perfil sem fitar a câmera. Ela vestia um camisu branco com decote canoa ombro a ombro e pano da costa transpassado sobre o ombro, além de um alto turbante branco, brinco de pendente e colar, tendo um traje bem tradicional de baiana.

3.2.6- Amas

A seção de amas traz elementos em comum: o sentimento de pertencimento da ama à família demonstrado pelo afeto com a criança, a proximidade entre eles que deixa claro que, mesmo em uma sociedade estratificada pelo racismo, elos de cuidado eram firmados mesmo que hierarquizados; é possível ver também as posições das fotografadas referentes a matronas, as vestimentas mais sofisticadas em relação a de outras mulheres aqui analisadas, sobretudo, as idosas.

Em primeiro lugar, podemos notar que os nomes das fotografias são atribuídos aos *nhonhos* e *nhanhás* mesmo que eles sejam apenas crianças, em alguns casos bebês, e a ama seja a adulta retratada na fotografia. Pela moda da época, os nomes de fotografias com mais de uma pessoa eram vinculados aos mais velhos ou mais importantes da família, geralmente, adultos e homens. Porém, nestes casos, quem assume a posição hierárquica privilegiada não são as

adultas, mas as crianças por pertencerem à família senhorial. Como serviçais, as amas eram mencionadas após as crianças. Por isso, a fim de oferecer o protagonismo às mulheres negras, vou inverter propositalmente a lógica da descrição.

Sendo assim, no primeiro retrato, temos a ama de leite fotografada com o menino José Eugênio em plano americano. Sentada na cadeira com o corpo $\frac{3}{4}$ de perfil para a esquerda e com a criança sentada em sua coxa direita, a ama direciona seu olhar para a frente, bem como a criança. O corpo de ambos faz um triângulo no centro da *carte-de-visite*. Ao contrário da foto da mãe com o bebê (figura 28), aqui nenhuma parte do colo da ama está exposto, apesar de ambas as mulheres serem negras. A ama usa uma grande saia rodada e blusa com mangas bufantes (caso não seja um vestido), ambas em tons claros, além do pano da costa largo em seus ombros o que remete a cultura afro-brasileira. O menino usa um vestido listrado com manga estilo camponesa com babado e avental, meia calça e bota. Apesar de incomum atualmente, até o século XIX era comum que crianças de ambos os sexos usassem vestidos pela praticidade com a limpeza da criança e também porque calças, por serem itens da moda masculina, eram consideradas sexualizadas para os infantes. A ama faz uso de um pequeno brinco, mas fora isso não há nenhuma sofisticação na imagem como cenário ou objetos, apenas a cadeira de madeira na qual está sentada. Seu cabelo está delicadamente preso para baixo, dividido no meio e, provavelmente, com coque preso por uma rede. Não sabemos sua condição social, porém, considerando que amas particulares eram entendidas como mercenárias e, portanto, não-confiáveis, é fácil julgar que a mulher deveria ser escravizada (até mesmo alugada pelos senhores) para compor o álbum da família, porém com certo prestígio.

Apesar de ser uma prática comum no Brasil, Koutsoukos apresenta que, desde o fim do século XVIII, o convívio íntimo de negros no interior da família branca foi alvo de ataques. Com as tendências europeias e um número grande de imigrantes chegando ao Brasil, era preciso modificar essa prática vista como corrompedora da família branca, o que ganhou mais

Figura 30- Amas



Figura 30a - José Eugênio Moraes Alves e ama-de-leite/ **Figura 30b**- Isabel Adelaide Leal Fernandes com ama-de-leite Mônica/ **Figura 30c**- Maria Cavalcanti de Queirós Monteiro com Petrolina, parteira e ama de leite.
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco

força a partir de 1850 com médicos, higienistas e antiescravistas. Isso passava também por secundarizar o trabalho feito por amas de leite o chamando de “aleitamento mercenário”.

De acordo com Koutsoukos (2010, p. 148-149), a ama ideal teria de 18 a 20 ou de 30 a 35 anos, seria asseada, com bons costumes, gênio dócil e que não se irasse com facilidade. Devia ser cuidadosa, inteligente e zelosa, pois isso garantiria bons cuidados à criança. Também devia ter “boa aparência” para distrair o pequeno, pois as feias assustavam, bem como observado no capítulo anterior. Além disso, devia gozar de boa saúde, não ser sedentária, ter boa saúde bucal, olhos saudáveis, órgãos genitais saudáveis (tudo isso era examinado) e sem doenças sexualmente transmissíveis; coração e pulmão eram auscultados para garantir que estivesse plena para os cuidados. Os seios não deviam ser nem muito grandes, nem pequenos demais; dando preferência aos de tamanhos regulares, firmes e elásticos. Ela não podia amamentar menstruando, pois acreditavam que isso poderia comprometer o leite, e seu bebê (fosse vivo ou morto) devia ter idade próxima a do amamentando. E o ideal é que se tivesse que escolher entre duas amas, tendo uma perdido seu bebê, a preferência seria dela para ter mais leite à disposição. Obviamente, a saúde emocional da ama enlutada e ser forçada a amamentar outra criança tendo enterrado seu filho, não era uma questão.

E, apesar do medo da corrupção, perversão moral e sexual que, supostamente, acometiam escravos, alguns médicos acreditavam que o ideal é que as amas fossem escravas, pois as livres poderiam estar mais interessadas no dinheiro do que no bem estar do bebê colocando-o em risco. Outros, pelos mesmos motivos, estimulavam contratar amas livres. Era entendido que as “qualidades culturais” passavam através da amamentação. Motivo pelo qual as amas negras foram perseguidas e culpabilizadas por, supostamente, passarem doenças físicas e morais através do “germens” no leite, futuramente culminando na promiscuidade bem como na predisposição das escravas para tal. Casos de senhoras brancas imigrantes que se ofereciam como amas de leite (de forma remunerada) aumentaram a partir da segunda metade dos oitocentos, mas eram vistas com desconfiança.

Em relação a muitos escravos, as amas ocupavam um lugar privilegiado no seio da família. Elas ficavam dentro de casa, sem ter que fazer trabalhos pesados como os outros, muitas eram melhor tratadas dentro de um contexto de paternalismo, poupadas de castigos físicos, recebiam proteção e cuidados para retornar isso à família branca sendo fiéis e dedicadas aos pequeno,. Em contrapartida, algumas perdiam o contato mais próximo com seus próprios filhos (apesar da exclusividade de aleitamento para os filho dos senhores não ser obrigatória para todas as famílias, mas desejável), entendiam a hierarquia familiar e que o “bom tratamento” só era mantido enquanto ela se mostrasse grata, obediente e dedicada. Acredita-se que apenas as consideradas “boas amas” foram retratadas em fotografias..

Nas fotografias de amas o objetivo era mostrar o bebê que não conseguia se manter sozinho em pé e parado por tanto tempo de exposição, além de reforçar a boa condição financeira familiar (a ponto de contratar os serviços de uma ama ou ter escravizados) garantindo certo status. Intentava-se mostrar certa intimidade familiar e afeto, apesar de todas tensões entre a “mãe preta” e a nova “mãe branca” que estava sendo criada. Em muitos casos, o foco era mostrar apenas a criança, sendo a ama um suporte ósseo, tanto que muitas amas foram apagadas dos registros com o uso de uma vinheta branca; em outros, fica claro que a presença da ama era importante para composição fotográfica.

Em geral, quando se tinha interesse em demonstrar afeto e consideração da família para com a ama, elas se apresentavam com boas vestimentas, joias, centralizadas na fotografia e mesmo que direcionadas pelo fotógrafo, dispunham de pouca resistência – o que pode ser observado pela tensão entre outros fotografados negros. Mesmo que, para amas escravizadas, a relação entre os senhores envolvesse algum tipo de violência, sobretudo considerando a distância que deviam manter dos próprios filhos para darem o aleitamento aos filhos dos senhores, outras “vantagens” poderiam ser recebidas como a proteção deles, uma vez que as ruas não eram seguras. Para as livres e libertas, o trabalho poderia, além de garantir o seu

sustento e de sua família, conferir algum status. É possível que elas ficassem com uma cópia das fotos, uma vez que se permitiam (se é que era possível) fotografar.

Escravos: No Arouche rua do Paraíso nº 39, vende-se ou aluga-se uma preta de 24 annos de idade, perfeita costureira e com todos os préstimos para casa de família, servindo também para ama-de-leite por estar próxima a dar luz, é *sadia, sem vícios e bem educada*” (A Província de São Paulo, 23 de fevereiro de 1879).

Neste anúncio, não podemos verificar se a própria escravizada consente com o trabalho de ama-de-leite ou o senhor está a disponibilizando pela sua condição de gestante. Seria a gravidez o motivo da venda uma vez que era elogiada ou o objetivo era unicamente financeiro? A possibilidade do aluguel sugere que ela não era essencial—naquele momento ou condição—para aquela família. Sua saúde, moral e educação são citadas como características que pudessem destacar aos olhos de um possível comprador. Se havia a necessidade de especificar que a “mercadoria” não era defeituosa e não possuía vícios, era de se considerar que sim, essa era uma visão recorrente na sociedade oitocentista sobre pessoas negras. Como o trabalho de ama passava por críticas constantes, era necessário garantir que ela estivesse em boas condições para ser comercializada: “Ama de Leite: *Inspecionada e affiançada por médicos*, quem precisar e quiser pagar bem, pode dirigir-se à praça do mercado, 12” (*Correio Paulistano*, 15 de julho de 1880).

A necessidade de ter uma ama de confiança, além do que foi exposto, pode se referir também a uma possível tradição familiar de acompanhamento das crianças de diferentes gerações pela mesma ama, garantindo um olhar mais específico para as preferências daquele grupo familiar. Como podemos ver o exemplo da ama Mônica (figura 30b). Essa não é a primeira foto em que ela foi retratada. Anos antes, em 1860, a mulher foi fotografada por J. F. Villela com o menino Augusto Gomes Leal que, pelo sobrenome, é um possível parente de Isabel. Não espanta que ela tenha continuado na função de ama familiar. Cabe questionar se, na ocasião da foto, ela já havia sido alforriada ou se faleceu na condição de cativa, uma vez que a *carte-de-visite* é datada por aproximadamente mais de uma década depois desse registro (1877–1889), em Recife. Detalhe para o fato de que não há precisão quanto ao seu registro, o que abre margem para cogitar que tenha sido feito por algum sucessor de Henschel após seu falecimento, em 1882.

A ama Mônica já era idosa, o que fica visível pelos seus cabelos curtos brancos e o próprio envelhecimento da pele em comparação ao retrato com o menino Augusto. Esse é um dos poucos retratos de Henschel cuja criança já está maior e, obviamente, desmamada, tendo a antiga ama de leite se tornado uma ama seca. Mônica está sentada com corpo a $\frac{3}{4}$ de perfil e rosto voltado para frente, fitando a câmera, com as mãos encostadas no colo. A menina está com o tronco levemente inclinado em direção da ama para passar proximidade, rosto levemente inclinado a $\frac{3}{4}$ de perfil, braço esquerdo suspenso, apoiado no ombro da ama. Suas mãos se encontram delicadamente no ombro dela, denotando visualmente que a menina buscava apoio e base na figura da ama. De uma forma geral, vemos em muitos retratos familiares ou de casais que a figura com mais autoridade está sentada ereta, tendo o braço ou a mão da pessoa hierarquicamente mais frágil recostando em seu ombro. Neste caso, são fotografias de casais, apesar de encontrarmos registros onde é a mulher quem está sentada.

Nos retratos de amas, porém, nota-se que há o estímulo para que o apego delas com as crianças fosse registrado, pois em todos os outros grupos o contato físico é limitado. Mas mães e filhos e amas e crianças (na condição de mães pretas) estão sempre mostrando proximidade, seja com rostos encostados (o que ajudava a acalmar e firmar a criança) ou com os pequenos segurando-as pelo braço.

Mônica usa um vestido escuro de mangas compridas, com punho e gola com babado de renda coberta e tem transpassado sobre as costas e braço um pano-da-costa estampado.

Notoriamente, foi vestida com requinte pela família, diferenciando-a de uma serva comum dentro da hierarquia familiar. Já Isabel usa um conjunto de saia e blusa escuras, esta última, à moda dos oitocentos com babado branco na borda, meia calça e bota escura. Não há adereços visíveis, cenários ou objetos presentes, além da cadeira entalhada e móvel (provavelmente mesa) coberto por uma toalha estampada no canto direito. No chão há um tapete ou carpete estampado. Não fica clara a condição social da ama Mônica, uma vez que ela aparece registrada, em plano geral, com os pés cobertos.

Já a ama de leite Petrolina (figura 30c), fotografada entre 1866 e 1877, com a menina Maria Cavalcanti, reforça as informações anteriores. Petrolina, provavelmente cativa, está sentada numa cadeira de madeira com corpo a $\frac{3}{4}$ de perfil, rosto frontal, com a criança sentada em suas pernas. Obviamente, por se tratar de um registro com uma criança encomendado pelos pais, não há nudez. A ama está com uma roupa clara, que não consigo decifrar se é vestido ou conjunto com duas peças. Um pano da costa listrado sobre a roupa preso por botões. A menina está com um vestido e bota. Seu cabelo está preso em um rabo de cavalo pequeno. Ambas estão com brincos. Sua fisionomia é séria e rígida encarando a câmera frontalmente.

Na Figura 31, vemos uma foto não muito comum no trabalho de Henschel: a inclusão de animais de estimação. A fotografia, tirada em estúdio, busca retratar o cenário ao ar livre com uso de um fundo fotográfico pintado de plantas. Na série de *typos* registrados pelo fotógrafo, encontramos poucos planos gerais, como neste caso, onde toda a composição, cenário e fotografados aparecem totalmente. A ama está com o neném branco posicionado à sua esquerda e um cachorro à direita da foto. Enquanto o bebê olha para a câmera, a ama olha sutilmente para o bebê e o cachorro olha para o lado superior direito com o copo despojado no móvel em direção à ama, mostrando seu relaxamento. Ao contrário de outros fotógrafos, Henschel pouco fotografou famílias com seus animais de estimação, apesar de pitbulls serem considerados ótimos para auxiliar no cuidado com crianças até a Segunda Guerra Mundial, quando passaram a ser vistos de forma negativa. A ama parece ter cegueira ou deficiência em um olho.

Figura 31- Ama com cachorro e babá



Figura 31a - Criança com ama de leite, Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco
Figura 31b - Babá com o menino Eugen Keller/ Fonte: Ermakoff (2004, p. 99)

Já na figura 31b, tirada em plano americano, uma babá (e não ama de leite) foi fotografada com o menino Eugen Keller, registrada em 1874, sem localização definida, em plano americano. A babá, ocupando-se da função de mãe preta e ama seca, não amamentava a criança como a ama-de-leite (função que perdeu força no fim do século devido ao discurso

higienista), mas era responsável por todo seu cuidado. Ela usava um belo e requintado vestido branco ou de cor clara todo rendado, com mangas compridas e uma faixa preta na cintura, além da bela gravata preta em estilo laço. A saia do vestido é em camadas e, aparentemente, possui laços em seu comprimento. Já o menino veste um conjunto bordado em estilo marinheiro com gola v e que sobe para as costas da criança, com manga comprida, short até a altura do joelho, meia listrada e bota. Sobre os adereços: a ama usava um belo brinco de pitanga, colar gargantilha de tecido com pingente de cruz grande, aparentemente amadeirada. É importante falar dos elementos que compõe a fotografia, pois eles representam destaque dentro da comunidade negra, mas também na hierarquia branca em que eles podiam expor os retratos para seus conhecidos e mostrar sinal de superioridade econômica pela forma que tratava seus empregados ou escravizados. Além do pente de cabelo em formato de flor no canto superior esquerdo direito da ama, não há cenários ou objetos, mas a mobília apresentada é uma penteadeira no estilo barroco com cortina sobreposta onde o menino está sentado.

A foto chama atenção pelo requinte da babá/ama. Talvez liberta ou ainda escravizada, fora chamada pela família para ser fotografada com a criança. Se fosse escravizada, as roupas eram de responsabilidade dos senhores, pois essas fotografias traziam status à família por mostrarem sua condição financeira. Novamente, seguindo o padrão de fotografia de amas, a dupla está praticamente abraçada, com os corpos virados um para o outro numa cena, mesmo que montada, que reflete carinho.

Também é possível encontrar nas fotografias de Henschel, outras mulheres negras retratadas com requinte.

3.2.6- Com Opulência

Nesta seção, vemos que todas as fotografadas por Henschel se diferenciam do padrão fotográfico exibido em *typos* negros. A primeira fotografia foi inicialmente identificada como *Moça cafusa*⁹¹, bem próximo do seu título original “*Cafusa. Mischrasse Pernambuco*”, disponibilizado pelo Instituto Moreira Salles. Porém, na pandemia de covid-19, um hacker derrubou a plataforma da Brasileira fotográfica, sendo necessário o reenvio de todo material anteriormente postado e a renovação das legendas. Após esse incidente, a fotografia passou a ser identificada como “*Retrato - mulher negra não identificada*”.

É uma mulher negra (parda) sentada a ¾ de perfil, com corpo inclinado para o lado direito e a cabeça e olhar direcionados para o lado esquerdo, sem contato visual com o fotógrafo. A mulher usa uma roupa refinada com uma blusa clara de manga comprida alinhada com alguns detalhes em listra, botões pretos e gola branca. Não usava turbante ou lenço para cobrir os cabelos. Eles estavam presos pelo que parecem ser grampos ou diademas. Além disso, havia um acessório metálico de folhagem preso no topo da cabeça e que ia até a altura do início dos seios; um brinco metálico que lembrava uma escama de peixe e um broche grande de pedra preso à gola de sua blusa. O enquadramento é de busto e moça não apresenta nudez ou alguma exposição corpórea associada à “sexualidade desregrada negra”.

⁹¹ Este título estava disponível desde 2015 no site da Brasileira Fotográfica.

Não é possível saber a classe social, estado civil ou a intenção da fotografada a partir desta *carte-de-visite*, apesar de podermos presumir que a jovem provavelmente seja de uma classe social em ascensão devido à forma como foi registrada. De acordo com Ermakoff (2004, p. 22), a mulher é “uma mestiça com vestimentas europeias”.

Por não ter seu nome divulgado, ao contrário do que acontecia com a clientela branca cujos retratos são maioria, acredita-se que ela tenha sido convidada para posar para o fotógrafo. Porém, o retrato foi tirado com o padrão típico dos retratos de pessoas brancas dos oitocentos, o que sugere que o fotógrafo quis mostrar uma mestiça mais evoluída socialmente, seja porque era a sua realidade ou por uma narrativa fomentada por Henschel, bem como a intenção da própria fotografada em dar-se á ver de forma a ressignificar seu status naquela sociedade.

Também no século XIX, observamos que, com maior possibilidade de circulação e poder sobre seus próprios caminhos, as mulheres forras procuravam inserir-se na sociedade para minimizar o estigma da escravidão e da cor da pele buscando a construção de uma identidade híbrida que acomodasse os valores da elite branca. Modos, hábitos e indumentária passavam a espelhar a cultura da elite escravocrata (Bittencourt, 2005, p. 151).

Não há nenhum elemento que a vincule a religiões de matriz africana (como acontece em outros casos) ou até mesmo a cultura do povo negro, gerando um afastamento narrativo. Sua fisionomia diante da câmera é serena, bem como de pinturas renascentistas da época. A mulher usa um brinco metalizado cujo pendente lembra um peixe que, de acordo com Simone Trindade Vicente da Silva (2005)⁹², na tradição africana, o peixe se refere à fertilidade.

Já no segundo retrato (Figura 32b), a mulher negra de pele mais escura está posicionada com o corpo para frente e rosto a $\frac{3}{4}$ de perfil. Feição séria provavelmente devido ao tempo de exposição. Estava sentada ereta em uma cadeira, com seu antebraço recostado no braço único acolchoado do móvel e repousando sua outra mão na coxa. Vestia uma bela roupa de duas peças em conjunto, sendo a blusa de manga comprida, laços nos ombros, antebraços e cintura,

Figura 32 - Negras com opulências



Figura 32a - Retrato - mulher negra não identificada, fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laend erkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles / **Figura 32b** - Mulher não identificada, Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco / **Figura 32c** - Mulher não identificada, Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco (Araújo; Motta, 2014, p. 120)

⁹² Ver: Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas penças de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto, dissertação de mestrado de Simone Trindade Vicente da Silva (2005).

babados e botões no centro do corset e gola alta bem trabalhada. A saia, também de cor escura, não apresenta muitos detalhes. Além disso, usa um belo colar, um par de brincos que parecem pérolas e um pequeno acessório de cabelo. Também porta delicadamente, em sua mão direita, um leque. A jovem está sentada em uma cadeira e há outro elemento atrás compondo o cenário, talvez lembrando uma mureta. Claramente, há a intenção de passar requinte através dessa *carte-de-visite*, reposicionando-a na sociedade ou demarcando seu lugar já conhecido.

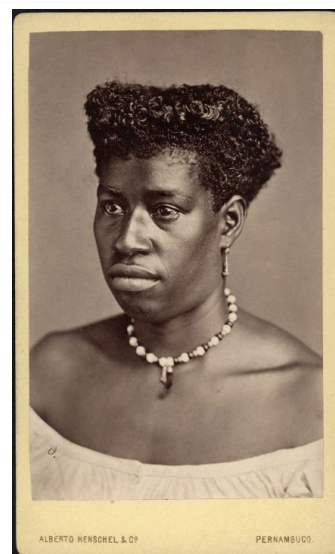
A terceira foto, Figura 32c, a jovem está posicionada praticamente de frente, porém com uma leve inclinação a $\frac{3}{4}$ de perfil em plano americano assim como as fotografias anteriores, sem contato visual com a câmera, posicionando seu braço direito, especificamente, o cotovelo na quina de uma pilastra que compõe o cenário juntamente com plantas e painel de vegetação alta. Veste um conjunto de duas peças como boa parte das fotografadas com melhores condições sociais mas, ao contrário das outras moças consideradas ‘cafusas’, não há nenhum elemento além da cor de sua pele que remetesse ao fato. Também destoando de todas as fotografadas analisadas, esta apresenta nudez parcial mesmo usando trajes de branca, pois a manga do seu vestido acaba no antebraço e a parte branca é um pouco mais larga. Por mais que este tipo de roupa pudesse ser comum no dia-a-dia dos oitocentos, se apresenta como uma excepcionalidade nas fotografias de Henschel. A cor preta, como já falado, não foi muito usada pelo fotógrafo nesta série específica, apesar de ser comum em fotografias de mulheres brancas.

A jovem usa um colar com pingente em forma de folha e outros acessórios como uma pena de pássaro, dois fios pendurados pelos pulsos e a jovem portava um leve caído em sua mão direita. Há de se questionar se para o idealizador (podia ser o fotógrafo ou a cliente), havia diferença entre uma mulher negra ser fotografada em meio aos símbolos de uma fazenda/engenho para uma senhora na mesma condição. E para aquele que vê a foto, há diferença?

Para finalizar a análise, uma última *carte-de-visite* tirada em Pernambuco mostra uma cativa não identificada. A fotografia possui enorme qualidade fotográfica sendo possível, através do recurso de ampliação, observar o fotógrafo posicionado atrás da câmera no reflexo do olho da fotografada, fato observado também em outras fotografias do mesmo autor. Apesar de Henschel não ter muitos retratos de si mesmo, chegando a meu conhecimento apenas um em que ele aparece com seu sócio, Constantino Barza, aqui, aquele que vê também é furtivamente visto, num movimento de “ato falho”⁹³. O que controla a câmera também foi por ela controlado.

Ao buscar a história fotográfica de mulheres negras dos oitocentos somos, mesmo sem esperar, imersos no ambiente de Alberto Henschel materializado no seu ateliê que se torna visível diante de nós através de um reflexo nos olhos da fotografada.

Figura 33- Retrato - mulher negra não identificada



Fonte: Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

⁹³ O conceito de ato falho Freudiano se refere a gestos, sentimentos e palavras que, aparentemente, escapam ou não possuem sentido, mas que, na verdade, expressam o desejo inconsciente daquele que o comete. Neste caso, ao aparecer de relance nos retratos daqueles a quem deseja apresentar ao mundo, Henschel deixa também um pouco de si. Dá a ver os outros e é tomado juntamente com eles, de modo que podemos, 154 anos depois deste retrato, ainda falar sobre o autor e os fotografados.

Figura 33 - Detalhe



Fonte: Recorte feito pela autora

brinco de pendente.

O posicionamento das janelas confirma os anúncios de Henschel sobre a reabertura em estabelecimento com vidraçarias que melhoravam os efeitos de luz. Mesmo não intencionalmente, Henschel revela a nós aquilo que a fotografia final, devido a sua beleza e impacto, omitiu: por trás da história imagética brasileira havia, em sua maioria, uma narrativa europeia, branca e masculina. Seria a mulher negra ideal apenas uma projeção dos olhares masculinos? A fotografada foi retratada na tomada de plano busto, com corpo e rosto posicionados a $\frac{3}{4}$ de perfil, sem que a fotografada olhasse para a câmera. Não há nudez, a mulher, cujo cabelo está cuidadosamente penteado, veste uma blusa branca com decote cigano ombro-a-ombro e usa um colar de contas com pingente de figa e outro não identificado e também um

Figura 34 - Anúncio de reabertura do estúdio *Photographia Allemã*

REABERTURA
PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ
Alberto Henschel & C,

Estando terminados os trabalhos que foram necessários para a instalação do nosso estabelecimento, temos a honra de informar ao illustre publico desta capital, que a partir d'agora em diante a

PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ
N. 2 Largo da matriz de Santo Antonio n. 2.

Está a disposição dos nossos freguezes, e de todas as pessoas que nos honrarem com a sua confiança e das que quizerem visitar a nossa officina, aonde se acham expostos em grande quantidade, os trabalhos já por nós executados nesta cidade.

Não recuamos diante de despeza alguma, para montarmos o nosso estabelecimento em ponto igual ao que de melhor ha neste genero nas cubas e grandiosas capitais da Europa, e que podem attestar as pessoas que já viajaram e queiram vir examinar a nossa casa e com especialidade a galeria envidraçada com crystaes embaciados, que havemos empregado, para adacar os effeitos da luz forte e intensa deste clima, evitando por esta forma a inconveniencia dos reflexos incommodativos e prejudiciaes às operações photographicas.

Munidos de um grande e completo material de primeira classe, nós podemos vantajosamente e a contento servir a todos, que nos honrarem com a sua benevolencia e confiança, do que já temos até agora recebido muitas provas, e que esperamos nos será sempre concedida pelo illustrado publico desta cidade.

Conservamos em nosso poder a maior parte das chapas dos retratos, que tiramos na officina americana da rua do Imperador, e podemos por meio dellas reproduzir o numero de retratos que desejarem as pessoas nellas retratadas.

2 Largo da matriz de Santo Antonio n. 2,

Fonte: Diario de Pernambuco-16 de novembro de 1866 (Disponível em<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_04&pagfis=17323>)

3.3 - Resultados Quantificáveis:

Após realizar o método descritivo das 30 fotografias de mulheres negras analisadas, além das que foram apresentadas ao longo do trabalho e que não entraram na métrica final – por não terem passado pelo rigor metodológico de análise completa e fugirem da proposta, alguns pontos em comum podem ser observados:

Em relação ao armazenamento de imagens, 67% das *cartes-de-visite* analisadas estavam hospedadas nos acervos disponibilizados pelos sites Brasileira Fotográfica e Instituto Moreira Salles (Convênio *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig), 11% na bibliografia Ermakoff (2004) e Cardim (2012) com fotos da Coleção Emanuel Araújo, Coleção Gilberto Ferrez e Coleção Ruy Souza e Silva, e 23% do acervo físico da Fundação Joaquim Nabuco (Coleção Francisco Rodrigues).

Foram categorizadas como mulheres jovens aquelas que aparentam ter entre 13 a 25 anos como 50% das que foram retratadas. Isso não significa exatidão das idades, mas uma forma de nortear o trabalho dentro das possibilidades apresentadas. Enquanto isso as adultas, de 25 a 60 anos, correspondiam a 30% e idosas (acima de 60), a 20%. Sendo a faixa etária predominante a de jovens. Foram excluídas as crianças da análise, uma vez que só aparece um bebê negro.

Em relação ao plano, divididas entre retratos individuais e duplas, concluiu-se que o primeiro grupo, com 23 fotos, teve 65% de mulheres fotografadas em busto, 26% em plano médio ou americano e 9% em plano geral, em concordância com Cardim (2012, p. 74) que também observou uma predominância nas fotos de busto e concluiu uma relação com a preferência do público europeu que adquiria essas fotografias, uma vez que as diferenças étnicas ficavam ressaltadas com a aproximação da câmera ao rosto; já em duplas, correspondente a 7 fotos (na qual 1 é de jovens, 5 de amas e babás e 1 de mãe e filho) nenhuma foi representada em busto ou plano curto, 57% em plano americano ou médio e 42% no plano geral. Tendo predominância em retratos individuais dos em busto/plano curto e em dupla no plano americano/médio.

Como havia necessidade de indicar a aptidão de mulheres negras ao trabalho e minimizar diante do público europeu os estigmas da escravidão, ao contrário das mulheres brancas onde o ócio era valorizado como característica burguesa, sendo apenas necessário para compor a foto o uso de livros, itens religiosos e bordados como símbolos de fé, estimulação da mente e talento para prendas, 30% de mulheres negras foram retratadas realizando algum tipo de ofício, incluindo as amas, pois posar ao lado das crianças a quem cuidavam referia-se ao seu trabalho e era, naquele momento, também o seu trabalho.

Em relação à nudez e vestimentas, apenas uma mulher apresentou nudez parcial com os seios de fora, outras 56% tiveram nudez parcial ao apresentarem ombros, colo e braços de fora, mas sem o seio aparecer, em total discrepância da representação de mulheres brancas que estavam sempre cobertas. Vale ressaltar que as pernas não foram mostradas em nenhuma situação. 80% das mulheres fizeram uso de joias (de crioulas ou não), 50% usaram torso ou turbante e 54% usaram o pano da costa, símbolos do traje de crioula. Apenas um animal de estimação aparece nas fotografias.

Observou-se nas fotografias, a prevalência da narrativa de mulheres brancas ou negras de pele clara mais próximas ao padrão da mulher ideal vitoriana. Pois, para se afastarem da negritude era preciso emular ao mesmo tempo, a submissão frente aos homens (cujo recato excessivo nas vestes em um país de clima tropical é um símbolo) e a liderança a outras mulheres, enquanto matronas e líderes de suas famílias ou boas pretendentes capazes de desbancar as demais possibilidades do partido. Nas fotografias de mulheres brancas de Henschel, isso fica evidente.

Fora de uma representação isenta de neutralidade, era através das vestimentas que transmitiam o ideal feminino de recato e opulência necessária para diferenciar a sua família no círculo de conhecidos, bem como criar uma narrativa que os estabelecesse como importantes dentro da própria comunidade negra ou buscando o embranquecimento através de elementos de ascensão social como as vestes e a fotografia. Lembrando, como visto no primeiro capítulo, que a necessidade de construir narrativas sobre si ia de encontro com a necessidade do próprio Império e era refletido nas famílias burguesas. Assim, a construção de memória e identidade a que estavam submetidas passava por performarem o esperado comportamento e, se não o fizessem, estariam passíveis à exclusão social.

Henschel, com seu trabalho, cria uma narrativa fotográfica capaz de dignificar seus fotografados à medida em que funcionavam como uma descrição de quem eram ou gostariam de ser. Foi através das *cartes-de-visite* que, ao permitir-se ver e dar-se a ver, as mulheres saíram do ilusionismo de si que tinham idealizado e puderam ver, talvez pela primeira vez, uma representação potente de quem elas eram ou da função que desempenhavam naquela família. Mesmo com o empoderamento colonizado onde seu sucesso era restrito ao seio familiar, essa mulher ganhava status e poder diante dos outros. Sendo a *senhora de* fulano (esposa), senhora de Deus (freira) ou uma futura senhora (filha solteira), buscavam destacar-se das demais interpretando a realidade a seu favor através das imagens. Bem como, as mulheres negras puderam contornar tal situação criando histórias subalternas através destas imagens em movimentos de resistência.

Do mesmo modo, a postura calma e submissa, lendo ou portando livros que a reforçassem como devota a Deus; com o corpo inclinado mostrando as sinuosas curvas referindo-se a capacidade de gestar muitos filhos para esse marido; a seriedade vista em suas feições como mulheres dignas de levarem o nome da família e longe das vergonhas mundanas e os trajes escuros reforçando seu decoro; bem como os cabelos sempre muito arrumados, transmitindo o ar civilizatório e higienista onde nenhum fio poderia sobressair. Os cenários referindo-se a casa ou a fazenda, com belos móveis ou galhos, portando leques ou crianças,... Tudo milimetricamente orquestrado.

A vontade de ser, pertencer e se reconhecer em imagens que ditam o seu lugar no mundo e coadunam com a mensagem de que o lar é para ela. Nessas fotografias, também tinham certo protagonismo. Mesmo carregando os símbolos da devoção a Deus ou a família, eram colocadas como destaque, muitas vezes a sós, podendo ter, ao menos uma vez, uma imagem de si sem mais ninguém. Além da possibilidade de construir memórias ao longo da vida, como observado em diversos casos onde o fotógrafo acompanhou a menina moça, jovem e mãe de família – obviamente, em um tempo curto, considerando a rapidez que aconteciam os casamentos nos oitocentos– e o senso de identidade por verem a si pelo olhar do outro, dentro dos códigos de um grupo valorizado e prestigiado.

A mulher-ideal branca retratada nas fotos é um apêndice familiar, uma musa sem profundidade a ser observada e uma mãe sagrada a ser repetidamente deificada. Entendendo o gênero como uma construção social que dá significado às relações de poder, entende-se que este lugar da mulher-mãe-esposa é criado pelo olhar masculino, baseando-se as expectativas de comportamentos relacionados ao sexo feminino. Porém, mesmo assim é possível observar os movimentos de resistência já que, na impossibilidade de criarem narrativas autônomas, foram

em muitos casos, fotografadas na posição de mulheres do engenho. O casamento e a maternidade, essenciais para a construção de identidade feminina nos oitocentos, foram retratados, mas também parcialmente omitidos quando essas mulheres buscaram protagonismo.

Para mulheres negras, as narrativas partiam deste ideal comum de submissão e eram duplamente reforçados pelo rigor racial e o contexto do escravismo. A incivilidade, a sensualidade ou sexualidade desregrada; a mãe trabalhadora, a trabalhadora urbana ou doméstica, aquela possível de ser embranquecida e a considerada apenas uma preta sem identificação, todas frutos de um olhar redutor, estavam presente nas cartes de Henschel mesmo que o referido fotógrafo não explorasse com tanto a nudez.

As imagens de controle tão presentes nas narrativas dos oitocentos através de anúncios de jornais, revistas ditando o comportamento feminino, ilustrações e pinturas, reservavam às mulheres negras, um local secundarizado, o *outro* do outro, mesmo quando essas mulheres ocupavam a criação dos filhos, cuidados domésticos e alimentares das famílias brancas e também de suas famílias. Nuas ou seminuas, com cabelos para o alto, extremamente sérias enquanto fitavam a câmera: reforçadas na posição de incivilizadas, animalizadas, dignas de tratamento inferior.

Se as mulheres brancas também buscavam pertencer através de retratos que as dignificassem, as negras poderiam construir uma identidade fora da invisibilização. Naqueles retratos, elas tornaram visível o oculto, o não-dito. Criaram memórias imagéticas, mesmo que essa não fosse a intenção inicial, passíveis de serem analisadas posteriormente.

Mesmo com as agruras da escravidão, mulheres negras reinventaram a forma de viver e puderam, dentro de um contexto específico, criar redes de relacionamento e pertencimento. Os trajes de baianas, comuns nas análises feitas, atribuíam sentido comunitário a elas.

Através das fotografias de Henschel, algumas mulheres se mantiveram alinhadas na História, emergindo do silêncio sobre temas sensíveis como escravidão negra, o apagamento das mulheres da História oficial e a secundarização das mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, percebe-se que dentro do repertório publicado por Alberto Henschel, as fotografias de mulheres negras retratam mais do que a imagem delas, mas transmitiam uma mensagem ao público europeu. Não se sabe nada quanto à possibilidade de negociação real entre as fotografadas e o fotógrafo para o resultado final deste projeto fotográfico, nem mesmo se ele partiu de uma vontade aleatória do fotógrafo ao ver tantos negros no Brasil, ou se surgiu devido à demanda dos colecionadores etnográficos, porém, vemos em muitos registros que as mulheres negras não apresentam desconforto diante da câmera, apesar de ser uma tecnologia nova e desconhecida para muitos. Se até os dias de hoje, muitas pessoas têm resistência de serem fotografadas em momentos célebres como casamentos e até mesmo quando elas contratam esse serviço por não saberem se portar diante da câmera, conclui-se que Henschel realmente era capaz de transmitir uma atmosfera amigável e realizar uma boa direção fotográfica, deixando seu cliente ou modelo mais confortável e relaxado, em muitos cliques – não todos – mesmo sem todo requinte que costumava oferecer para os pagantes.

Neste caso, se houvesse alguma possibilidade de negociação e, portanto, a intenção real de embranquecimento dessas mulheres através da fotografia, poderíamos deduzir que, ao invés de tantos elementos da cultura negra, teríamos mais registros emulando características da sociedade branca burguesa. O que vemos coaduna com a literatura específica: alguns forros e mestiços –não todos– fugindo do preconceito referente à escravidão, buscando se desvincular da condição de cativo, porém, não foi maioria. Isso sugere que ou não havia a real possibilidade de negociação ou essas pessoas queriam absorver a estrutura social burguesa, pois isso significava uma vida melhor, mas não queria negar por completo os aspectos da cultura negra.

Ao serem fotografadas num contingente maior de jovens, Henschel estava em concordância com a expectativa de vida absurdamente curta de escravizados ou utilizava a câmera como forma de oferecer a carne negra para europeus dentro de uma cultura fetichista do olhar? Ou seriam apenas mulheres com mais disponibilidade e beleza, dentro dos seus critérios, para serem fotografadas? Longe de mim responder todas as perguntas possíveis com este trabalho. Pelo contrário, estar em contato com essas fotografias sempre suscita muito mais.

Como vimos no capítulo 2, a mulher ideal cumpria fortes requisitos de preservação da pureza e da família. Devia se doar, abdicar de si e manter-se sóbria. Ela era a coluna da casa e a fotografia era um reforço social desse ideal. A partir dela, não só as pessoas da sua casa teriam contato com essa autoimagem criada e polida, mas também todos os que tivessem acesso a esses cartões. Já a mulher ideal negra, poderia também trocar seus cartões de visita, desde que os comprasse (o que não era o caso das fotografias de *typos* negros com fins etnocêntricos) ou partilhando aqueles de que havia sido modelo, porém, com uma pitada forte do olhar do fotógrafo direcionando alguns aspectos importantes.

Por mais que a nudez não fosse um tabu dentro do povo negro, ao falarmos de um contexto fotográfico onde o fotografado se arruma e posa para uma câmera, é difícil acreditar que essas mulheres voluntariamente iriam até o estúdio sem, ao menos, tentarem aparecer o melhor possível diante da câmera, nem que isso fosse apenas subir a blusa caída excessivamente. Assim, por mais que Henschel não utilize da fotografia pitoresca negra como vários outros, notamos no fotógrafo a vontade de deixar esses corpos à mostra como uma pequena prova, inclusive, manipulando a veste das mulheres como notamos na fotografia da jovem com seios de fora que apresenta o corpo contraído e olhar apreensivo para a câmera. Essa foto sugere, por exemplo, que o pedido para que a jovem estivesse daquela forma partiu do fotógrafo e não espontaneamente da mulher. Além da relação problemática da nudez (muito presente parcialmente nessas fotografias) com animalidade ou selvageria. Ou seja, enquanto as mulheres brancas eram retratadas recatadas e protegidas com nome, sobrenome e vínculo

familiar na maioria dos casos observados, as mulheres negras não tinham nome, vínculo familiar levado em consideração e esperava-se que estivessem com partes de seu corpo disponíveis para a apreciação de homens brancos.

Elas eram trabalhadoras: vendedoras, quitandeiras, amas, parteiras e babás, sempre trabalhadoras, nunca ociosas. Negras, cafuzas, mestiças, sem nome; a cor da pele era suficiente para classificá-las como alguém que teria os retratos sendo vistos em outro continente, sem que suas histórias as acompanhassem. Apenas cativas ou apenas um silêncio quanto a sua condição social, pois sua identidade não era importante. Enquanto há uma negação da identidade negra por esses fotógrafos (pintores e litógrafos) brancos dos oitocentos ao omitir os dados que os humanizam, como o nome; negras e negros buscavam, em contrapartida, a criação de uma identidade positivada através das fotografias, como no caso citado de Juca Rosa, instituindo memórias subterrâneas pelo movimento de dar-se a ver. Assim, não estavam como cobaias, mas com certa agência (mesmo que limitada), construindo outros caminhos que não os oficiais.

Vemos mulheres negras trajadas com roupas europeias, belíssimas, mas também sem nome. Leva a pensar que nem a liberdade abria possibilidades reais de andar neste mundo como igual. Claro que tivemos várias exceções como Chica da Silva⁹⁴, entre outras. A questão é que o legado dessas mulheres não sobreviveram ao tempo como a sua imagem. Se elas fugiam de serem objetificadas, ainda hoje não conseguem ser humanizadas em sua totalidade por que isso lhes foi tirado quando o nome foi negado. E, sendo Henschel um fotógrafo organizado, que catalogava suas imagens dividindo-as por sexo, planos, datas, é impossível considerar que não havia nome, ele só foi deliberadamente negado dentro da narrativa. Além do fato de que o fotógrafo não considerou suficientemente importante registrar. E isso já é um sintoma de uma sociedade escravista, mesmo que ele tenha feito um trabalho que não as inferiorizasse tanto.

A mulher negra ideal de Henschel não era uma cativa com grilhões nos pés. Nem mesmo aquela que ascendeu socialmente e mesmo assim continuou sem nome em seus registros. Mas, por essas fotografias, concluo que era aquela que ficava no limbo entre a condição de humanidade e sub humanidade. Ora podia acessar espaços e tecnologias novas reservadas aqueles vistos como humanos e dignos de luxo e conforto, ora era silenciada pela falta de nome, por uma indiscrição na vestimenta, por um cabelo desarrumado propositalmente deixando-a desconfortável.

Não foram as crioulas do traje de beca altamente produzido como nos retratos de Liedmann, nem as escravizadas friamente registradas por Christiano Júnior em condição de trabalho, foram aquelas fotografias supostamente neutras mas carregadas de mensagens, com sua técnica e retratos potentes, deixou-as no centro dos retratos as quais essas mulheres conseguiram, de alguma forma romper, e criar sua própria narrativa ao olharem para a câmera, ao se manterem altivas e potentes, ao ficarem minimamente confortáveis diante da câmera e do tempo.

Não temos mais do que análises e uma vasta bibliografia para, de fato, falar sobre as intenções do fotógrafo, mas é possível com esses elementos determinar que a narrativa criada por Henschel sobre mulheres negras condiz com o pensamento oitocentista da mulher negra sexualmente disponível, trabalhadora e cuidadora realizando suas tarefas por amor, como a mãe preta que abdica do cuidado do próprio filho em amor à criança branca; sobre a riqueza de suas joias e vestes mesmo em condições difíceis; o apego à religiosidade presente sempre nos torsos e turbantes; o olhar sério, penetrante e desafiador em tantos retratos de mulheres que

⁹⁴ Chica da Silva (1732-1796) foi uma mulher negra escravizada e, posteriormente, alforriada que se tornou conhecida pelo poder e influência que exerceu no arraial do Tijuco, atual Diamantina (MG), sendo uma das mulheres mais importantes de Minas no século XVIII, a partir de sua relação de concubinato com João Fernandes de Oliveira, contratador de diamantes, a qual teve filhos.

não tinham medo de encarar, sabendo que a submissão que lhes cobravam não teria a mínima recompensa concreta além da diminuição.

São de Henschel os retratos mais famosos dos oitocentos no Brasil. Fotografias que comunicam, ao mesmo tempo que omitem. Nos permitem uma conexão aos negros escravizados, livres e libertos ao mesmo tempo que sequer fala deles, mas a resistência e as negociações existiram e são presentes como vimos durante o trabalho. Talvez, a mulher negra ideal fosse um pouco dos dois: a imagem idealizada e permitida por Henschel e a resistência das mulheres negras que emergem, mesmo com toda problemática, a cada foto.

Na análise, cada detalhe serviu para pontuar a construção do olhar fotográfico do profissional diante das fotografadas, entendendo o local que o gênero ocupava dentro desta narrativa, além das imagens de controle, a noção de representação e quais os mecanismos disponíveis nos oitocentos, bem como as mudanças a respeito da noção de si mesmo através da formação da identidade, o pertencimento aos grupos e os debates entre eles. As ilustrações e desenhos serviram como exemplos do padrão observado na arte e na literatura brasileira. Ao pensar numa mulher que pudesse ser contemplada pelo padrão, Henschel na verdade, trazia seu olhar pessoal que era, assim como o de todos, fruto do meio.

Entre mães, amas, trabalhadoras, mulheres nuas e elegantes, senhoras e jovens, vemos o trabalho do fotógrafo coeso e consistente. Ele estabelece o padrão de *carte-de-visite* de *typos*, um pouco diferente do seu público habitual, e reforça a ideia visual de mulheres negras. Na maior parte das vezes com roupas de baianas simples, com ou sem turbante, ocupam um lugar secundarizado diante das não-racializadas. Essas imagens serviam para domesticá-las dentro de um espectro seguro, ao mesmo tempo que eram implacáveis para homogeneizá-las.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

_____. Fotografia e memória: entrevista com Miriam Moreira Leite. Entrevistadoras: Andréa Barbosa; Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz; Francirosy Ferreira. *Revista Antropológicas*, ano 13, v. 20, n.1/2, p.339-354, 2009.

_____. *Pequeno livro das vinhetas*. Fotografias no Brasil. 1860-1920. 2010.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo. Jandaíra. 2019.

ARAS, L. M. B. de; MARINHO, S. R. (2012).;A imprensa feminina: normatização da conduta feminina nos jornais para mulheres (Bahia, 1860-1917);. *Historiae*, 3(2), 96–115. Recuperado de <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2591>

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina. *O retrato e o tempo*: Coleção Francisco Rodrigues, 1840- 1920/ Rita de Cássia Barbosa Araújo e Tereza Alexandrina Motta (Orgs.) – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

BARROS, José D.'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis. Editora Vozes, 2004.

BARROS, José D.'Assunção. A Nova História Cultural—considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. *Cadernos de História*, v. 12, n. 16, p. 38-63, 2011.

BARROS, José D'Assunção. *A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. 2. ed. -. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. 252p.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2017.

BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: a Reconstituição das Experiências Vividas no Estúdio de Christiano Jr*. Alameda. 2013. 1ed.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo. Companhia das Letras, 2013.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Diss. de mestrado em Historia da arte e cultura, Unicamp, 2005.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte. Autêntica, 2013.

BRAGA, Amanda Batista. *História da beleza negra no Brasil: discurso, corpos e práticas*. São Carlos: EdUFSCar, 2020.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “Passageiras da voz alheia”. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BUENO, Winnie. *Imagens de Controle: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Ed Zouk, 2020.

CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX*. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)- Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>>. Acesso em: 03/03/2022.

CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, Neri de Paula. Identidade e Diferenças: para uma antropologia do eu e do outro. In: II Simpósio de Recursos Hídricos: Possibilidades e Desafios Socioambientais na Amazônia. *Revista Brasileira de Ciências da Amazônia*, v2, n1, 2013. ISSN: 2317-57292, Rolim Moura-RO. 2013.

CARVALHO, A. M. S. Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (séculos XIX e XXI). 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica* (Rio de Janeiro, 1900-1930). DP & A Editora, 2002.

CORTEZ, Ana Sara Ribeiro Parente. *Cabras, caboclos, negros e mulatos: a família escrava no Cariri cearense (1850 - 1884)*. 2008. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2008.

CUSTODIO, A. C. S. *Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – século XIX*. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. Companhia das Letras, 1996.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

DAMASCENO, K. T. *Para serem donas de si: mulheres negras lutando em família*, Feira de Santana, Bahia (1871 - 1888). 2019. Tese (Doutorado em História Social / FFCH - UFBA) - Universidade Federal da Bahia.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

DEL PRIORE, Mary. *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil: 1500-2000*. São Paulo: Planeta, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n.4, pp.204-219, nov. 2012.

DINIZ, Thales Valeriani Graña. *A construção imagética das elites brasileiras em contraposição a outros grupos sociais nas fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb: práticas socioculturais e suas produções de sentido*. 2018. 2018. Dissertação de Mestrado em Comunicação -FAAC- UNESP, sob a orientação da Professora Adj. Maria

Cristina Gobbi. Bauru, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157423>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

ERMAKOFF, George. O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio De Janeiro: George Ermakoff. Casa Editorial, 2004

FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: *Fotografia e arredores*. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2009. p.158. In: RIBEIRO, Carmen Adriane. *O Artificio Da Pose Nos Retratos Fotográficos Em Neu-Württemberg*. II Congresso Internacional de História Regional. 2013. UPF - Passo Fundo/RS. Anais: ISSN 2318-6208. Disponível em <http://www.academia.edu/6851657/o_artif%C3%8Dcio_da_pose_nos_retratos_fotogr%C3%81ficos_em_neu-w%C3%9Crttemberg>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro*. 355f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Design e Arquitetura, São Paulo, 2009.

FARIA, Sheila de Castro; REIS, Adriana D. (Org.) . *Mulheres negras em perspectiva: identidades e experiências de escravidão e liberdade no espaço atlântico (séculos XVII-XIX)*. 1. ed. CANTAGALO-RJ/FEIRA DE SANTANA: EDITORA CANTAGALO/UEFS EDITORA, 2021. v. 1. 438p .

FEDERICI, Silvia. Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GORODOVITS, David. *Bíblia Hebraica*. Editora Sefer, São Paulo: 2012

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Revendo conceitos: a noção de poder; Entre imagens e representações. In: _____. *A noção de propaganda nos estudos clássicos: o caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 35.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984. p. 223-244.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História Cultural- Escritas da História: Ver – Sentir – Narra, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, ISBN: 978-85-98711-10-2. *GT Nacional de História Cultural*. Ed. 1, 2012. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf>>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

HIRSZMAN, Maria Lafayette; Aureliano. *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Jr*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HUDSON-WEEMS, Clenora. Mulherismo Africana: uma visão geral. In: In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS. *Epistemologias do Renascimento Africano*: Coleção Pensamento Preto. VI.III. São Paulo: Editora Filhos da África, 2019b, p. 157-174.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Instituto Moreira Salles. 2002.

KOSSOY, Boris. “Hércules Florence, da imagem pictórica à imagem técnica: os anos decisivos”. in *VII Colóquio Brasil-França de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: s.e., 2004.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. São Paulo: Unicamp. 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas: Unicamp, 2020.

LEITE, Marcelo Eduardo. Fotografia e Sociedade: Algumas considerações sobre os retratos do século XIX. *Saeculum—Revista de História*, v. 1, 2012, p. 75-76. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/16442/9428>>. Acesso em: 04 de maio de 2022.

LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. In: *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 6, 2008, Porto Seguro, BA. CD-ROM. ISBN: 978-85-61341-16-9. Disponível em [http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc elo_Eduardo_Leite.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc%20Eduardo_Leite.pdf)>. Acesso em 05/07/2020.

JACQUES. *História e Memória*. 5ª. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. "Fotografias. Usos sociais e historiográficos." Pinsky CB, O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto. 2011, p. 35.

LOPONTE, L. G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, 10(2), Jul 2002, pp. 283–300. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>. Acesso em 9 de março de 2023.

MAUAD, Ana. “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”, Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n 2, dezembro 1996, p-4. Disponível em: <http://www.inovacaoedesign.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. São Paulo: Corrupio, Brasília: CNPQ, 1988. p.146.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *A travessia da Calunga Grande*. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899), São Paulo, Edusp, 2000, 694 pp.

MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa – Família e Poder no Brasil no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 119.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

OLIVEIRA, Rosangela Silva; JUNIOR, Nilton Ferreira Bittencourt. A fotografia como fonte de pesquisa em história da educação. *VII Congresso Brasileiro de História da Educação*. Cuiabá. 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, 1989, 2(3), 3-15.

RAGO, M. O corpo exótico, espetáculo da diferença. *Labrys, études féministes/estudos feministas*, Brasília, n. 13. jan.jun. 2008. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso: 09 de junho de 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 99-133, 1993.

SCHWARCZ, Lilia; MACHADO, Maria Helena; BURGI, Sergio. *Imagens da Escravidão: Emancipação, inclusão e exclusão*. Blog do IMS, 28/10/2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/emancipacao-por-lilia-schwarcz-maria-helena-machado-e-sergio-burgi/>. Acesso em: 10/10/2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação & realidade**, vol. 20, n. 2, 71-99, 1995.

SILVA, Helenice Rodrigues da. "Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória. *Rev. Bras. Hist.* 2002, vol.22, n.44, pp.425-438.

SOARES, Taciana Ferreira. Senhora: uma articulação cultural da representação feminina no século XIX. *Revista Entrelaces*, Fortaleza (CE), v. 1, n. 14, p. 297-313, out./dez. 2018.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TINÉ, G. H. R. *A construção do imaginário visual sobre o negro (1850-1914)*. XIII Encontro Estadual de História. PE. 2020. ANAIS: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602121366_A_RQUIVO_c28dc1d574513a0a0b10c4c6b4d558de.pdf.

TILLY, Louise A. Gênero, história das mulheres e história social. *Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças*, n. 3, 29-62, 1994.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia império*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2002.

XAVIER, Giovana. *História social da beleza negra*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.