

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

JONATHAS TRINDADE DA SILVA

**COR, ALMA E “DESALMA” NA FOTOGRAFIA
OITOCENTISTA BRASILEIRA:
O retrato do negro nas lentes de Albert Henschel 1866-1882.**

UBERLÂNDIA

2023

JONATHAS TRINDADE DA SILVA

**COR, ALMA E “DESALMA” NA FOTOGRAFIA
OITOCENTISTA BRASILEIRA:
O retrato do negro nas lentes de Albert Henschel 1866-1882.**

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência obrigatória para obtenção dos títulos de bacharelado e licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ivete Batista da Silva Almeida

UBERLÂNDIA

2023

JONATHAS TRINDADE DA SILVA

Banca examinadora

Profa. Dra. Ivete Batista da Silva Almeida (Orientadora)

Profa. Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros

Prof. Mestre José Vinícius Peres Silva

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da
UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Jonathas Trindade da, 1993-
2023 COR, ALMA E "DESALMA" NA FOTOGRAFIA OITOCENTISTA

BRASILEIRA: [recurso eletrônico]: O retrato do negro
nas lentes de Albert Henschel 1866-1882. / Jonathas
Trindade da Silva. - 2023.

Orientadora: Ivete Batista da Silva Almeida.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -

Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em
História.

Modo de acesso: Internet.
Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Almeida, Ivete Batista da Silva, 1967-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia.
Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o
AACR2: Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, acho importante dizer que desde o princípio, avaliei minuciosamente a quem agradeceria pela conquista de terminar meu projeto de monografia. E, em todas as vezes, me peguei comparando a minha jornada com a jornada de outros estudantes que possuem mais de uma página de agradecimentos.

Diante desta situação, o tempo foi o senhor da razão e as coisas foram mudando, durante a graduação (2017-2022) muitas coisas se tornaram diferentes, principalmente no que tange ao ano de 2020, no momento que ocorreu uma pandemia por mais de 2 anos, o curso passou por transformações. Houve situações nas quais eu realmente pensei em desistir, talvez seja porque naquela altura do campeonato, a graduação ainda não me fazia sentido ou pela falta de preparo, tempo e estímulo.

Primeiramente quero agradecer a professora Dra. Ivete Batista da Silva Almeida pela orientação e pelas grandes ideias e bibliografia acerca da temática desta pesquisa. Também não deixo de agradecer a professora Dra. Ana Flávia Cernic Ramos por boa parte do material bibliográfico utilizado e compartilhar seu aprendizado sobre História e Imagem. Agradeço também a meu parceiro de vida Elias Junior pelo apoio, estímulo e exemplo acadêmico, sua atenção e ajuda foi fundamental para a conclusão do curso.

Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia pelo espaço e oportunidade, apesar dos poucos professores pretos, que ainda sim, foram tão inspiradores. Por isso, dedico este trabalho para toda a comunidade negra e a todos meus amigos pretos que me inspiram todos os dias a problematizar, aprender e compreender o cotidiano da negritude e seus anseios.

Por fim, dedico este trabalho para todas as pessoas pretas do século XIX que tiveram, de alguma maneira, suas identidades apagadas ou previamente construídas para um imaginário de representatividade da época.

RESUMO

Esta pesquisa tem por tema analisar de que forma Albert Henschel colaborou na questão da representação do negro, nas imagens fotográficas produzidas por ele, no século XIX. Este importante fotógrafo alemão, chegou ao Brasil no ano de 1866 e se alojou na cidade de Recife, capital de Pernambuco. O estudo das fotografias, arquivadas nos acervos IMS, Brasileira Fotográfica e Enciclopédia Cultural Itaú, foram produzidas entre 1866 a 1882, no Brasil do século XIX. O que sabemos sobre Henschel e seu trabalho é o que inferimos a partir de anúncios em jornais e das fotografias em *carte-de-visite* e *carte-cabinet*. É possível notar aspectos sociais de uma época, e principalmente da representação, pela percepção do sujeito inserido dentro destas imagens através de uma ótica do passado/presente. Outro ponto, é mostrar que as fotografias que foram feitas de pessoas negras no Brasil, possuem história e também narrativas que podem se comunicar, são comprometidas de valores à medida que o observador determina um objeto a se observar, você as pode observar com os olhos do fotógrafo, de uma comunidade, classe social, por estética ou com olhos de toda uma sociedade.

Palavras-chave: Representação, Henschel, imagem, fotografia.

ABSTRACT

This research has as its theme of analysis that forms Albert Henschel collaborated on the question of the representation of the black, in the photographic images about him, in the 19th century. This important German photographer arrived in Brazil in 1866 and settled in the city of Recife, capital of Pernambuco. The study of photographs, archived in the collections IMS Photographical and Encyclopedia Cultural Itaú, were cycled between 1866 and 1882, in Brazil in the 19th century. From what we know about Henschel and his work it is inferior to advertisements than in newspapers and from photographs in *carte-de-visite* and *carte-gabinet*. Is possible to notice social aspects of an era, and especially of representation, through the perception of the subject. inserted into these images through a past/present perspective. Brazil is narratives of values as the observer determines an object to be observed, you can observe the eyes of the photographer, of a community, class social, aesthetic or with the eyes of an entire society.

Keywords: Representation, Henschel, image, photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: D. Pedro II, 1861	13
Figura 2: Prisioneiros aguardando para serem desinfetados, 1941	14
Figura 3: Os fotógrafos Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza	16
Figura 4: Câmara de daguerreótipo Succe Frères, de 1939	18
Figura 5: View from the Window at Le Gras, 1826.....	27
Figura 6: Negras da Bahia.....	30
Figura 7: Família Negra (Bahia).....	34
Figura 8: Fin du travail (The End of the Working Day)	36
Figura 9: A Sagrada Família de Canigiani.....	37
Figura 10: Princesa Isabel e família.....	38
Figura 11: Imagem fotográfica. Documento/Representação	41
Figura 12: Negros escravizados transportando homem numa liteira	43
Figura 13: Ama-de-leite com criança	45
Figura 14: Caricatura de Mãe Preta, autor desconhecido	48
Figura 15: Mãe Preta.....	48
Figura 16: Eugen Keller e sua ama-de-leite, Pernambuco, Brasil	51
Figura 17: Babá brincando com criança em Petrópolis	52
Figura 18: Mulher negra da Bahia	55
Figura 19: A Redenção de Cam	57
Figura 20: Quitandeiras.....	58
Figura 21: Neger Typen.....	63
Figura 22: Neger Typen.....	63
Figura 23: Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador).....	64
Figura 24: Negros Novos.....	67
Figura 25: Habitação de negros	68
Figura 26: Moça cafuza	71
Figura 27: Matuto	73

Sumário

1. Agradecimentos	05
2. Resumo	06
3. Abstract	07
4. Lista de figuras	08
5. Introdução	10
6. Capítulo I – História no estúdio de fotografia	12
7. Albert Henschel: Ossos do ofício	12
8. Reflexões a respeito de História e Fotografia, acervo de Henschel	21
9. Fotografia enquanto produto, século XIX	26
10. Capítulo II – Considerações raciais	41
11. Ideal imaginário: O lado oculto da fotografia	41
12. Apagamentos	54
13. Protagonismo negro	61
14. Capítulo III – Revelações ocultas	70
15. Alma e “desalma” por Albert Henschel	70
16. Considerações finais	75
17. Fontes	76
18. Referências Bibliográficas	77

Introdução:

Neste trabalho, foi realizado análises das fotografias e retratos do negro, dentro e fora dos estúdios, em paisagens e imagens etnográficas, de Alberto Henschel no século XIX, no Brasil. Para a abordagem metodológica do projeto, seguiremos o protocolo de análise de imagem sugerido por Ana Maria Mauad em *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XXI*¹. Todavia, este trabalho não será inédito, a intenção é contribuir com a historiografia que já existe no meio acadêmico, e também na possibilidade de se pensar as representações do negro no campo da fotografia. A leitura das imagens que serão trabalhadas, estabelecem a partir de um ponto de vista contemporâneo, possibilidades de interpretações com grande potencial sociológico e na compreensão da pluralidade racial de um Brasil durante e pós, segunda metade do século XIX.

No primeiro capítulo, há uma breve introdução sobre a vida de Henschel no Brasil. Além de Henschel, o Brasil do século XIX foi campo para o trabalho de grandes fotógrafos como Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo que retrataram natureza, Corte e cotidiano brasileiro. Contudo, entre 1866 a 1882, as produções de Henschel, nos permite vislumbrar sobre a população negra daquele período, principalmente, a partir de sua série de *tipos humanos*, na qual temos acesso através do material fotográfico de seu acervo no IMS.

Diante das representações, temos um outro cenário de estudos que será explorado, que é a concepção de abordagem e recepção das fotografias dentro dos estudos sobre História e Imagem. A fotografia durante muitos anos, enquanto objeto de pesquisa, assumiu reflexos de realidades numa concepção e linguagem elitista. Ao considerar este parâmetro, a fotografia oitocentista marcou inúmeras exclusões de identidades, onde se tornou mais um objeto cultural, uma vez que a fotografia, é uma manifestação material que pode ou não, representar realidades.

No segundo capítulo, aspectos sobre raça, marcas de trabalho e posição social ficarão evidentes dentro de problematizações, como por exemplo, qual era o lugar do negro naquela sociedade? De que maneira ele foi representado em cartões de visita? Ao mesmo tempo, compreender as razões da época para não realizarmos anacronismo,

1 MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do museu paulista: história e cultura material, v. 13, p. 133-174, 2005

conforme cita De Luca em *Práticas de Pesquisa em História*. Entre os estudos, é interessante observar, que as fotografias de Henschel possuem certos padrões estéticos que se destacam, presentes nos retratos, que podem revelar pretensões que se observadas com um olhar mais curioso, nos permite fazer o exercício crítico de questionar, qual o motivo para uma pessoa (*negra*) da segunda metade do século XIX se fazer retratar?²

No meio da difusão da fotografia no Brasil em grande escala, principalmente a partir do século XIX, a produção da iconografia sobre escravizados e libertos, admite um caráter sociológico e racista. No campo visual, as fotografias do passado produziram discursos montados e com intenções. Henschel possui um grande acervo de fotografias que bem estudadas, colaboram na busca de autenticidade de práticas culturais ligadas a questões raciais.

Neste sentido, ocorre que a discussão sobre realidade e ficção na trama fotográfica oitocentista, é assunto de toda a pesquisa. É importante lembrar que Henschel não foi o único fotógrafo estrangeiro registrando negros em terras tropicais. Borges cita em sua obra *História & Fotografia*, que graças as pesquisas de diversos estudiosos da fotografia no Brasil, sabe-se hoje que cerca de vinte fotógrafos alemães aqui estiveram acompanhados de mais de duas dezenas de outros fotógrafos franceses, suíços, espanhóis, portugueses, austríacos, ingleses e italianos³, na qual Henschel (alemão), faz parte.

Já no terceiro e último capítulo, houve a necessidade de se aprofundar como a questão do racismo e apagamentos fadados pela cor, se apresentam e se comportam nas fotografias de Henschel. Questões da mestiçagem, sobre o que era ser cidadão brasileiro e metodologia de interpretação de representações do negro na formação da identidade nacional antes e durante a Primeira República. Entre os processos metodológicos que foi realizado, consiste em ser feito uma análise crítica, em primeiro momento, a noção de série ou de coleção, na qual se pode identificar aspectos da cultura material, a formação de uma identidade cultural de uma certa sociedade através das imagens.

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

3 BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAPÍTULO I – HISTÓRIA NO ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA

1.1. Albert Henschel: Ossos do ofício

Na primeira metade do século XIX a Alemanha, era uma região composta por pequenos reinos que lutavam por sua autonomia. Tempos depois, só foi se tornar um Estado Nacional através de sua unificação pós 1871. Além disso, durante todo o processo para uma possível unificação, estava nas amarras do Império Austríaco e de outro lado, o Reino da Prússia. A ideia de uma nação unificada e chamada Império Alemão (1871 – 1918) daquele período, representava várias diferenças sociais, dentro da própria sociedade, como a questão da língua, religião e cultura. Neste cenário de grandes transformações em relação a história da Alemanha, nasce Albert Henschel em 13 de junho de 1827 na cidade de Berlim (*Berlin* em alemão), a capital de 16 estados.

Pouco sabemos sobre a história de Henschel antes de sua chegada no Brasil em 1866. A antropóloga cultural alemã Margrit Prussat, escreveu brevemente sobre Henschel em sua obra *Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860 – 1920*⁴ onde revela que o fotógrafo, era de origem judaica e que possuía 4 irmãos, todos eram filhos de empresários do ramo da litografia⁵.

O processo da litografia, foi bastante utilizado no século XIX. Naquele período, se desenvolveu a utilização de imagens como um auxiliar poderoso na construção de uma narrativa histórica sobre o Brasil-nação⁶. A historiadora Luciana Fernandes Boeira, diz em seu artigo sobre litografia no Brasil no século XIX que, com a litografia, pela primeira vez as artes gráficas conseguiram colocar no mercado suas produções, sob a forma de criações sempre novas⁷.

4 PRUSSAT, Margrit. *Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Berlin: Dietrich Reimer, 2008.

5 Entre os séculos XVIII e XIX, a litografia ficou marcada como uma das grandes ferramentas tecnológicas associadas a procedimentos de impressões. Com grande mercado na Europa, a litografia era difundida através de diversas áreas de consumo como: periódicos, revistas, louças, móveis, roupa, etc. A técnica atravessou o globo, na qual possibilitou diferentes formas de se obter impressões que atendiam as diversas formas de consumo. As oficinas de litografia, também formaram um grande mercado de profissionais que, faziam esses serviços, que eram também, ligados à arte. Com o progresso da industrialização, os maquinários a vapor, realizavam cerca de 1.300 folhas por hora de impressões, diferente do trabalho manual que garantia apenas de 200 à 250 cópias, em doze horas de trabalho. *In*. CALHEIROS, Marcelo Da Silva. *Litografia: uma Genial Invenção*. 2010.

6 BOEIRA, Luciana Fernandes. LENDO IMAGENS: A LITOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX. *Saeculum–Revista de História*, 2013.

7 *Ibid.*, p. 157.

Um dos nomes de maior prestígio do ramo litográfico brasileiro oitocentista, é o artista francês Sébastien Auguste Sisson (1824 – 1898) que se estabeleceu no Brasil em 1855. Abaixo, uma litografia de D. Pedro II feita por Sébastien:

Figura 1: D. Pedro II, 1861



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, Universidade de São Paulo⁸.

Sabe-se que Henschel tivera acesso à arte, sob o olhar das imagens, durante a juventude, pelo trabalho dos pais na utilização da litografia. O menino, que no futuro seria um grande fotógrafo naturalizado brasileiro, passou a infância e juventude, em uma Alemanha pós-Revolução Industrial, tal processo, que começou na Inglaterra na segunda metade do século XVIII que ditou as novas regras do consumo.

Anos mais tarde, Henschel e família, podem ter vivenciado os primeiros passos da péssima situação de antissemitismo⁹ na Alemanha, fato que ocorreu no período de

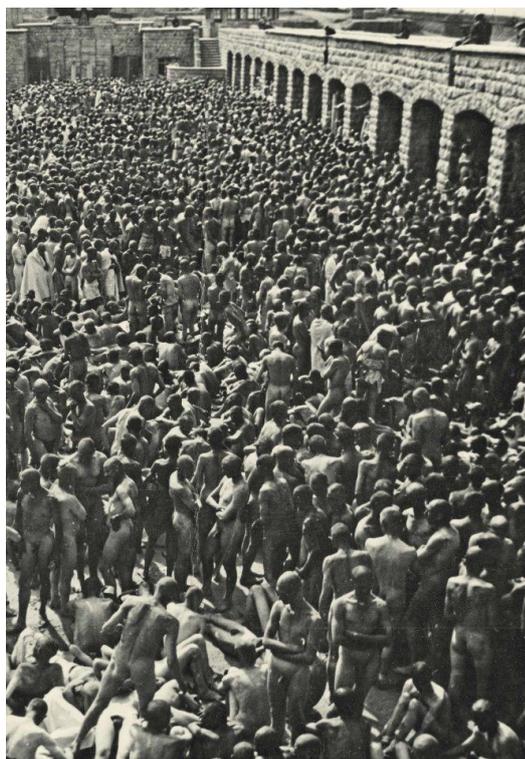
⁸ Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3534>> Acesso em: 08 de set. 2022.

⁹ Hannah Arendt fez um grande trabalho em sua obra *Origens do totalitarismo 1951*, ao colaborar com tantos outros autores, sobre quanto o antissemitismo, é uma ideologia leiga do século XIX. O ódio religioso de alemães pelos judeus naquele período, representou um processo histórico que já vinha acontecendo em outros tempos, como por exemplo, as perseguições aos judeus desde o Império Romano até a Idade Média. Já em outra questão, a filósofa vai chamar o antissemitismo alemão de moderno e sem uma lógica real, movido pelo preconceito mediado pelas diferenças culturais, uma prática hostil e de intolerância. In. ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Editora Companhia das Letras, 2013.

1815 e 1893, que pode ter acentuado a vinda de Henschel para o Brasil, visto que dado a época, os judeus eram considerados naquela região, como estrangeiros e que de acordo com opositores, deveriam ser extirpados do clã germânico, formando uma onda de desconfianças e ameaças¹⁰. Quase um século depois, com as ideias eugênicas a todo vapor, a Alemanha se tornaria o centro de um dos maiores desastres que a humanidade havia enfrentado: a Alemanha Nazista.

Cabe destacar, o trabalho do fotógrafo espanhol e comunista Francesc Boix Campo (1920 – 1951) que foi preso e convocado pelos nazistas – salvo pela sua profissão – a fotografar o cotidiano do campo de concentração Mauthausen, em 1941 na Áustria. Mais tarde, seu acervo foi utilizado para criminalizar os horrores do holocausto.

Figura 2: Prisioneiros aguardando para serem desinfetados, 1941



Fonte: Jornal El País. The eyes of Mauthausen, Francesc Boix¹¹.

Para a fotografia “Prisioneiros aguardando para serem desinfetados, 1941”, Francesc Boix utilizou o próprio espaço do campo de concentração Mauthausen. Como

10 OELSNER, Miriam Bettina Paulina Bergel. A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

¹¹ Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/05/11/album/1431356745_951078.html> Acesso em: 08 de set. 2022.

recurso, o autor subiu em um local mais alto que as demais pessoas retratadas, na finalidade de registrar uma foto mais ampla. O autor registrou uma foto instantânea, não houve montagem ou encenação. O registro acabou sendo feito em enquadramento vertical, de cima para baixo e com boa nitidez.

Henschel não testemunhou a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918)¹² ou a queda do nazismo (1945)¹³, pois faleceu com 55 anos, em 20 de junho de 1882 na cidade do Rio de Janeiro. Mas para tanto, ainda em vida, pôde acompanhar e contribuiu, para as vastas transformações, no âmbito social, causada pela fotografia.

Pelo fato de ser introduzido no mundo das imagens pelos pais desde cedo, entendemos o porquê do gosto de Henschel pela fotografia durante o período de 15 anos no Brasil. Finalmente, já em sua estadia no país, que a princípio, se deu em Recife no ano de 1866, abriu a primeira empresa especializada em fotografia, o estúdio Alberto Henschel & Cia, pouco tempo depois, passou a se chamar *Photographia Allemã*.

A história em torno desse estúdio começa em 1866, quando Albert Henschel chega ao Brasil e cria uma sociedade com Karl Heinrich Gutzlaff, sob a denominação Albert Henschel & C.^a, para a criação de um estúdio fotográfico na rua do Imperador, na Bahía, denominado Photographia Allemã. Tempos depois, o estabelecimento muda-se para o largo da Matriz de Santo Antônio. Porém, a sociedade dissolveu-se em 1867, tendo Albert Henschel viajado até à Alemanha, retornando, no mesmo ano, ao Brasil com novas técnicas e equipamentos. Abriu um novo estúdio, sob a mesma firma, na rua da Piedade. Já em 1870, Albert Henschel abriu novo estabelecimento no Rio de Janeiro, onde formou uma sociedade com Francisco Benque, sob a denominação de Henschel & Benque, a qual perdurou, possivelmente, até 1880¹⁴.

Essa mudança no nome do estabelecimento parece estratégica, devido ao sucesso comercial da fotografia no Brasil na segunda metade do século XIX. Grandes nomes da

12 A Primeira Guerra Mundial começou em 28 de julho de 1914 na Europa, foi finalizada em 11 de novembro de 1918. Foram aproximadamente 5 anos de guerra que envolveu grandes potências mundiais, entre os motivos, são diversos, desde a uma corrida armamentista, quanto para conquistas territoriais.

13 A ideologia nazista, difundida pelo governo de Hitler, foi um dos principais motivos que motivou a Segunda Guerra Mundial em 1 de setembro de 1930 à 2 de setembro de 1945. A queda do nazismo, é oficialmente declarada na data 8 de maio de 1945 com a queda da Alemanha Nazista.

14 MARQUES, Manuela. Photographia Alemã, de Alberto Henschel (1827-1882) – Brasil. Arquivo e Biblioteca de Madeira. 2019. Disponível em: <<https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=767707>>. Acesso em: 05 de setembro de 2022.

fotografia oitocentista brasileira, como: Ferrez¹⁵, Militão¹⁶, Cristiano Jr¹⁷ entre outros, foram responsáveis por retratar o Brasil de diferentes maneiras, que será discutido ao longo deste trabalho

No desenvolvimento desta nova tecnologia, no congelar da imagem, recorrente da alta demanda mundial da fotografia na composição de retratos, Henschel obteve bastante sucesso, abriu novas filias em outros estados brasileiros além de Pernambuco: Bahia e Rio de Janeiro.

Figura 3: Os fotógrafos Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco, 1870.¹⁸

15 Marc Ferrez, grande fotógrafo brasileiro de origem francesa, viveu entre 1843-1923. Fotografou vida urbana, rural de pessoas brancas e negras, durante o Brasil Império. Obras como *Quitadeiras em rua do Rio de Janeiro, 1875* e *Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba, 1882* são populares.

16 Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo brasileiro que viveu entre 1837-1905. Militão possui fotografias que marcaram a história brasileira, como *Grande viaduto da Grotta Funda, 1864* e *Cidade de Santos tirada da Ilha de Barnabé, 1862* essas e demais obras, podem ser visualizadas no acervo do IMS online.

17 José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) compõe a nata de grandes fotógrafos brasileiros oitocentistas. Suas obras podem ser encontradas no Museu Histórico Nacional (MGN), no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) entre outros.

¹⁸ ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff. Casa Editorial. 2004.

Na composição da fotografia “Os fotógrafos Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza” o autor desconhecido, optou por utilizar como espaço, aparentemente, uma sala de estar bem organizada ou talvez, faça parte do próprio estúdio de Henschel. Não se trata de um retrato, é uma foto posada, houve a intenção de realizar o registro e a montagem do cenário previamente. Como enquadramento, o autor captou na vertical e com direção de seu ponto de vista, de trás para frente obedecendo ao mesmo padrão fotográfico de imagens posadas. Na imagem também observamos, que o enquadramento captou do chão ao teto, inclusive com enfoque no sapato de Henschel. A imagem está com uma definição razoável, está escura, mas é possível ainda observar alguns detalhes da roupa, móveis e expressões.

Além dos aspectos técnicos da fotografia, o trabalho de Henschel sobre paisagismo, cotidiano e retratos, lhe concedeu prêmios. Foi premiado em exposições nacionais de Belas Artes e na Exposição Internacional de Viena em 1873, pela série de retratos de escravos ou libertos em seus estúdios de Recife, Salvador e Rio de Janeiro¹⁹.

Um ponto de curiosidade daquele período é que a fotografia do negro na segunda metade do século XIX, foi bastante explorada por esses fotógrafos, citados anteriormente. O acervo de Henschel é repleto de fotografias dessas pessoas, nos mostra a figura do negro em diferentes maneiras, designadas pelo seu olhar de um homem branco europeu, imagens gravadas que foram vendidas, expostas e ainda são/serão estudadas, que ficarão para toda a história. O Brasil de Henschel, retratado em suas imagens, tinha várias cores, omitidas pelo preto e branco.

É importante situar, Henschel era um estrangeiro. A Alemanha que vivenciou boa parte de sua vida, provinha de outro contexto histórico sociocultural, diferente do Brasil. Deste modo, é necessário pontuar que o processo de construção, do olhar para o outro, de modo geral, incorpora elementos culturais que foram vividos em seu cotidiano no país natal. Por isso, seria incoerente classificá-lo em uma *roupagem do presente*²⁰.

Diante desta questão, podemos citar por exemplo, o retrato. Os retratos de Henschel, possui um conjunto organizado de elementos, de maneira a chamar atenção, apresenta uma linguagem articulada para a sensibilidade. Esse modo de elaboração dos retratos, possui o elemento-chave da raça, no âmbito das representações, podendo ou não ser um pouco distante do real, é possível obter diferentes interpretações. À medida

19 HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História. 2012. p. 1.

20 Enquanto historiadores, devemos ter o cuidado para não cometer anacronismo. O termo será discutido adiante.

que nos envolvemos com seu acervo, revela-se problemas, sobre os modos de representações. Constitui então, a necessidade de entender esse processo de construção da imagem do negro, utilizados como protagonistas em retratos, tornando produtos midiáticos de uma sociedade colonial escravista.

Ainda caminhando no ambiente das representações, entre os modos de fotografar, a fotografia antes de Henschel, já não era novidade. A circulação da fotografia no Brasil, já existia. Segundo Rupert Derek Wood²¹, o primeiro registro fotográfico no Brasil foi em 1841 através de um daguerreótipo²². O estudo foi divulgado na revista *New Zealand Journal of Photography* em agosto de 1994.

Figura 4: Câmara de daguerreótipo Succé Frères, de 1839



Fonte: Brasileira Fotográfica. 2019²³.

Este primeiro registro, foi do Paço Imperial²⁴, edifício localizado na cidade do Rio de Janeiro. O fato, foi divulgado na mídia da época, que encarou a invenção como

²¹ Rupert Derek Wood é um historiador e pesquisador biomédico britânico. Realizou uma vasta investigação sobre as origens da fotografia, através de um estudo publicado pela revista *Annals of Science* em 1971. Fascinado por fotografia, este pesquisador realizou trabalhos sobre patentes de calótipo e daguerreótipo derivadas de documentos legais da década de 1840 e início da década de 1850 que também foram publicados na revista *Annals of Science* em 1971 e em 1979 na revista *History of Photography*.

²² Instrumento fotográfico do século XIX. Foi divulgado em 1839. A invenção, possibilitou que mais fotógrafos tivessem acesso, devido seu tamanho de menor porte e menor valor comercial.

²³ WANDERLEY, Andrea C.T. *Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil*. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>>. Acesso em: 06 de setembro de 2022.

uma novidade desenvolvida por Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851). Ambos de origem francesa, revolucionaram o campo da fotografia do século XIX.

No site Brasileira Fotográfica, foi publicado o artigo “Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil²⁵” em 2019, relatando a história e origem do daguerreótipo, bem como, como a notícia da invenção se espalhou por periódicos da época, como o *Jornal do Commercio*²⁶. Segundo o artigo, a novidade se deu com a chegada do navio *L’Oriental-Hydrographe*, navio-escola da Marinha Mercante da França, em fins de 1839, sob o comando do capitão Augustin Lucas (1804 – 1854?), que havia estado no ateliê de Daguerre em 1839²⁷.

Já para Ricardo Mendes, que é especialista em História da Fotografia e atuou especialmente em pesquisa sobre iconografia urbana, com destaque para fotografia – século XIX, o acontecimento, é repleto de curiosidades. O autor, utiliza como base o artigo de Rupert Derek Wood, mencionado anteriormente:

Abade Compte, a bordo da fragata *L’Oriental*, após passar por Recife e Bahia sem maiores consequências, realizaria em 16.1.1840 os primeiros daguerreótipos no Brasil, entre eles imagem do Paço Imperial. A expedição é usualmente apresentada na historiografia como organizada para divulgar o invento, sendo a embarcação apresentada como navio-escola, o que sempre nos deixara intrigados pelo fato de não haver registro de imagens realizadas nos dois primeiros portos brasileiros. Inexplicável silêncio, além do fato de nenhum esforço na direção contrária ter sido realizado: pesquisar a origem da expedição. O autor reconstitui a formação da expedição, a carreira do capitão Lucas e do abade Louis Compte, inclusive recompondo a rota da embarcação (na verdade, dois navios). O ensaio permite inferir que a ausência de fotos em Recife e Salvador, em especial neste último porto, onde permaneceriam por mais de uma semana, certamente refletia uma escassez de material para

24 O Paço Imperial existe até os dias de hoje. Está localizado na Praça XV de Novembro, na cidade do Rio de Janeiro. De 1840 até os dias de hoje, alguns edifícios da região do Largo do Paço, se modificaram para acompanhar a modernidade da cidade. Porém, ainda é possível vislumbrar este local histórico no centro do Rio de Janeiro.

25 WANDERLEY, Andrea C.T. *Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil*. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>>. Acesso em: 06 de setembro de 2022.

26 Este periódico, começou sua circulação em 1 de outubro de 1827 no Rio de Janeiro. O fundador Pierre René François Plancher de la Noé (1779 - 1844) foi um editor francês com residência no Brasil. O periódico, encerrou suas atividades em 29 de abril de 2016.

27 WANDERLEY, Andrea C.T. *Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil*. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>>. Acesso em: 06 de setembro de 2022.

experimentação, e mesmo no Rio de Janeiro, as mais de duas semanas antes do anúncio da realização das primeiras imagens talvez fosse uma clara evidência da intenção de garantir o acesso às autoridades em busca de maior visibilidade (comercial) da empreitada. A título de curiosidade, essa expedição atingiu – após alguns contratempos com o naufrágio de um dos navios – a Austrália, respondendo pelas primeiras imagens em daguerreotipia daquele continente²⁸.

²⁸ MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 6, 1999. p. 183.

1.2. Reflexões a respeito de História e Fotografia, acervo de Henschel

Em *Práticas de Pesquisa em História* (2020), a historiadora e professora Tania, colabora com tanto outros importantes autores, sobre o ofício do historiador e de como podemos encarar, estudar e possivelmente, interpretar o passado pelos documentos, nossas fontes. O campo da fotografia oitocentista, especificamente aqui onde abordaremos retratos com base na coleção de Albert Henschel, é uma grande contribuição historiográfica que fomentou inúmeras interpretações da imagem.

Neste sentido, para a autora, a análise dos documentos históricos é mais uma etapa importante na pesquisa em História porque, não só nos ajudam, enquanto historiadores, a nortear nossas fontes, mas também evitam que possamos lapidar as interpretações da imagem, com valores do presente:

O que fazer com esses documentos? Como abordá-los? A resposta está longe de ser simples, mas um bom começo é ter em conta a chamada regra de ouro: não projetar sobre o passado visões, concepções, valores e expectativas do pesquisador. Ou seja, *evitar o anacronismo*.²⁹

Por isso, a pesquisa de História torna-se muita das vezes, cansativa, sobretudo quando damos a oportunidade para que as investigações, alcancem novos horizontes, pois a trajetória do historiador na análise documental é grande. Na análise das fotografias de Henschel do século XIX, não é diferente, por causa do anacronismo. As fotografias oitocentistas brasileiras, costumavam retratar sociedade, trabalho, cotidiano e classe. Por isso, existe um certo cuidado na abordagem dessas fontes, para que não haja neutralidade absoluta, como as prescritas no século XIX, nem subjetividade radical, que impeça o historiador de ir além do seu ponto de vista³⁰.

Na investigação das fotografias, utilizaremos dois acervos digitais que se complementam, o IMS e o acervo Brasileira Fotográfica, ambos possuem coleções mais completas e atualizadas com as obras de Albert Henschel. Todo o material disponibilizado nos acervos contém informações como tamanho, tipo da fotografia, local e data das produções que são entre 1866 a 1882.

²⁹ DE LUCA, Tania Regina. *Práticas de pesquisa em História*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2020, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

No decorrer do todo o projeto, contribuir e ampliar o debate acerca da história cultural das sensibilidades³¹, das representações, dentro do âmbito fotográfico e de outras evidências, partindo de algumas bibliografias existentes³² torna-se desafiador.

Através das fotografias de Henschel e demais fotógrafos, que serão abordados, outra questão importante é as perguntas que fazemos as fotografias com base num passado reconstruído, com por exemplo, da maneira que pessoas negras, foram representadas na iconografia brasileira do século XIX. Os retratos de negros oitocentistas fotografados principalmente por estrangeiros, no Brasil, possuem vários valores simbólicos que discutiremos ao longo deste projeto. Portanto, a produção fotográfica de Henschel, será explorada e, através do arquivo deste fotógrafo, é possível obter inúmeras discussões, ideias e interpretações sobre cultura, comportamento e sociedade.

Levando em conta o século XIX no Brasil e como material de estudo, utilizaremos como referências alguns autores, como por exemplo: Kossoy, um grande autor e estudioso sobre fotografia no Brasil e da América Latina, que revela em sua obra *Fotografia & História* (1988) que as fotografias, possuem traços de valor, que possibilitam ao receptor uma atitude reflexiva e de questionamentos. Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios (intenção, registro e receptor) bem definidos que marcaram sua existência³³.

Assim, com a imersão de estudos sobre as fontes, no propósito de se analisar suas funções, os interesses ou talvez novas ressignificações da imagem, a demanda sobre História e Fotografia se faz necessária pois, a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram³⁴. Sabendo que a fotografia pode servir como conhecimento histórico; a leitura da imagem e o lugar onde se quer chegar, representa o imaginário de Henschel e do receptor.

31 Conceito que se refere a representação, no âmbito das imagens, dos subalternos. In. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

32 Alguns autores que trabalharam com História & Fotografia: Boris Kossoy em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Maria Eliza Linhares Borges em *História & Fotografia*, Susan Sontag em *Sobre fotografia*, Peter Burke em *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, Sandra Jatahy Pesavento em *História & História Cultural* e Ana Maria Mauad em *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*.

33 KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 48.

34 Ibid., p. 45.

O uso da imagem como fonte pelo historiador, marca a necessidade de manipular o conhecimento técnico da percepção para o processo pedagógico, onde tal processo, pode também incorporar os saberes adquiridos pela imagem, que se transformam, na busca de conhecimento. Neste processo de cognição, a aprendizagem relacionada em História através das fotografias do passado, ressalta procedimentos necessários para se obter uma abordagem crítica no olhar, como se interpretar determinada época, desenvolver o imaginário. Tudo isso, podem ser recursos da investigação.

O campo de História & Fotografia é extenso, mas que tem um papel importante de compreender, sem dúvida, as experiências da sociedade através das fontes imagéticas. Neste quesito, este mesmo campo, pode conduzir novos interesses de estudos sobre cotidiano, nas mais diferentes esferas da sociedade, principalmente das sensibilidades. Toda essa construção, que ainda é contínua, no campo da historiografia, também é ligado a outras linhas de pesquisa como História e Imagem, História e Cultura, História Visual, entre outros.

Por isso, questões como o decoro, a exposição dos corpos brancos e dos corpos negros, a espetacularização do outro, a construção do gosto pelo exótico e o surgimento de um mercado de fotografias de temática étnica, são questões que podem ser investigadas através das fotografias de Albert Henschel.

Mesmo pelo olhar técnico das fotografias, elas trazem consigo, narrativas delimitadas pelo historiador, uma vez que, já temos a experiência de buscar respostas, através do desafio da análise e perguntas, para nossas fontes. Entretanto, o universo fotográfico sempre nos proporciona diferentes sentidos de compreensão. Segundo Tania Regina de Luca, a prática da pesquisa ao passado, não é delimitado:

O exemplo pode ser estendido ao passado: não se pode alterá-lo, mas sua retomada é sempre feita a partir de outros ângulos, ou seja, ele muda porque são outras demandas, os olhares e questionamentos que lhe são dirigidos a partir de um dado presente, marcado pelos seus próprios dilemas. Nesse sentido, a História não é “mestra da vida”, como queiram os historiadores do século XIX, pelo simples fato de cada geração inserir-se e ter à sua frente horizontes diversos³⁵.

Um outro ponto de vista da relação do historiador com as fotografias, é citado por Ana Maria Mauad em sua obra *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e*

³⁵ DE LUCA, Tania Regina. Práticas de pesquisa em História. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2020, pp. 29-30.

fotografias (2008)³⁶. A autora vai questionar qual é a relação entre história e fotografia, bem como, se a história é puramente a duração e a fotografia seu registro. Como resposta, Mauad informa que a trama fotográfica é uma ilusão da realidade devido o saber da produção e os meios técnicos, ligados aos seus usos e funções. A própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica já envolve um exercício de interpretação desta imagem, datado e, por conseguinte, historicamente determinado³⁷.

Na pauta do real através de imagens do passado, a condição da fotografia dita como real, já foi discussão para alguns autores, cito como exemplos Boris Kossoy, pela própria Ana Maria Mauad e para o filósofo francês Philippe Dubois³⁸. Nesta situação, Dubois é ainda mais sucinto em compartilhar sua versão sobre o papel da fotografia oitocentista; em primeiro momento apresenta uma concepção elitista e idealista da arte com a finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade³⁹.

A discussão sobre o real na iconografia do século XIX, também foi objeto de estudo para Dubois. Então, o historiador ao analisar as fotografias do século XIX, ao questionar sobre a condição do real através das imagens do passado/presente, muitas vezes, nos leva a desempenhar, uma visão de um *real* construído pelo seu autor. Visto que essa percepção pode ser trabalhada com a análise crítica da imagem, Dubois vai dizer:

De fato, como se sabe, se observamos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras “falhas” na sua representação pretensamente perfeita do mundo real. Observaremos, aliás, para terminar nossas observações do século XIX, que nas polêmicas muita vivas sobre a questão da fotografia como arte, os defensores de sua vocação “artística” e em particular os pictorialistas, já evocados, evidentemente não cessaram de colocar evidência essas lacunas, essas carências, essas fraquezas do “espelho” fotográfico, para atacar e invalidar a ideia segundo a qual a essência da fotografia estaria em ser unicamente uma reprodução mecânica do fiel e objetiva da realidade⁴⁰.

36 MAUAD, Ana Maria et al. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense Niterói, 2008, p.29.

37 *Ibid.*, p. 31.

38 Nascido na Bélgica em 1952 e radicado na França, Dubois é um pesquisador do campo da imagem e professor da Universidade de Paris III.

39 DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Papyrus Editora, São Paulo, 1994.

40 *Ibid.*, p. 38.

Na primeira parte deste trabalho, foi discutido algumas considerações das relações do historiador com a fotografia, e de que forma, o estudo das imagens podem ser mais um instrumento pedagógico.

As reflexões acerca desse assunto, também indicam que a fotografia, se tonou um produto material ao longo dos séculos, pois há intenções nos registros. Todavia, se é possível trabalhar a análise crítica das imagens do passado/presente, realizando deslocamentos entre realidade e ficção. Não posso deixar de mencionar que as reflexões compreendidas como ideias ideológicas de época, fomentadas pela concepção da imagem do século XIX, mostram que essa discussão ainda pode construir outros discursos e narrativas, principalmente ao utilizar o acervo de Albert Henschel.

Com o objetivo de problematizar as fotografias de Henschel, a discussão será mediada no âmbito social e racial. Essas questões podem produzir muitas significações para além das imagens, que muitas das vezes, são apropriadas de valor limitado. Henschel por sua vez, produziu um vasto conteúdo de fotografias, que mostram seu olhar curioso a atento as emoções e expressões artísticas, da linguagem e relações; que implicam, em uma perspectiva estrutural de uma sociedade colonial, como a do século XIX no Brasil.

Como forma de chamar atenção para estas e outras questões sociais e de raça, que serão evidenciadas ao longo do trabalho, e que de certo modo, estão aparentemente *omitidas* pelas fotografias de Henschel. Abordar toda essa sensibilização é uma forma de demonstrar a importância da educação do olhar. É preciso também, que o historiador seja cauteloso, pois os registros visuais e iconografias de época, podem se tornar, uma ofícia estética delimitada pelo olhar superficial.

Para tanto, acho necessário realizar uma rápida introdução sobre o império fotográfico oitocentista, tema do próximo tópico. A produção de fotografias, especialmente de retratos do negro do século XIX no Brasil, foi um meio que auxiliou, o preconceito e a formação de estereótipos. A experiência de observar a iconografia de Henschel, tem a função da pesquisa, mas sobretudo, de reconstruir aspectos que foram significativos daquela época.

1.3. Fotografia enquanto produto, século XIX

Na segunda metade do século XIX no Brasil, houve uma crescente produção de imagens sobre paisagismo, reflexo de uma sociedade cada vez mais mecanizada, e que também despertou, curiosidade para estrangeiros. Aqui em terras tropicais, a figura do negro, foi palco de diferentes representações por fotógrafos, sobretudo, estrangeiros. Através das lentes, era registrado o cotidiano, características físicas, trabalho e vestuário dessas pessoas, para que mais tarde, se tornassem retratos para exibição em ateliês, exposições, periódicos e cartões de visitas.

Aquela sociedade que ao mesmo tempo se tornava mecanizada, se tornava também, preconceituosa. Com vastas finalidades, ocorreu a propagação de imagens ditas como etnográficas do negro escravizado. Fotógrafos como Cristiano Jr (1832 – 1902), Albert Henschel (1827 – 1882), Marc Ferrez (1843 – 1923), Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905) entre outros, marcaram o fenômeno da fotografia como um negócio⁴¹. A fotografia tornou-se um objeto material, que poderia ser consumida em todo o mundo, em diferentes pontos de vista, seja de cunho depreciativo pela raça ou pelo chamado *pitoresco*, termo geralmente utilizado pela elite branca europeia na época, para o *diferente*, ou para as populações colonizadas.

A exibição destas fotografias, exibidas em museus e centros culturais, mundo afora, chama atenção para o problema da espetacularização de corpos negros. O corpo, se tornou um produto, nas mãos de quem não tinha o menor direito. Nesta realidade, cabe concordar, na condição da fotografia enquanto produto, uma vez que a população negra do século XIX no Brasil, foi marginalizada e tiveram seus corpos expostos. Em linhas gerais, o próprio *fazer* está condicionado ao produto como finalidade.

Para entender melhor o negócio fotográfico oitocentista, vamos partir do início, onde tudo começou. Desde sua criação em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, a fotografia se modificou ao longo do tempo. Um exemplo, é a dita primeira fotografia do mundo tirada através da janela de Joseph:

41 A fotografia como um negócio, faz parte de um padrão pictórico e teorias científicas raciais no século XIX. Monica Cardim diz em sua dissertação, o padrão pictórico é caracterizado por poses que, a despeito da indiscutível diferença na forma de ostentar poder. Como demonstração de valores, a fotografia como negócio, se popularizou, atrelada a novidade. Sobre um padrão científico racial, Lilia Moritz Schwarcz realizou um ótimo trabalho em sua obra *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX (1993)*.

Figura 5: View from the Window at Le Gras, 1826



Fonte: University of Minnesota. 2022. Joseph Nicéphore Niépce⁴²

Joseph, utilizou como espaço para a montagem da fotografia, a vista de uma janela alta. De tamanho 16,2 cm x 20,2 cm é uma foto instantânea. Com eixo na horizontal, a imagem dispõe de maior abrangência para a proposta do registro, tem profundidade, mas sem arranjos. Por se tratar da primeira fotografia que se tem registro, não contamos com uma boa nitidez, é escura e de linhas mal definidas, que pode transparecer, a primeiro momento, que está fora do foco.

O receptor, aquele que observa, e o emissor fotógrafo, aquele que torna o *fazer* se tornar algo material, transpareceram ao longo dos séculos XIX e XX, uma relação que em primeiro momento pode parecer natural, mas não deixa de ser uma ilusão da realidade. Um exemplo disso, é a representação do homem branco com o homem negro ou indígena, vista em imagens do passado com pacíficas. Sabemos que durante a formação da história brasileira, esta relação apresentou conflitos e diversas vezes foi mascarada até mesmo pela literatura, como no romance de José de Alencar, *Iracema*⁴³.

Somos frutos de uma sociedade colonial, por isso, o ponto da consolidação da fotografia como um negócio precisa ser discutida. Desenvolver uma discussão racial, observada na imagem pela estrutura complexa da fotografia no comércio, é um desafio que necessita de cuidado, dado a complexidade e infinitudes de discursos raciais.

⁴² Disponível em: <<https://dcl.elevator.umn.edu/asset/viewAsset/56d1303f7d58aed50a8b592e#56d130417d58aed50a8b5935>> Acesso em: 07 de set. 2022.

⁴³ Publicado em 1865 como *Iracema – Lenda do Ceará* por José de Alencar. Conta a história da índia Iracema e sua relação amorosa com o português Martim, um colonizador.

Porém, a indústria fotográfica oitocentista, compõe um cenário de impactos tecnológicos e transformações sociais, vislumbrados em dinâmicas de produção, do capitalismo no objetivo de mais lucro.

Nesta abordagem, observa-se que farei um recorte temporal, à segunda metade do século XIX. A escolha do período é estratégica, já que sabemos que neste lapso temporal em nosso país, comportou vários acontecimentos, como por exemplo, o avanço da industrialização que colaborou na popularização da fotografia como mercadoria.

Considerando as grandes estruturas de zonas rurais que existiam no país, devido a expansão do povoamento a partir do ano 1500 em diante, desde a invasão no território brasileiro pelos portugueses, o segmento rural demandou inúmeras opções de mercadorias pois concentrou grandes números de pessoas escravizadas, um traço colonial e do trabalho no campo pela agricultura, um reflexo do porquê de pessoas negras, estavam sendo fotografadas em diferentes situações por Albert Henschel.

De qualquer forma, anos depois com o advento da industrialização, a difusão da fotografia mudou a forma do mundo de olhar para o outro, a nova invenção veio pra ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica⁴⁴. Não o bastante, a enorme aceitação que a fotografia teve, notadamente a partir da década de 1860, propiciou o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais⁴⁵. Para Boris Kossoy, o impacto da fotografia como produto, tornou o mundo, aparentemente, mais “familiar”.

É nítido que a fotografia expositiva comercial proporcionou mais conhecimento de novas culturas, como aqui nos trópicos, que antes eram ilustradas em revistas, livros ou jornais da época. Ao mesmo tempo, estamos falando de um país agrário, que naquela altura, caminhava para uma dita *modernidade*⁴⁶ para acompanhar o ritmo de países industrializados da Europa e América do Norte, mais uma raiz do capitalismo. Mas, a tendência produtiva da imagem do *outro* (indígena e negro) dentro de uma concepção eurocêntrica, aponta um crescimento de interesse estrangeiro, que ainda carregava em si, parte do aspecto colonial do olhar para o *outro* de forma antropológica.

44 KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 29.

45 *Ibid.*, p. 30.

46 Conceito utilizado para classificar culturas ocidentais. A partir desta ótica civilizatória, a modernidade é uma consequência do processo industrial. Pode representar um conceito classificatório de exclusão e ponto de vista de sociedades, que acreditam que são superiores a outras.

O surgimento da indústria gráfica oitocentista, também foi um grande pontapé para este novo mercado, pois possibilitou a produção de fotografias em grande escala. Se antes a fotografia se limitava e fazer parte do cotidiano de famílias agrárias brancas da elite brasileira, com o baixo custo das sessões, agora fazia parte de outras famílias consideradas marginalizadas pela sociedade, mostrando além de micro aspectos sociais à estética e comportamento.

Com o processo de modernização da agricultura e da concentração de produção de insumos industriais, máquinas e equipamentos moldou a forma de vida e trabalho da classe operária. Por isso, além da obra de Boris Kossoy – *Fotografia & História* – que compôs estudos sobre a fotografia oitocentista brasileira, outra grande autora e historiadora que se propôs a pesquisar sobre *História & Fotografia* – obra de mesmo nome – é Maria Eliza Linhares Borges. Neste sentido, para autora:

As tensões, os conflitos e os antagonismos em curso contribuíram para dilapidar os cânones políticos, científicos, e socioculturais que a Revolução Inglesa arranhara, a Revolução Francesa golpeara e os diferentes desdobramentos sociais e políticos da Revolução Industrial iam minando mais e mais⁴⁷.

Entre as relações entre produção e comércio, a fotografia foi mais um instrumento que deu continuidade para acentuar e mostrar, o crescimento de um país mais mecanizado. Em razão deste aspecto de polarização da imagem, destaca-se na produção de fotografias de Albert Henschel, pessoas negras libertas e escravizadas, que moravam em zonas urbanas, sobretudo nas rurais.

O resultado dessa observação é fundamental para avaliar o corte que esta população negra brasileira ou de origem africana, obteve em suas representações, em relação a fotografias de pessoas brancas, como é o caso da fotografia “Negras da Bahia” produzida por Albert Henschel em 1869:

⁴⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 32.

Figura 6: Negras da Bahia



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1869⁴⁸.

Para o registro “Negras da Bahia”, Henschel talvez utilizou como espaço o próprio estúdio, reparem a presença do chão batido, que pode indicar um cenário montado em outro local. Se trata de uma fotografia profissional, com recursos técnicos elaborados para compor a proposta do registro. É uma fotografia no formato *carte-de-visite* de fácil acesso comercial e de tamanho padrão para esta categoria.

Henschel elaborou todos os detalhes da fotografia antes da tiragem, compondo assim, uma fotografia posada, encenada. De maneira vertical, o registro cumpre seu papel de deixar no centro, as duas negras com roupas neutras e com os cestos de frutas, em evidência. Num olhar mais crítico, percebe-se a presença de adereços como o turbante, na qual o autor quis preservar a identidade e suas raízes, bem como, a utilização de brincos, colares e pulseiras que naquele período era um aspecto da distinção social. Por se tratar de uma foto pousada, tanto a roupa quanto aos acessórios, pode ter sido cedido pelo estúdio.

⁴⁸ HENSCHEL, Albert. Negras da Bahia, 1869. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168956.jpg>. Acesso em: 29 de maio de 2022.

Na composição do registro, Henschel mostra seu ponto de vista enquanto realizava seu trabalho, de traz para frente. As duas mulheres negras poderiam ter sido quitandeiras ou apenas estavam encenando para alguma exposição, vide o aspecto artístico que lembra estátuas gregas ou romanas. A imagem está clara, com boa nitidez, possui profundidade que demonstra seu aspecto profissional.

Entre estas, e outras múltiplas opções de análise da imagem, este registro visual nos traz inúmeras possibilidades de interpretações, seja pela diversidade cultural do século XIX, que também pode ser conhecida através da História Cultural, ou sobre trabalho. Neste registro por exemplo, a primeira impressão se dá pelo aspecto da diferenciação, uma vez que, as fotografias de pessoas negras da segunda metade do século XIX, tende a compor a representação de atividades agropecuárias e urbanas, de trabalho. Através da análise sobre a imagem, mostra-se também, de que maneira essa parcela da sociedade estava sendo distribuída.

Neste aspecto, esta e demais fotografias de Henschel, possuem um valor de significados previamente montados pelo fotógrafo, e que de certo modo, oferece ao historiador, um leque de opções na busca de símbolos. Devemos também se atentar que, especificamente a fotografia “Negras da Bahia”, apresenta outras questões relativas à roupa, acessórios, posição e expressão, que podem ser problematizadas através do estudo crítico da imagem.

A absoluta interpretação desta imagem feita por Henschel, não se deve ser reduzida a seu aspecto estético temporal, a imagem continua oferecendo a quem observa, outras funções para a ruptura da velha realidade apresentada em fotografias. Por outro lado, ao se analisar estas fotografias, somos levados a compreender as múltiplas culturas que existem dentro de nosso país que foram “apagadas” durante o processo de industrialização e modernização que precisam ser ressignificadas.

Sandra Jatahy Pesavento (1945 – 2009) foi uma historiadora, professora e escritora brasileira, que estudou em toda sua carreira sobre classes, no recorte da História Cultural. Em sua obra *História & História Cultural (2014)* realizou uma vasta reflexão sobre de como a História Cultural, tentou explicar o mundo. Para a autora, as imagens fazem parte do processo político, são capazes, através de uma análise classista,

de identificar experiências de hábitos, de atitudes, palavras, ações que iam mudando ao longo do tempo⁴⁹.

Então, se o receptor observar de forma crítica a fotografia de Henschel “Negras da Bahia”, na busca de novos significados, perceberá que as imagens, são dotadas do poder mágico de fazer crer, de parecerem verdade, de se substituírem ao real, de serem capazes de inverter as relações sociais, fazendo que os homens vivam por e no mundo das representações⁵⁰. Também é preciso considerar, que a fotografia, apresenta diferentes realidades, bem como, demonstram conteúdos teóricos e recursos técnicos para o campo disciplinar, tornando assim, uma nova maneira de olhar, de forma crítica, para essas fontes.

Contudo, entre outras perspectivas da interpretação da imagem adquiridas através das fontes visuais, há também o conhecimento histórico dado pela iconografia, trazidas dentro de algum repertório de imagens que possui um fim, a quem se pretende chegar, mostrar e causar.

Especialmente as fotografias de pessoas negras escravizadas, nos trazem informações curiosas, como por exemplo, qual o motivo para uma pessoa (negra) da segunda metade do século XIX se fazer retratar?⁵¹ Compostas por vários significados, as fotografias de pessoas negras escravizadas, teria a mesma intenção da fotografia de pessoas brancas? Koutsoukos complementa em sua obra *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX* vai citar:

A princípio, o retrato representa o desejo de lembrar e ser lembrado da melhor forma possível; mas, para uma pessoa negra (ou mulata) nascida livre, o retrato podia não deixar dúvida de sua condição, e até mesmo expor sua possível riqueza, através dos itens escolhidos para aparecer na fotografia⁵².

Neste sentido, através das representações, se formou o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes⁵³.

Adiante, uma outra questão importante é a utilização da fotografia como fonte histórica. Podemos ainda dizer que, a reprodução da imagem como fonte histórica se

49 PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 29.

50 Ibid., p. 26.

51 KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 89.

52 Ibid., p. 89.

53 KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 31

torna um suporte para novos estudos. Para além do mercado fotográfico, a iconografia oitocentista pode nos revelar intenções, padrões estéticos e tendências do consumo da fotografia do século XIX e XX, principalmente pelo resultado da industrialização⁵⁴; a fotografia como objeto, ocupou novos lugares, como no tocante estrangeiro da alienação.

Antes de tudo, é importante saber que a popularização da fotografia ocorreu após a Revolução Industrial⁵⁵, ainda no século XIX, o alto preço de uma chapa de daguerreotipia permitia o seu consumo apenas por classes sociais privilegiadas⁵⁶. Vale a pena lembrar sobre este *lugar*⁵⁷ de privilégio da fotografia entre a burguesia, na segunda metade do século XIX. A fronteira social de distinção, sobre qual é o lugar da fotografia, muito se dizia pelo aspecto social. Portanto, a composição de pessoas negras em fotografias, nos diferentes sentidos, nos abre uma brecha para novas reflexões, de cunho a assimilar esse comportamento do passado.

O consumo da fotografia para pessoas comuns naquele período, era de forma mais simples, adotava a característica de retratar membros da família, apresentava uma relação afetiva. Talvez, a fotografia de Henschel que mais se aproxima desta concepção patriarcal, conservadora e afetiva, de uma *família*⁵⁸ negra, foi eternizada em meados de 1870:

54 Eric Hobsbawm escreveu em sua obra *Da Revolução Industrial ao Imperialismo (1979)* que a industrialização foi um processo que marcou a pirâmide social, modificou padrões comerciais.

55 A revolução Industrial ocorreu desde meados de 1760 a 1840 na Inglaterra, Reino Unido. O período é marcado pelo desenvolvimento industrial, principalmente pela máquina a vapor. O cotidiano das pessoas que trabalharam em fábricas se modificou, seja através de novos hábitos regrados a horários, quanto a garantias trabalhistas.

56 TESSARI, Anthony Beux. Fotografia na história e no ensino de História. *Revista Aedos*, v. 4, n. 11, 2012, p. 475.

57 Conceito de *lugar* utilizado dentro da historiografia é extenso. Aqui, o termo é utilizado na busca da compreensão e reflexão, sobre o lugar de privilégio da sociedade branca burguesa do século XIX.

58 O que é uma família? Ponto de discussões contemporâneas, a concepção de “família” pode ser vista, em fotografias oitocentistas. No âmbito escravista, os estudos sobre famílias escravas, propõe a existência extensas, contando com a presença de três gerações e a convivência entre irmãos adultos e seus respectivos filhos. Há também a origem do casamento entre escravizados de forma a constituir uma dita “família”. De acordo com Slenes e Farias (1998), acredito que a explicação tem a ver, não com o “lar” escravo, mas com diferenças no “controlar” branco: no Oeste paulista, os senhores encaravam o casamento formal escravo não apenas como uma instituição que contribuía para a reprodução, mas também como um elemento simbólico essencial para seu domínio. *In*. SLENES, Robert W.; FARIA, Sheila de Castro. Família escrava e trabalho. **Revista Tempo**, v. 3, n. 6, p. 1-7, 1998.

Figura 7: Família Negra (Bahia)



Fonte: Página do Facebook Brazil Imperial. Albert Henschel, 1870⁵⁹.

Neste caso em específico, utilizarei a ideia de *produção* e *recepção* na construção de realidades, vista na obra de Kossoy⁶⁰. Na investigação da imagem e durante a possível interpretação, Kossoy chama este processo de mecanismos internos de produção e da recepção da imagem. Para o autor, o método tem dois sentidos:

1. *processo de construção da representação*: isto é, a produção da obra fotográfica propriamente dita, por parte do fotógrafo;
2. *processo de construção da interpretação*: isto é, a recepção da obra fotográfica por parte dos diferentes receptores; suas diferentes leituras em precisos momentos da história⁶¹.

⁵⁹ BRAZIL IMPERIAL. Negros da Bahia. Fotografia de Alberto Henschel, 1870. 27 de fevereiro de 2021. Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/BrazilImperiu/photos/a.2082430488753824/2760455004284699/?type=3>>. Acesso em: 01 de setembro de 2022.

⁶⁰ KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 41.

⁶¹ Ibid., p. 41.

Com a utilização do método de Kossoy, partirei para a noção do *processo de construção da interpretação*, já que o *processo de construção da representação* presente no registro “Família (Bahia) de Henschel é limitado ao olhar de quem observa.

Na interpretação da imagem e com o olhar mais atento, checamos que não foi poupado a montagem, pois se trata de uma fotografia posada. As pessoas fotografadas estão em posição estratégica, desde as crianças, quanto aos adultos. Henschel colabora na *representação* de uma família comum, mas que no olhar crítico, apresenta elementos supostamente emergentes: portando trajes simples, na ausência de calçados, de aspecto cansaço; que marcam um certo estereótipo, que inferioriza o negro fotografado, do século XIX.

Outro exercício de análise da imagem, que também utilizo como parte do *processo de construção da interpretação* metodológico de Kossoy, é se o registro traz consigo uma linguagem artística. Sem dúvidas, possui a proposta de estética e talvez social, de mostrar a labuta⁶². Se houve a intenção de expor a fotografia em exposições ou ateliês por Henschel, não sabemos, provavelmente a imagem foi vendida para que pudesse ser vista por estrangeiros, na finalidade de demonstrar sua concepção de uma família negra dos trópicos. Mas, naquele mesmo período, pinturas realistas de franceses oitocentistas estavam em alta, a demanda de pinturas como de Jules Breton⁶³ (1827 – 1906) que explorou o trabalho de camponeses franceses em suas telas, alimentou o mercado artístico da imagem.

62 Remete-se a trabalho árduo, muito trabalho.

63 Jules Breton faz parte de pintores oitocentistas franceses, de estilo realista. De grande renome à sua época, produziu um grande acervo de pinturas retratando o cotidiano de trabalhadores rurais e temas religiosos.

Figura 8: Fin du travail (The End of the Working Day)



Fonte: Brooklyn Museum. Jules Breton, 1886.

Outra observação do *processo de construção da interpretação*, a fotografia “Família Negra (Bahia)” se torna um registro social, apresenta elementos expositivos que remete a pessoas negras escravizadas ou alforriados, um meio de classificação racial, de categorização. Tal dedução só é possível pelo cenário histórico do país, pois a abolição da escravatura no Brasil, só foi acontecer em 13 de maio de 1888 (18 anos após o registro fotográfico).

Henschel optou por deixar a família no centro da imagem, um padrão comum do século XIX que se configura tanto no meio fotográfico, quanto em gravuras ou pinturas, como no caso da pintura “Fin du travail” de Jules Breton.

Nota-se também, que especificamente no registro de Henschel, pode ser a frente de um conjunto de moradia. As pessoas que compõe o corpo da imagem, foram induzidas a ficar em cima de uma calçada portando elementos de trabalho, o artesanato e em formato de pirâmide. A fotografia foi realizada de maneira vertical, está clara e possui profundidade, um aspecto profissional. Henschel utilizou da mesma técnica de retratos, de traz para frente, seu ponto de vista.

A ação da representação, pode ser compreendida em tom pacifista, ousou em dizer, de referência a pinturas religiosas da sagrada família, dentro de um imaginário da elite branca.

Dentro desta mesma sistemática, partiremos para o *processo de construção da representação*. Para Kossoy:

A produção da obra fotográfica diz respeito ao conjunto dos mecanismos internos do *processo de construção da representação*, concebido conforme uma certa intenção, construído e materializado cultural, estética/ideológica e tecnicamente, de acordo com a visão particular de mundo do fotógrafo⁶⁴.

Figura 9: A Sagrada Família de Canigiani



Fonte: Antiga Pinacoteca, Alemanha⁶⁵.

Para exemplificar este ponto de vista, *A Sagrada Família Canigiani* de 1505 ou 1506 (há controvérsias sobre a data de produção da pintura) feita pelo artista italiano Rafael Sanzio (1483 – 1520) e que evidentemente, possui o aspecto religioso e também, comporta o formato de pirâmide, conforme vimos na fotografia de Henschel. Se trata de uma pintura que utilizou a técnica óleo sobre tela no período da renascença italiana entre o século XIV e XVI.

O artista utilizou como espaço da pintura um campo, possivelmente uma lavoura, na intenção de resgatar a simplicidade, a fartura da colheita e do âmbito referente a prosperidade. A pintura possui profundidade, nota-se a presença de castelos no horizonte e pequenas propriedades ao redor, moradia dos camponeses que prestavam

⁶⁴ KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 43.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/wE4KqoKLZ5>> Acesso em: 07 set. 2022.

serviços a realeza, que neste sentido, exerce o poder e controle, por isso, estão ao fundo e distantes, mesmo numa pintura vertical. Talvez o artista, tivesse a intenção de associar o sagrado a simplicidade, longe dos muros ditatoriais da realeza. A água corrente também está presente, mas a figura materializada do sagrado favorece, principalmente pelos seres celestiais cristãos, os anjos mensageiros, que estão observando, mas também, mediando toda a ação entre Madona, o menino Jesus, Santa Isabel, São José e menino João Batista.

O artista conseguiu causar a quem observa a linguagem religiosa e utilizou como suporte, cores fortes, dando enfoque a nudez dos meninos como uma questão da inocência, da simplicidade, da pureza. O quadro tem dimensões 131 cm de altura × 107 cm de largura.

Esta e outras obras de Rafael, podem ser vistas em museus espalhados pelo mundo, como na Pinacoteca de Breba em Milão. O artista não viveu muito, morreu aos 37 anos devido a febre causada por uma doença pulmonar em Roma. Em sua época foi bastante prestigiado pelo corpo da igreja católica, no Vaticano.

Figura 10: Princesa Isabel e família



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1884⁶⁶.

⁶⁶ HENSCHEL, Albert. Princesa Isabel e família. Disponível em: < https://ims.com.br/wpcontent/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168951-1200x1661.jpg>. Acesso em: 01 de set. 2022.

Se utilizarmos de modo comparativo, existem diferenças de famílias fotografadas por Henschel (branca e negra). No registro “Princesa Isabel e família” de 1884, roupa, expressão e mobiliário, fomenta a interpretação de uma família de posses, neste caso, constata-se um fato, se trata da Família Imperial Brasileira. Por isso, o elemento classificatório de caracterização, sobre o *lugar* do negro e branco, pode ser visto/discutido através da fotografia.

No ambiente da fotografia, o espaço é o estúdio de Henschel. Se trata de uma foto posada onde todos os elementos do mobiliário podem ser vistos. Com eixo na vertical, a imagem também possui profundidade pois é ampla, o autor deixou em evidência a família no centro que, muito bem posicionados pelos tamanhos, deixa o enquadramento completo. Com boa nitidez, a imagem está clara, mas com sombras no topo superior e ao lado esquerdo pela posição da câmera.

Em nível de conhecimento, fotografar famílias brancas que faziam parte do período Impérial, concebeu o título de fotógrafo oficial da família Imperial no Brasil para Henschel. Os estúdios do fotógrafo, são classificados até hoje como os mais bem-sucedidos da segunda metade do século XIX. Para tanto, ele não foi o único fotógrafo do Império, de acordo com a historiografia, houve outros como o alemão Revert Henrique Klumb (1826 – 1886)⁶⁷, o grande Marc Ferrez (1843 – 1923)⁶⁸, Louis Buvelot (1814 – 1888)⁶⁹.

Já no âmbito comercial, através do acervo de Henschel, o retrato, sem dúvidas, chama mais atenção. A imagem fotográfica mais acessível às classes médias era a que vinha emoldurada em uma espécie de cartão fotográfico, originalmente conhecido como *carte-de-visite*, criado pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri (1819 – 1889) em meados

67 Nascido na Alemanha em 1826, Klumb foi um dos primeiros fotógrafos estrangeiros a se estabelecer no Brasil. Foi um dos fotógrafos preferidos da família imperial brasileira, tendo sido agraciado com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”, em 1861. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=5809>> Acesso em: 07 de set. 2022.

68 Marc Ferrez é um dos grandes nomes de fotógrafos oitocentistas. De origem francesa, registrou inúmeras imagens sobre o Brasil Imperial e República. De acordo com seu acervo no IMS, foi reconhecido mundialmente, sendo o principal fotógrafo do século XIX. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>> Acesso em: 07 de set. 2022.

69 Abram Louis Buvelot (Morges, Suíça 1814 - Melbourne, Austrália, 1888). Pintor, litógrafo, fotógrafo, desenhista, gravador e professor. Vem para o Brasil em 1835, tendo realizado anteriormente estudos de arte com o pintor Marc Louis Arlaud, na Escola de Desenho de Lausanne, Suíça. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23779/louis-buvelot>> Acesso em: 07 de set. 2022.

da década de 1850⁷⁰. O retrato, foi comumente disponibilizado em *carte-de-visite*. Estes cartões fotográficos, eram uma opção mais barata comercialmente, as linhas de fuga dos retratos, quase sempre a meio-corpo, atraem o olhar do espectador para os detalhes da roupa, das mãos e da expressão de seu olhar⁷¹.

De toda discussão realizada neste capítulo sobre a herança da indústria fotográfica e seus feitos, será preciso desmembrar o acervo de Henschel, nos grupos étnicos, para refletir sobre raça. O mercado antropológico do século XIX, foi um fenômeno ligado a raça, pela mestiçagem. Não é novidade da discriminação causada pela raça, até mesmo no Brasil oitocentista.

70 TESSARI, Anthony Beux. Fotografia na história e no ensino de História. Revista Aedos, v. 4, n. 11, 2012, p. 477.

71 BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, p. 44, 2011

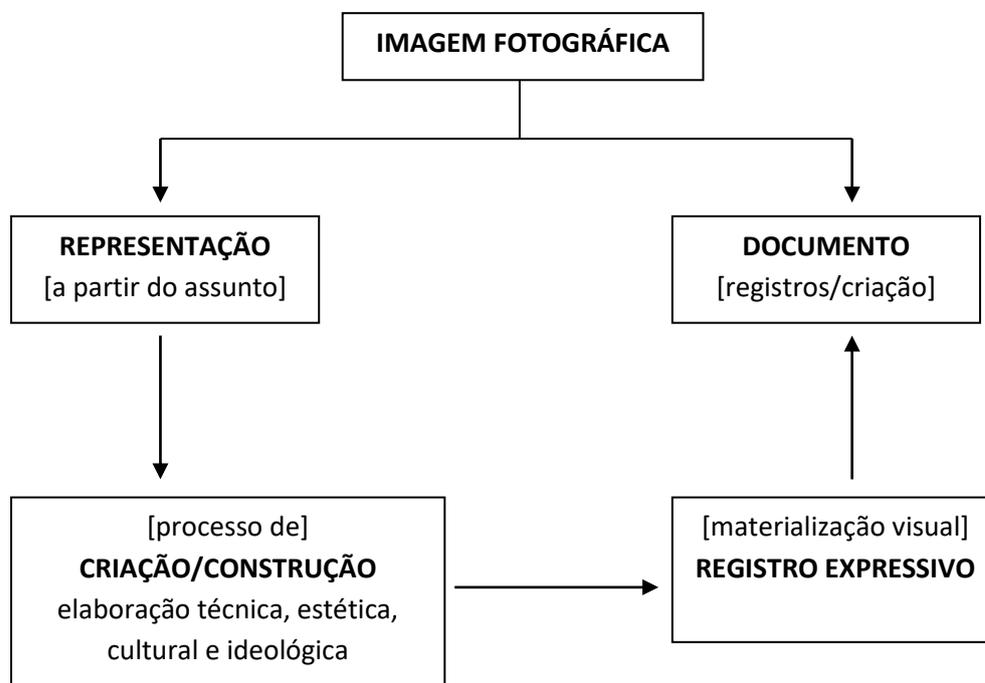
CAPÍTULO II – CONSIDERAÇÕES RACIAIS

1.4. Ideal imaginário: O lado oculto da fotografia

Conhecido por ser um país da mestiçagem pelo ocidente, deste o período da colonização, o Brasil é composto por inúmeras culturas, europeia, africana, indígena e asiática. Ao observar as fotografias do século XIX registradas no país dos trópicos, somos imersos dentro da história, pelo passado. Neste ponto, Boris Kossoy acrescenta que é a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções⁷².

Em algumas das imagens, na qual discutiremos ao longo deste trabalho, talvez houve a tática de projetar um ideal imaginário de urbanismo, cotidiano e sociedade. Será apresentado muitos problemas para discussão, principalmente de cunho racial. Antes de tudo, Boris Kossoy fez um quadro que exemplifica de forma metodológica, que a construção de um ideal imaginário, é do campo da *criação/construção*:

Figura 11: Imagem fotográfica. Documento/Representação



Fonte: KOSSOY, Boris. Fotografia & história, 2001⁷³.

⁷² KOSSOY, Boris. Fotografia & história. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 32.

⁷³ Ibid., p. 34.

As fotografias de Albert Henschel e outros grandes fotógrafos da época, se organizam a produzir diferentes perspectivas de realidades, um imaginário do *outro*. O imaginário de pessoas negras escravizadas do século XIX vistas através das fotografias, pode ser entendida como uma máscara social.

Civilizações construídas e destruídas pelo sistema colonial do Imperialismo, este conjunto de ideias eurocêntricas de dominação, carregam em si, essa herança de problemáticas sociais provindas da desigualdade. Mesmo assim, as sociedades, principalmente da América Latina, que sobreviveram ao genocídio colonial espanhol e português, se adaptaram ao longo do tempo.

Para tanto, o historiador francês Michel de Certeau (1924 – 1986), já havia dito em *A Invenção do Cotidiano, Artes do Fazer 1980*⁷⁴, que as sociedades, criam regras de sobrevivência por uma ordem social. Esse processo também pode ser visto, pela ótica do autor, como sujeitos que praticam suas próprias realidades. No campo fotográfico oitocentista, se expressa uma enorme complexidade de elementos visuais que nos fornecem conteúdo, a serem estudados. De modo geral, o fato do fazer se fotografar, traz em si, um conjunto de tratamentos da imagem que pode se tornar hierárquica ou até mesmo naturalista, na visão do *outro*.

A partir dessas concepções no imaginário das representações, principalmente do negro nas fotografias, é importante nos situarmos que as imagens possuem códigos especiais, espécie de ícones e signos que remetem a uma lógica de significados para uma época dada⁷⁵. O aspecto racial, trabalhado por historiadores e antropólogos ao longo da história, ainda é um processo etnográfico com muitas perguntas sem respostas, devido à diversidade cultural entre sociedades.

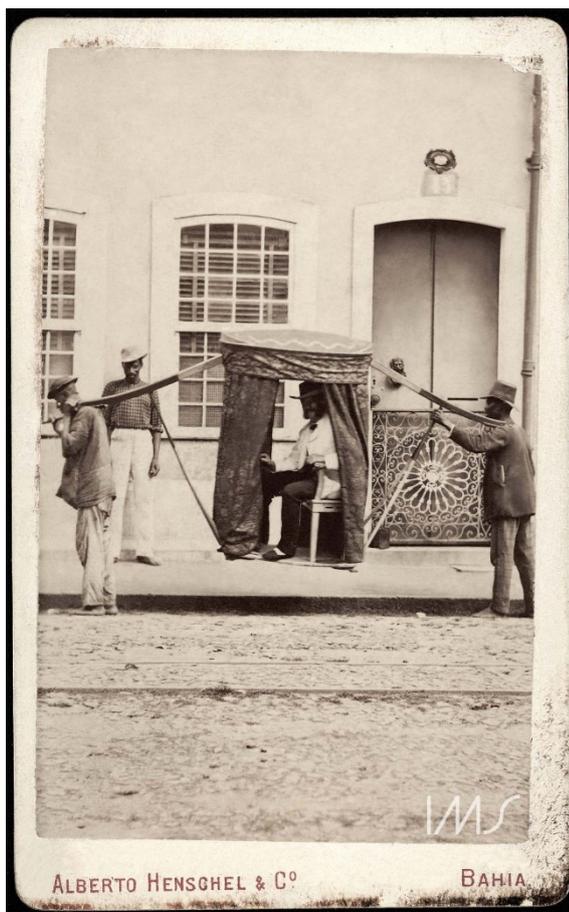
Por isso, a partir da abordagem desses sujeitos dentro História Cultural, Mauad colabora com a importância social, onde ressalta a fotografia como um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo⁷⁶.

74 CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, 1980, Paris, Gallimard, 1980 (Trad. Bras. Ephraim F. Alves. Petrópolis, Vozes, 2014).

75 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, p. 87, 2014.

76 MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, p. 141, 2005.

Figura 12: Negros escravizados transportando homem numa liteira



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1869⁷⁷

Nesta fotografia em específico, Henschel optou por utilizar como espaço, fora do ambiente de estúdio. Desta maneira, a imagem está clara pela luz do dia, indica também que o horário poderia ser do meio dia, visto que não há disposição de sombras. Para esta questão, pode ter ocorrido modificação na fotografia, para a tiragem das sombras. Não se trata de uma foto instantânea, é posada, as 4 pessoas que compõe o corpo e centro da imagem, também foram bem distribuídas. O registro foi realizado na posição vertical, assim, é possível identificar que o fotografo, abaixou um pouco a câmera para que tivesse mais profundidade, resgatando detalhes da rua e calçada. Por outro lado, a imagem está nítida e com linhas bem definidas. O autor também fez questão que uma pessoa não sobressaísse a outra, por isso os lugares de cada um são estratégicos. Ao

⁷⁷ HENSCHEL, Albert. Negros escravizados transportando homem numa liteira. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434176568-1200x1907.jpg>. Acesso em: 09 de set. 2022.

fundo, pode se tratar de um estabelecimento com portas fechadas, ou a fachada de uma residência urbana.

Com reflexões contemporâneas, esta fotografia de Henschel possui alguns elementos que podem chamar atenção, para olhos leigos. A cadeirinha de arruar⁷⁸ que negros escravizados estão carregando o seu senhor, é um exemplo. A imagem não só mostra, mas também revela, situações que só existiram no passado mediadas por tradição, poder e status.

Entretanto, capaz de se reinventar a todo instante, o homem constituiu sociedades mediadas por interesses. Grupos se constituíram por ideias homogêneas, de propósitos intelectuais, por distâncias geográficas, pelo poder ou comportamento. Os registros fotográficos puderam, mesmo que tarde, mostrar a fragilidade humana de diferentes maneiras. Mas, utilizando da máscara social, o sujeito fotografado, pôde assumir várias identidades⁷⁹, formuladas por quem o observa, ao longo da história.

Não o bastante, houve questões classificatórias raciais que foram idealizadas, principalmente pelo olhar ocidental. Não é exagero, que o consumo sem dúvidas, faz parte de todo esse processo da criação da imagem de civilizações chamadas pelo termo preconceituoso de *primitivas*⁸⁰. Na fotografia de Henschel “Negros escravizados transportando homem numa liteira” pode ser vista uma distância social, um senhor com

78 A cadeirinha de arruar, como o próprio nome sugere, pode ser definida como uma cadeira às ruas. Esse objeto era um meio de transporte urbano, carregado por dois ou mais homens, para transportar somente uma pessoa sentada. No Brasil, foi muito utilizado por ricos e nobres durante os séculos XVIII e XIX, destinado, sobretudo, às pequenas viagens. In. OLIVEIRA, Amanda de Almeida. *A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia*. Tese de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2018.

79 O conceito de identidade dentro da historiografia, assume a concepção da identificação. O sujeito se sente parte de uma certa sociedade, possui o sentimento de pertencimento. O termo identidade, também se refere na identificação com o outro, noção de formas identitárias. A designação também acontece, pelo o olhar do outro que classifica o sujeito como parte da identidade de certa cultura, religião ou política. Na mesma perspectiva, a identidade pode reproduzir um caráter de resistência, da persistência ao meio coletivo escolhido. O termo também é utilizado dentro do meio acadêmico em outras vertentes, como: Identidade Visual, Identidade Social, Identidade Pessoal e Coletiva, Identidade Cultural, etc.

80 Sociedades chamadas de primitivas, é um ponto de vista eurocêntrico da história. O Imperialismo Ocidental, realizou inúmeros genocídios em regiões consideradas como primitivas. O termo primitivo é alusivo ao remoto, a povos distantes que não se encaixaram nas expectativas do homem branco colonizador, e no âmbito da antropologia, foi também bastante utilizado por colonialistas ao descobrir “novos mundos”. Caracterizou também, chamar os povos originários “indígenas” de primitivos. Atualmente, há o esforço dentro da historiografia de não utilizar termos “povos primitivos” e “sociedades primitivas” pois se trata de um olhar ocidental e classificatório, preconceituoso.

negros escravizados. Em razão do racismo estrutural⁸¹, o branco se achou no direito de escravizar o preto.

O processo de escravidão é um fato, mas a representação nas imagens, podem ter ressalvas, é necessário cuidado para interpretações. Diante disto, seria ingênuo de nossa parte, presumir culturalmente, que imagens do passado definem a suma verdade. É um profundo desprezo aos nossos antepassados, não perceber que no campo da fotografia, o que está sendo representado, pode e está de acordo, com os interesses do fotógrafo, o que não significa que seja a realidade própria dita. Kossoy reforça:

O documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro químico ou eletrônico do objeto fotografado: qualquer que seja o objeto da documentação não se pode esquecer que a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia⁸².

Essa concepção pode ser estruturada através da reflexão, pois ali, encontra seu lugar no modelo ocidental imperialista, de um ideal cultural, que admite a diferença do outro com subjetividade. No entanto, a atitude crítica do olhar para as imagens do passado, mesmo que as considerarmos escandalosas, empenha em novos significados.

Historicamente, coube a nós historiadores, tentar debruçar através da maneira de olhar, possíveis adversidades por trás de fotografias montadas a serem potencialmente comerciais ou cópias imperfeitas da realidade. A partir desse encontro de subjetividades, há de se considerar, que o ponto de reflexão sobre o olhar não ingênuo para as fotografias do passado, torna o trabalho da pesquisa e do pesquisador, mais honesto.

81 Para fins de estudos, existem diversas obras acadêmicas que se discute a noção de racismo estrutural. Para além de obras acadêmicas, autores escreveram livros. Atualmente há opções de séries: Olhos que condenam (2019), filmes: Se a Rua Beale Falasse (2018) e documentários: A 13ª Emenda (2016) que tentam demonstrar de modo geral, o racismo estrutural. Todavia, é um conjunto de ideias que excluem minorias. Através das ideias, se tornam práticas. O racismo estrutural é comum em sociedades colonizadas.

82 KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 49-50.

Figura 13: Ama-de-leite com criança



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco (Recife, PE). Albert Henschel, 1880⁸³.

A seguir, a partir do processo de interpretação da fonte “Ama-de-leite com criança” falarei sobre possíveis enigmas e outras discussões acerca da escravidão doméstica do século XIX.

Como ambientação da imagem, Henschel utilizou o estúdio. Fotografias de ama de leite já vinham sendo registradas por outros fotógrafos. A imagem não está muito clara e não apresenta uma boa nitidez pelo fator do tempo. Esta fotografia, também foi realizada, conforme modelos anteriores, na posição vertical, mas há a presença de profundidade quando nos deparamos com a quina da parede atrás. A ama está sentada em uma cadeira, sustentando a criança com seus braços. É um registro posado, cada elemento da fotografia foi montado.

Por trás da visão *real* supostamente montada por Henschel, existe em primeiro momento, um *lugar* maternal de cuidado. A amamentação, é um impulso biológico gerado pela mãe presente em todos os seres mamíferos, o ato de amamentar leva benefícios nutritivos a todos recém-nascidos. Ao longo da história, quando uma família

⁸³ HENSCHEL, Albert. Ama-de-leite com criança, 1880. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19648/ama-de-leite-com-crianca> >. Acesso em: 05 de junho de 2022.

precisava dos serviços de uma ama-de-leite, não havendo alguma disponível em meio a seus próprios escravos, recorria a vizinhos e conhecidos, que poderiam indicar ama já conhecida e com referências⁸⁴.

Em um período em que a ciência médica estava avançando, o século XIX gerou alguns mitos sobre a amamentação realizada por escravas. Epidemias de febre amarela e cólera causaram desconfiança pela elite brasileira, que considerava a população pobre, negros, mestiços e minorias, como responsáveis pela propagação das doenças:

A suspeita com relação às criadas domésticas em geral aumentara muito nessa época, devido sobretudo às epidemias de febre amarela e cólera – as criadas, tendo maior contato com a rua, poderiam ser portadoras de doenças e transmiti-las à família de seus patrões⁸⁵.

Boa parte dos boatos preconceituosos e ignorantes, partiam dos próprios médicos higienistas por motivos conservadores, raciais, morais e políticos.

A fotografia revela, uma criança de seus primeiros anos de idade, de pele branca e bem vestida, em cima de um pequeno trono montado para a ocasião. Provavelmente seria filha/filho de algum senhor, de família “bem de vida”. De semblante calma, a criança não apresenta alguma resistência a foto pois está ao lado de sua ama-de-leite. A foto, sem sombra de dúvidas, iria estar em um álbum de família branca. Para Koutsoukos, a problemática acerca de álbuns de família brancas abre margem para novos questionamentos, como por exemplo: Pela dificuldade que encontrei de localizar álbuns de famílias negras do século XIX, deixo aqui a minha pergunta: elas tiveram álbuns?⁸⁶

O problema observado por Koutsoukos encontra-se em sua obra *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, na segunda metade do século XIX* (2010). Em contrapartida, a ama também está bem vestida, de cabelos arrumados, está utilizando uma pulseira e joias no pescoço. Bem, é isto que mostra na fotografia, na vida real a ama tinha tempo para se arrumar ou cuidar da sua família? Onde estão os filhos das amas?

⁸⁴ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. 'Amas mercenárias': o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas-Brasil, segunda metade do século XIX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 16, 2009, p. 306.

⁸⁵ Ibid., p. 308.

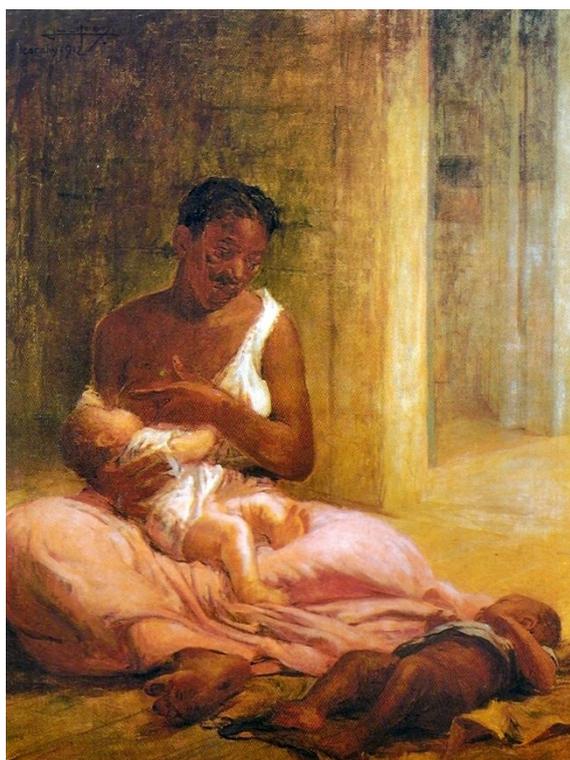
⁸⁶ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. 2010, p. 88.

Figura 14: Caricatura de *Mãe Preta*, autor desconhecido



Fonte: Mãe Preta, exposição e pesquisa de Isabel Lofgren e Patrícia Gouvêa, 2018.⁸⁷

Figura 15: Mãe Preta



Fonte: Museu de Arte da Bahia, Lucílio de Albuquerque, 1912⁸⁸.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.maepreta.net/wpcontent/uploads/2018/12/Catalogo_MaePreta_2018.pdf>. Acesso em: 14 de set. 2022.

⁸⁸ O Museu de Arte da Bahia foi fundado em 1918. Sendo um dos mais antigos do país, comporta um acervo diversificado, com obras de pinturas brasileiras e estrangeiras. É localizado na Avenida Sete de Setembro, 2340 - Corredor da Vitória, Salvador - BA, 40080-004.

A partir do vislumbre da caricatura *Mãe Preta* e da pintura *Mãe Preta* de Lucílio de Albuquerque, o que chama atenção é questão da amamentação. As duas imagens cumprem a função de levar o espectador, a refletir o papel social da mulher negra, *livre* ou escravizada (ama-de-leite), do século XIX. Por sua vez, o termo *Mãe Preta* foi popularmente utilizado em anúncios de jornais, periódicos, revistas e literatura.

De autor desconhecido, a caricatura de uma *Mãe Preta* apresentada anteriormente, reforça o estereótipo da época, a figura de uma mulher negra no lugar de servidão, a escravidão doméstica, herança colonial. A caricatura também se remete as obras de Debret (1768 – 1848)⁸⁹ que realizou inúmeras caricaturas e pinturas de escravizados no Brasil.

Já a pintura de Lucílio de Albuquerque apresenta de forma direta, a realidade de inúmeras amas-de-leite da época Imperial e do período da República. O artista utilizou como espaço para sua obra, o chão. A pintura tem profundidade e com sombreados de modo a destacar, a negra amamentando um bebê branco e ao lado, um bebê negro no chão. Na utilização de tons quentes, o autor fez o enquadramento na vertical e conseguiu retratar a sensibilidade, dor e tristeza. O quadro tem a intenção de chocar, de chamar atenção para esta estatística de mulheres negras, que precisavam deixar seus próprios filhos, para amamentar os filhos de seus senhores em troca de sustento, uma nova experiência do olhar.

A Associação Nacional de História (ANPUH) publicou um artigo sobre o trabalho das amas de leite no Brasil Império e República, através do XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: Histórias e Parcerias em 2018. A autora Caroline Gil mostra que os trabalhos de amamentação, começou a se tornar comercial, durante o período de 1889 –1930. Já para Koutsoukos o problema era mais embaixo. Com a ajuda de alguns relatos de médicos oitocentistas e opiniões de estrangeiros horrorizados com os anúncios nos jornais em busca de amas, a autora reforça em seu artigo, o que está omitido nas fotografias de amas negras do século XIX:

As tristes histórias de separação das amas negras escravas e seus filhos naturais narravam casos de crianças vendidas em separado da mãe; daquelas que ficavam na casa dos senhores, enquanto a mãe era vendida ou alugada (nesses casos, eram criadas pelas demais escravas da casa); das que eram mandadas para casas de amas (geralmente mulheres livres pobres, brancas ou

⁸⁹ Jean-Baptiste Debret foi um grande artista francês. Chegou ao Brasil em 26 de março de 1816. Aqui, o artista produziu inúmeras pinturas e gravuras sobre paisagismo, cotidiano e escravidão. Debret é uma das grandes referências,

negras), que criavam vários, enquanto as mães eram alugadas; das que eram abandonadas nas rodas dos asilos e lá morriam ou se criavam alimentando-se do leite de uma ama, contratada para amamentar até dez bebês 'enfeitados'; e das que morriam ao nascer⁹⁰.

Novamente, a fotografia cumpre seu papel social de mostrar realidades omitidas, que só podemos conhecer ao realizar perguntas para esta fonte. Apesar da fotografia revelar, ela também pode omitir realidades.

A escolha pensada de cada foto idealizada por Henschel, podem revelar comportamentos moldados de uma parcela da sociedade imaginada, através do estúdio. Para Mauad, toda a formação ilusória desse processo, não há dúvidas, pois, o próprio cliente se converteu, ele mesmo, num acessório de estúdio, suas poses obedeciam a padrões estabelecidos e já institucionalizados de acordo com sua posição social⁹¹.

Henschel ao realizar os preparativos da foto, pôde perceber alguma objeção da ama-de-leite? Teria ele conhecimento deste trabalho doméstico e suas consequências? A escolha da roupagem foi cedida pelo estúdio? Estas e outras perguntas, podem ser formuladas e problematizadas, já que são ideologias que podem ser vistas nas imagens.

A linguagem da imagem no estúdio fotográfico pode possuir uma ilusão de significados, na medida que, a imagem, representa fielmente o enunciado, mostrando toda sua potencialidade através de diversas concepções, num objetivo a ser alcançado e que de certo modo, atinge o esperado. Seguindo este exemplo, Kossoy em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* colabora em dizer:

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação⁹².

⁹⁰ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. 'Amas mercenárias': o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas-Brasil, segunda metade do século XIX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 16, 2009, p. 307.

⁹¹ MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. *Locus: Revista de História*, v. 6, n. 2, 2000, p. 85.

⁹² KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 22.

A realidade nesta questão, passa a ser entendida como subjetiva aos olhos do presente, que tende a causar divergências que podem ser problematizadas em discussões entre fantasia e a noção da ilusão. Tudo isso e através da fotografia de amas de Henschel, pode possibilitar aos curiosos novos olhares sobre o racismo silencioso.

Figura 16: Eugen Keller e sua ama-de-leite, Pernambuco, Brasil



Fonte: Coleção George Ermakoff. Albert Henschel, 1874⁹³.

Este registro posado apresenta semelhanças com fotografia anterior, ambas possuem a mesma finalidade, representar as amas com crianças. O ambiente, o local do registro, se diferem pela luz e fundo. De aspecto claro e com maior nitidez, a criança Eugen Keller está posicionada também ao lado direito de sua ama. Nesta ocasião, Henschel optou por deixar a ama em pé, talvez pela idade e tamanho da criança. Com enquadramento na vertical, a ama negra encara as lentes com seriedade, já a criança branca, também não esboça alguma expressão de resistência.

Vestuário e mobiliário, são bastante elegantes. O autor registrou a imagem em sua ótica, de maneira que o espectador também pudesse sentir, as pessoas retratadas o

⁹³ ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do Século XIX*. Casa Editorial, Rio de Janeiro, 2004. p. 99. ISBN 85-98815-01-2.

observando. A linguagem da imagem, como já discutida anteriormente, tem a finalidade de trazer a noção familiar de cuidado e proteção. Para George Ermakoff, um dos maiores colecionadores de fotos do passado, a imagem chamou bastante atenção, pois está compondo sua obra *O negro na fotografia brasileira do Século XIX* (2004).

Figura 17: Babá brincando com criança em Petrópolis



Fonte: Mãe Preta, Jorge Henrique Papf, 1899.⁹⁴

Por fim, a fotografia acima talvez seja a imagem mais popular sobre escravidão doméstica brasileira. Este registro, é de autoria do fotógrafo alemão Jorge Henrique Papf (1863 – 1920). Jorge conhecia Henschel, pois era filho do também fotógrafo Karl Ernst Papf (1833 – 1910) amigo e funcionário de Henschel. A imagem em si, traz inúmeros problemas sociais para novos estudos e discussões. Ao fundo da fotografia, foi utilizado como espaço uma *suposta* paisagem do Rio de Janeiro, que não possui nitidez suficiente para atestar a veracidade, se é uma montagem do cenário ou de fato o lugar. Como representação consciente/inconsciente da escravidão doméstica, o autor retratou uma mulher negra na posição de um animal de carga com uma criança branca nas costas.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.maepreta.net/wpcontent/uploads/2018/12/Catalogo_MaePreta_2018.pdf>. Acesso em: 14 de set. 2022.

O enquadramento desta vez, também foi realizado na vertical. Dado ao fator da iluminação, que não favorece o topo, é possível que a fotografia foi realizada no ambiente de um estúdio ou local fechado.

Além desta fotografia, Jorge Henrique registra ao longo de décadas uma grande quantidade de paisagens de Petrópolis, muitas delas utilizadas para ilustrar publicações de divulgação da região e veiculadas também na forma de cartões-postais⁹⁵.

O registro “Babá brincando com criança em Petrópolis” é escandaloso e incomum vide período pós abolição, mas ao mesmo tempo, oculto de muitas fotografias domésticas da época, talvez porque foi realizada em 1899, 11 anos após a abolição. Há quem acredite que a fotografia foi posada, de fato foi, que não apresenta um cenário de subordinação. Na cena, a mulher negra encara as lentes do fotógrafo e entrega o desconforto, pela roupa pesada que nada favorece a suposta “brincadeira”.

O trabalho de pontuar o lado oculto da fotografia oitocentista ao longo deste capítulo, é um consenso entre imaginário e processo de construção da imagem pelos seus respectivos autores, sobretudo por Henschel. Os problemas apresentados são importantes para as reflexões contemporâneas e compreensão da época. Neste sentido, todos esses processos abordados no âmbito das representações, construção da imagem e registro, são relevantes para novas formulações dos capítulos posteriores.

Muito embora há a necessidade de falar sobre outros desdobramentos da história, como a questão da escravidão doméstica, as amas-de-leite, caricaturas e imaginários popular da época, a disseminação do conhecimento produzido pelas fotografias, mostra-se abrangente e fundamental para compreender sociedades do passado. Dentre esta consideração e outras que serão faladas, o próximo tema “apagamentos” se dedica a exemplificar, situações articuladas de ausências, nos seus variados problemas.

⁹⁵ PAPP, Jorge Henrique. Enciclopédia Itaú Cultural. 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21636/jorge-henrique-papp>>. Acesso em: 14 de set. 2022.

1.5. Apagamentos

Albert Henschel durante sua carreira, conseguiu articular diferentes hierarquias sociais em suas fotografias. Como fotógrafo Imperial, toda sua experiência de retratar a estratificação da sociedade brasileira oitocentista, fez dele um autêntico empresário da indústria de imagens. Sua capacidade de adaptação entre culturas e a livre circulação de ideias congeladas em suas fotografias, apresenta uma legítima produção de um artista plural, que se desdobrou em compreender e reproduzir, as várias naturezas da raça.

Como um homem de seu tempo, parte desse argumento, também pode ser interpretado como uma questão da produção, recepção e produto. Para Ana Maria Mauad, para além dos efeitos do realismo fotográfico, existem códigos nas imagens, que são formulados socialmente de maneira consentida pelo autor. Por isso, a visibilidade de certas questões raciais, pode apagar outras. Ainda para a autora, a fotografia considerada como testemunho é um problema, pois atesta a existência de uma realidade⁹⁶.

No íntimo de uma sociedade patriarcal e racista daquele período, a marcação de certos elementos de cunho “exploratório” é presente. Originalmente, não se houve a intenção de preservar a memória do negro fotografado. Questões étnico-raciais da representação e de identidade, aparecem no acervo de Henschel? Não por acaso, para se enquadrar no consumo de um mercado nacional e estrangeiro, características ideológicas de identidade, previamente montadas em estúdio, acabam compondo retratos de alguns sujeitos fotografados.

Henschel também foi um preso da cadeia produtiva, e com isso, foi um agente condutor para uma formação de opinião pública (de pessoas brancas) sobre a imagem do negro ligado à crença das aparências, de enquadrar num lugar de ideal, do laço social, estimulado pelo impulso da modernidade ocidental, que naquele momento, se formava também, dentro de um mundo ilusório formado pela criação da imagem.

Por isso, Mauad ainda diz que, o fato de o cliente assumir uma máscara social que, muitas vezes não lhe compete e a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, trem a vapor, enfim, a um tempo que tem como

⁹⁶ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do museu paulista: história e cultura material, v. 13, 2005, p. 136.

diversão antever o futuro⁹⁷. Falar sobre apagamentos de sujeitos que compõe a micro história é tão importante quanto de ditos grandes heróis nacionais, Giovanni Levi⁹⁸ é um grande historiador desta temática.

Figura 18: Mulher negra da Bahia



Fonte: Brasileira Fotográfica, Albert Henschel, 1869⁹⁹.

O acervo de retratos de Albert Henschel possui muitos registros feitos na Bahia, como é o caso da “Mulher negra da Bahia” registro de 1869. No âmbito representativo, porta-se uma mulher negra utilizando um turbante, com uma camisa mais baixa, deixando os ombros de fora. Acessórios como brincos, colares e pulseiras também pode ser visto. Henschel utilizou o estúdio como espaço, onde a iluminação, parte do lado esquerdo da mulher, conforme podemos vislumbrar pela claridade do rosto e braço. O registro foi feito na posição vertical para que o observar tenha enfoque apenas a pessoa

⁹⁷ MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. *Locus: Revista de História*, v. 6, n. 2, 2000, p. 86.

⁹⁸ Giovanni Levi é um historiador nascido em 1939. De nacionalidade italiana, trabalhou como professor de História Moderna em grandes universidades italianas. Autor de várias obras, contribuiu dentro da historiografia com o termo “micro história” que possui a finalidade de estudos sobre personagens históricos descartados, apagados ou anônimos.

⁹⁹ Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4488>>. Acesso em: 13 de set. 2022.

retratada e sua roupagem. Está com boa nitidez, é possível acompanhar os traços e delimitar as sombras, bem como, os detalhes das mãos, do rosto, da roupa e expressão. E, novamente, como é de costume em retratos da época, se trata de uma fotografia posada, perfeitamente pensada e encenada.

Para teorizar a imagem, o primeiro problema a ser observado é, a fotografia é de 1869, 38 anos após a Lei Feijó de 7 de novembro de 1831. Anteriormente a data, o Brasil havia passado por inúmeros desdobramentos acerca de atividades escravistas.

No site Portal da Câmara dos Deputados, a Lei Feijó declara livres todos os escravos vindos de fora do Império, e impõe penas aos importadores dos mesmos escravos¹⁰⁰. Levando em conta a Lei e se consideramos que a fotografia é de 38 anos depois, imaginamos que se trata de uma negra livre. Entretanto, é importante ressaltar que o corpo de um escravo, ou de ex-escravo, podia contar com uma série de sinais que mostravam que em algum momento aquela pessoa havia sido escrava¹⁰¹; palavras de Sandra Koutsoukos.

Entre concepções de significados sobre realidade e ilusão, as fotografias de Henschel pode conter inúmeros significados. A mulher descrita como “Mulher negra da Bahia” não teve o nome revelado, sequer sabemos de sua origem, a não ser estipulada pela sua imaginada *identidade* de raiz africana: Cor, pelo porte do turbante e dos acessórios característicos. Dado a situação da aparência, e pelo privilégio de estar em um estúdio fotográfico, naquele momento histórico exigia que, além de ser *livre*, a pessoa nascida livre ou alforriada parecesse livre para os outros¹⁰².

As mãos da mulher, demonstra alguns sinais de trabalho, como por exemplo, manchas mais escuras em alguns pontos e unhas com tonalidades diferentes. Os traços de seu rosto lembram de pessoas ocidentais, a boca pequena com lábios finos, o nariz fino e olhos puxados, já são de características orientais. O cabelo, não foi revelado devido ao porte do turbante, mas logo a baixo, em volta do pescoço, tem um terço cristão. Todos esses detalhes podem revelar uma mulher mestiça, mistura de raças de diferentes etnias, dados que a fotografia não revela explicitamente em primeiro momento.

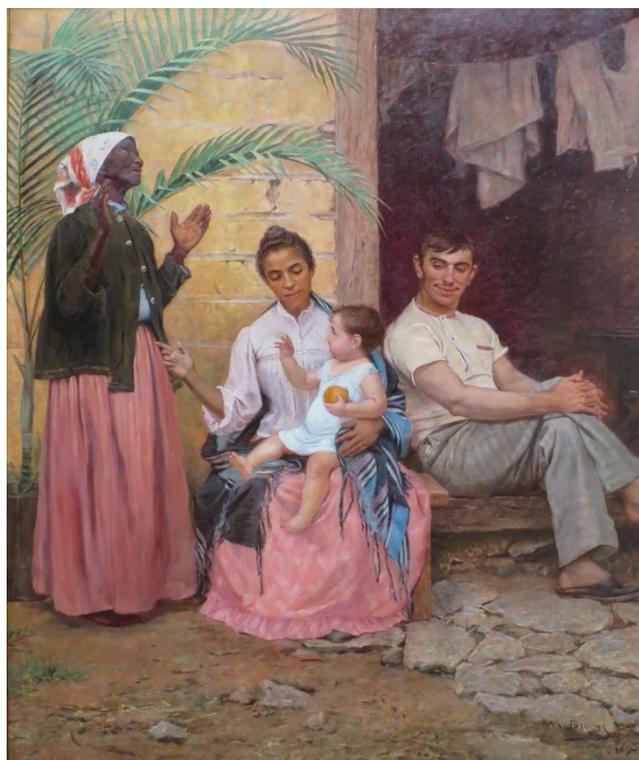
¹⁰⁰ LEI DE 7 DE NOVEMBRO DE 1831. Portal da Câmara dos Deputados. 2022. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37659-7-novembro-1831-564776-publicacaooriginal-88704-pl.html>. Acesso em: 13 de set. 2022.

¹⁰¹ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 90.

¹⁰² Ibid., p. 93.

Por outro lado, a fotografia traz outra questão social, *mestiçagem* e o *embranquecimento*. Ambas foram pautas para teses eugenistas¹⁰³ providas da Europa e que começaram na segunda metade do século XIX no Brasil. De grosso modo, a eugenia foi mais um instrumento de genocídio. A ideia de homogeneidade nacional, atrelada a eugenia, é mais uma temática sobre apagamentos. Em outro viés, a discussão em torno da mestiçagem faz com que, outros problemas surjam à medida que educamos nosso olhar para as imagens do passado.

Figura 19: A Redenção de Cam



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, Modesto Brocos Gómez, 1895¹⁰⁴.

Para outros entendimentos, utilizarei outra corrente racista de eugenia como exemplo, no âmbito artístico das pinturas. A pintura “A Redenção de Cam” finalizada em 1855 do artista Modesto Brocos (1852 – 1936) traz uma alusão da ideologia. As reflexões sobre interpretação da pintura parte para o âmbito das representações e das transformações sociais do século XIX no Brasil. Vemos então nesta obra, o que é

¹⁰³ A historiografia indica, que a ideologia eugenista começou com Charles Darwin (1809 – 1882), um naturalista britânico conhecido por sua maior obra *A origem das espécies* (1859). O termo foi popularizado por Francis Galton (1822 – 1911) a partir de 1883. A eugenia consiste em estudos racistas que classificava qualidades ou defeitos do homem por raça.

¹⁰⁴ Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>. Acesso em: 13 de set. 2022.

particularmente sugestivo nessas leituras é seu potencial de evidenciar diversas dimensões do debate racial, instigando a repensar a arraigada tradição do pensamento brasileiro sobre raça/cor¹⁰⁵.

O artista transmitiu uma família reunida na porta de casa. Uma avó negra, a mãe parda, pai branco e um bebê branco. Para alguns, a pintura se trata de uma propaganda política republicana de incentivo ao embranquecimento da população. Para outros, é apenas uma representação do mito bíblico entre os personagens Noé e seu filho Cam.

Sob a mesma perspectiva, o apagamento de raças naquele período Imperial e República, foi além das pinturas e fotografia, tomava outros rumos de cunho racista.

Para Tatiana Pinto, a problemática acerca da pintura é óbvia, a tela busca propor um modelo pictórico para o processo branqueador, a partir de construções específicas da corporalidade e caracterização das personagens – daí, sua peculiaridade¹⁰⁶.

Figura 20: Quitadeiras



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Marc Ferrez. 1875¹⁰⁷.

Outros fotógrafos conscientemente, também registraram apagamentos em suas lentes. A fotografia “Quitadeiras” de Marc Ferrez (1843 – 1923) é um exemplo. Ferrez fez um grande trabalho na indústria fotográfica oitocentista, de grande prestígio

¹⁰⁵ LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. *Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁷ FERREZ, Marc. Quitadeiras, 1875. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/16031>>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

nacional e internacional, retratou o cotidiano de trabalhadores comuns e livres, na cidade do Rio de Janeiro.

A primeira observação para uma compreensão apropriada da fotografia de Ferrez, está contida na intenção do autor, que desenvolveu a sua construção de imagem composta por 4 trabalhadoras negras do século XIX. Em considerações iniciais, acreditaríamos que se trata de 4 escravas de ganho pelo cenário econômico da segunda metade do século XIX, em que atividades urbanas também passaram a ser produtivas.

Ferrez utilizou como espaço para a montagem da foto, o ambiente urbano da cidade que era composto por escravizados, realizando atividades comerciais para seus senhores. A análise crítica da imagem nos permite problematizar as condições de trabalho que pessoas negras escravizadas, eram submetidas por seus senhores.

O registro não deixa dúvidas sobre a fonte de renda destas pessoas, sobretudo do lucro. A escravidão neste momento, não estava mais fadada em áreas rurais e domésticas, assumia novos interesses e modalidades. Diante disso, para o enquadramento da foto, Ferrez optou pela maneira horizontal, num momento posado de modo a mostrar a roupagem, mercadorias e o lugar de comércio composto pelas quitandeiras. Entre especializações de pessoas escravizadas, as 4 mulheres estão com suas respectivas mercadorias e atentas a lente fotográfica. Com boa definição, a fotografia também apresenta elementos sociais de distinção, como por exemplo, a falta de calçados, associado a pessoas escravizadas.

Partindo do mesmo meio que Henschel, Ferrez construiu um império de imagens, crescentes em período de grandes mudanças. Suas fotografias, mudaram a forma que as pessoas viam o mundo. O novo consumo por esse mercado apresentava novas possibilidades de conhecimento, figurava novos mundos, mas também possibilitou na ampliação do preconceito e do racismo. Um dos motivos para tamanha acentuação deste problema, é a diferença de culturas e a pluralidade de tempos coexistem num mesmo momento histórico¹⁰⁸.

O autor, professor e historiador Marcos Morel, vai dizer em seu artigo *Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX* (2001) que o uso das fotografias foram diversos, recém-nascida trazia uma

¹⁰⁸ MOREL, Marcos. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 8, 2001, p. 1040.

dimensão de lazer, consumismo, modismo tecnológico, empolgação pela novidade, mas sobretudo de possibilidade da “reprodução do real”¹⁰⁹.

A fotografia como vestígio de um real e considerada como testemunho, conforme dita por Ana Maria Mauad, torna-se um problema de apagamento, pois a mesma atesta a existência de uma realidade, mas que excluem outras. Todos os elementos que compõe na montagem da fotografia, foi de responsabilidade do autor e de sua em suma expressão, desta forma, cabe a nós do presente fornecer significados. Assim, podemos entender a época de Henschel e Ferrez.

Para compreender o registro de Ferrez “As quitadeiras” o autor quis demonstrar como enfoque principal, quatro quitadeiras, trabalhadoras negras que exerciam o serviço da venda de alimentos na rua. Na imagem, as quitadeiras estão sentadas no chão ao que parece ser também, uma esquina. Observa-se que o local de trabalho, não é confortável, a presença da luz solar iluminando as vestes e rostos destas mulheres, indica características de um espaço a céu aberto, sem cobertura.

Para Morel, apesar de toda carga de objetividade típica do século XIX, a apreciação destas imagens (do ponto de vista estético, técnico ou científico) não era em geral vinculada às condições de vida das pessoas fotografadas¹¹⁰. As quatro mulheres da fotografia eram mães? Ultrapassando o aspecto visual, a mercadoria a ser vendida foram cedidas por patrões ou de colheitas próprias? Em função de tais perguntas e no sentido social, a noção da mensagem da fotografia é incerta.

Entre as interpretações e significados da fotografia, Morel prossegue sobre como as imagens construíram diversas narrativas:

Estas fotos podem ser vistas e interpretadas, trazendo à tona aspectos interessantes, objetivos e subjetivos. Mesmo sem palavras, elas apresentam elementos para compor uma narrativa histórica história muitas vezes sem palavras escritas. Os sentimentos e dores que não cabiam nos parâmetros do discurso científico ressaltam nestas imagens mudas¹¹¹.

¹⁰⁹ Ibid., p. 1041.

¹¹⁰ Ibid., p. 1042.

¹¹¹ Ibid., p. 1046.

1.6. Protagonismo negro

O negro sempre foi um espetáculo, de singularidades históricas, tem participações em diversos movimentos sociais que marcaram a história. Com uma ampla cultura diversificada distribuída pelo mundo, existir ou resistir, sempre foi motivo de grandes revoluções. Não há um certo modelo de negro, pois todos são sujeitos da sua própria história. Grandes nomes da indústria fotográfica expressaram numerosos registros fotográficos, na intenção de retratar o negro, no seu ponto de vista.

Neste capítulo, levantarei alguns pontos de protagonismo negro, vislumbrados pela fotografia oitocentista brasileira de Henschel. Por isso, lembro novamente que as produções de imagens, muitas vezes se comprometeu a moldar o olhar do outro e também modificou narrativas, consequência da herança colonial e racial. Grupos marginalizados pela elite branca do século XIX, até hoje, buscam se reafirmar e assumir seus respectivos lugares retirados por políticas racistas e preconceituosas.

Não o bastante, a orquestra de representações sobre raça, foi sucessivamente aplaudida em estúdios, museus e exposições, afinal, o negro é um espetáculo. Nossa cultura rica em diversidade, construída através de tantas outras, é uma mistura de classes e civilização, danças políticas e dominação, histórias de poder e resistências. Neste jogo de conquistas de espaços, a regra foi sobreviver, mesmo que para alguns grupos socialmente silenciados, a questão da sobrevivência é um discurso difícil e problemático.

Por essa jornada, ainda não aprendemos a nos respeitar e aceitar o outro da maneira que é. Mas, o foco aqui é o negro e nesta preocupação, quero demonstrar através de algumas fotografias de Henschel o quanto as relações do passado, supostamente *democráticas*, entre o branco e o preto, foram e ainda são, tão dramáticas. Nesta trajetória de conhecimentos e descobertas, a pluralidade das representações muitas das vezes marginalizou o negro e definiu seu lugar de sujeição pela discriminação racial.

Ao contrário do que está na superfície, a luta da comunidade negra continua para assumir novos espaços e garantias de igualdade, triunfar em novos reflexos da sociedade mesmo que o sistema, tenha alguma objeção. Com o grau progressista de intervenções sociais, para adequar o negro nas diversas fases políticas de nosso país, a necessidade de protagonismos, é tão necessária.

Sob as informações anteriores, tenhamos que aceitar que houve certos tipos de classificações do negro no passado de cunho racista. É indiscutível o número de trabalhos fotográficos no campo da classificação, registradas em séries. *Tipos de pretos* ou *tipos negros* afirma uma concepção de raça bem problemática da época, e que foi cultivada, de certa maneira, pelo racismo científico¹¹² e racialismo¹¹³.

A partir de 1869, Henschel realizou uma série de retratos (43 fotografias) chamadas *tipos negros*. No ponto de vista do fotógrafo, o espetáculo era formulado por vários sujeitos definidos por tipos, combinadas numa espécie de múltiplas características visuais, dentro de um recorte étnico. De acordo com Monica Cardim:

Distribuídos em grupos de homens e mulheres, todos os retratos estão no formato busto, não há nenhum perfil completo ou totalmente de frente. Há uma tendência a o rosto do fotografado estar voltado para o lado esquerdo do quadro, com exceção da jovem com decote pronunciado, no canto superior esquerdo do conjunto, e da jovem com os seios expostos no centro da terceira fileira, de cima para baixo. Apenas três dos retratados olham na direção do fotógrafo, todas mulheres, das quais duas são as que estão mais expostas fisicamente. O grau de organização das imagens, tanto no que se refere à repetição dos padrões quando das nomeações dadas pelo colecionador, são reveladores também da sistematização dos estúdios de Henschel, pois dos 43 retratos de tipos de negros 37 são provenientes do Photographia Allemã. Assim podemos reiterar que Alberto Henschel sabia fotografar os tipos no padrão adequado, bem como era organizado o suficiente para fornecer as informações necessárias aos seus clientes; mais que isso, sabia identificar quais as informações que sua clientela buscava¹¹⁴.

Neste sistema racista de classificações e nomenclaturas no âmbito fotográfico, seguiu no mesmo caminho de Henschel, Augusto Stahl (1828 – 1877), Cristiano Junior (1832 – 1902), entre outros.

112 No século XVIII, dava início a ideologia de raças, com classificação como superiores (branco) e inferiores (demais sociedades) pela cor, fenótipo e cultura.

113 Para Immanuel Kant (1724 – 1804): *Negros e brancos* não são, de fato, espécies diferentes de homens (pois provavelmente pertencem a um tronco); mas, certamente, são duas raças diferentes; porque cada uma delas se perpetuou em todas as regiões e, ambas necessariamente procriam juntas filhos híbridos ou mulatos. In. HAHN, A. *Das diferentes raças humanas, de Immanuel Kant*. Kant e-Prints, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 10–26, 2011. Disponível em: <https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/kant-e-prints/article/view/414>. Acesso em: 17 set. 2022.

¹¹⁴ CARDIM, Monica. *Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX*. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, p. 74.

Figura 21: Neger Typen



Figura 22: Neger Typen



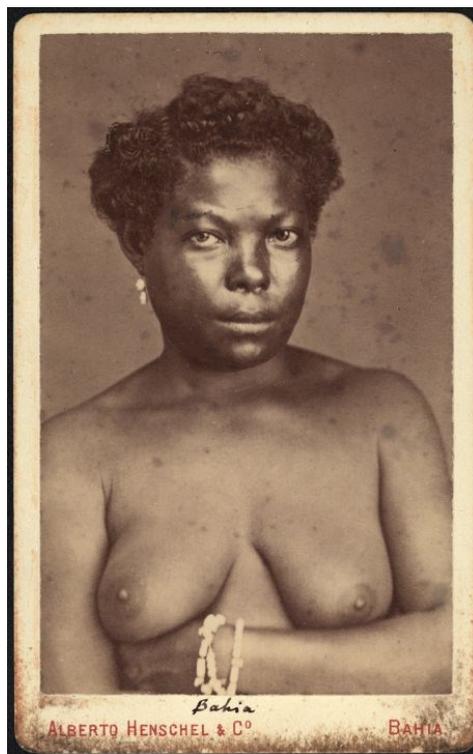
Fonte: Monica Cardim, Albert Henschel, 1870¹¹⁵.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/publico/IdentidadeBrancaDiferencaNegraRevisadaDissertacaoMonicaCardim.pdf>>. Acesso em: 17 de set. 2022.

Como pode ser observado nesta série de retratos *tipos negros* de Henschel, muito bem exposto por Monica Cardim em sua tese, o negro novamente é protagonista de uma narrativa exótica e escravista para fotos etnográficas, feitas para um mercado curioso, formulado pela visibilidade do *outro* de maneira inferior. Os termos *cafuzas*, *caboclos* e *mulatas* aparecem em algumas fotografias para designar os representados. A espetacularização de pessoas escravizadas em registros fotográficos é marcada por incômodos e sujeições, sobretudo respaldado, pelo discurso do racismo científico da época.

Em meio a todo esse amparo tecnológico de construção de imagens, é possível perceber o distanciamento nas capturas, a imagem sem consciência que desconstrói identidades, mas que também reafirma o lugar de subalternos que as pessoas negras eram colocadas. Constituem também dentro dessa gênese, a forma que pode ser entendida a realidade dessas produções, para atender um mercado com consumidores sem alma, que não se sensibilizou com o princípio básico da existência, o respeito.

Figura 23: Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador)



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1869¹¹⁶.

¹¹⁶ HENSCHEL, Albert. Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador). 1869. i: 9,2 x 5,7 cm. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/20716>>. Acesso em: 26 de set 2021.

Mais um retrato de uma mulher negra da Bahia, não identificada, por Henschel que foi exposta em 1869. Neste contraste, foi utilizado como espaço o estúdio, dado a falta de objetos atrás da pessoa retratada. O projeto é uma foto posada com a protagonista olhando fixamente para a lente da câmera. A expressão, é uma camada intensa de significados, mas que contém uma submissão embutida no olhar. De boa nitidez, a imagem traz uma iluminação frontal para o rosto, ressaltada pela pele que brilha e também omite sinais. No enquadramento, Henschel optou novamente pela posição vertical de modo que somente o rosto e o colo ficassem expostos. A nudez de procedência proposital pelo autor, é mais um reflexo de punição, simplesmente da sua própria existência e que logo será exposta em museus. O corpo, já não possui privacidade, agora se torna de domínio público. Como é possível testemunhar esse delito sem o viés pessoal e emocional?

Entre causas e considerações, o corpo de mulheres negras escravizadas ou livres, foi bem explorado nas fotografias de Henschel. Para a doutora e psicanalista Isildinha Baptista Nogueira, o corpo da mulher negra implica, a priori, pensarmos o corpo enquanto signo, como um ente que reproduz uma estrutura social de forma a dar-lhe um sentido particular, que certamente irá variar de acordo com os mais diferentes sistemas sociais¹¹⁷. Nesse contexto, a representação do corpo de uma mulher negra no âmbito fotográfico, gravuras ou pinturas daquele período, prolifera uma concepção de inferiorizar e sexualização. Também existe um certo perigo destas interpretações, principalmente pelo viés sociológico. Por isso Isildinha ainda vai dizer que, tais representações, cumpre uma função ideológica, isto é, a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa¹¹⁸. Não podemos nos falhar a memória sobre a questão fundamental do racismo proliferado em imagens do passado, que ainda não foi superado, dado ao processo lento de políticas públicas no combate e projetos educacionais. Na medida que avancemos o nosso olhar para representações medíocres dos negros nas fotografias do passado, se é possível observar essa emergência de tentativas extremistas de objetificar o corpo negro:

¹¹⁷ NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. **Pulsional Revista de Psicanálise**, v. 13, n. 135, 1999, p. 40.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

Esse processo de desumanização, pelo qual passou o negro, tem como consequência bloquear o processo de constituição da individualização, na medida em que bloqueia a possibilidade de identificação com os outros nas relações sociais. A única esfera de identificação possível seria com os outros negros, todos identificados entre si e pela exterioridade social como não-indivíduos sociais, porque "coisas", "peças", "mercadorias", possuídas por aqueles que, estes sim, eram indivíduos na sociedade¹¹⁹.

Rugendas (1802 – 1858) publicou em 1835, um livro de gravuras chamado *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca através do Brasil)¹²⁰ 13 anos após sua chegada no Brasil em 3 de março de 1822, pela expedição Langsdorff organizada pelo médico alemão Georg Heinrich von Langsdorff, para estudos antropológicos de natureza e sociedade. Esta obra, é uma das mais importantes do artista e as gravuras são utilizadas até hoje em livros didáticos de História no país, no que diz respeito à representação do negro as iconografias mais utilizadas são de Jean-Baptiste Debret e de Johann Moritz Rugendas, artistas do século XIX¹²¹.

Em torno das representações de mulheres negras em gravuras, Rugendas enquanto artista, fez questão de popularizar uma quantidade substantiva de “imagens” construídas com um certo perfil “imaginado” cheio de estereótipos, que marcou a cultura visual daquele período. A historiadora Celeste Zenha¹²² publicou o artigo *O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas** (2002) onde revela que além do artista envolvido em sua arte, havia outros litógrafos por trás das representações que também ditavam valores as imagens:

Os litógrafos, nessas situações, tinham por tarefa não somente copiar as anotações dos viajantes mas, em alguns casos, complementar com detalhes a composição dos quadros, tornando-os mais agradáveis esteticamente, ou reunindo informações dispersas em diferentes registros em cenas animadas,

¹¹⁹ Ibid., p. 41.

¹²⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.htm>. Acesso em: 18 de set. 2022.

¹²¹ DE SOUZA, Ana Paula, et al., Representações de Mulheres Negras na Obra de J. M. Rugendas e nos Grafites Contemporâneos: O uso das iconografias como fonte no ensino de história. VII Congresso Internacional de História: XXII Semana de História. Maringá, p. 1299 – 1306, 2017.

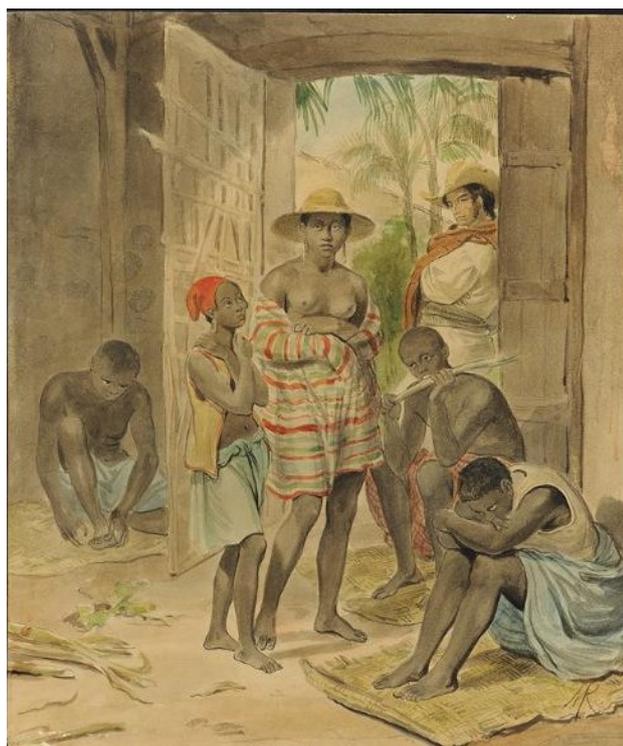
¹²² Celeste Maria Baitelli Zenha Guimarães é graduada em História e possui pós-doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2002). Atualmente é Professora adjunto I da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In. Disponível em: <<https://apaixonadosporhistoria.com.br/livros-autor/765/celeste-zenha>>. Acesso em: 26 de set. 2022.

permitindo a seus consumidores o traslado para as terras que somente dessa forma podiam conhecer¹²³.

Diante dessas considerações, há de se observar uma tendencia do século XIX de modificar a iconografia daquele período numa tentativa de construção de identidades subjugadas. Através deste distanciamento do real causado pelas modificações, de acordo com o olhar estrangeiro europeu, personificou a mulher negra brasileira, que foram retratadas como personagens de nível inferior e com o retrato de suas histórias formuladas no mundo moderno com desconfiança.

Por isso, Zenha conclui ao informar que uma imagem que tem aqui as funções de elucidar e distrair e que deve estar comprometida com a veracidade da informação, mas que também tem por fim facilitar a tarefa do leitor e até certo ponto seduzi-lo¹²⁴.

Figura 24: Negros Novos



Fonte: Museu Imperial, Johann Moritz Rugendas, 1835¹²⁵.

¹²³ ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, 2022, p. 140.

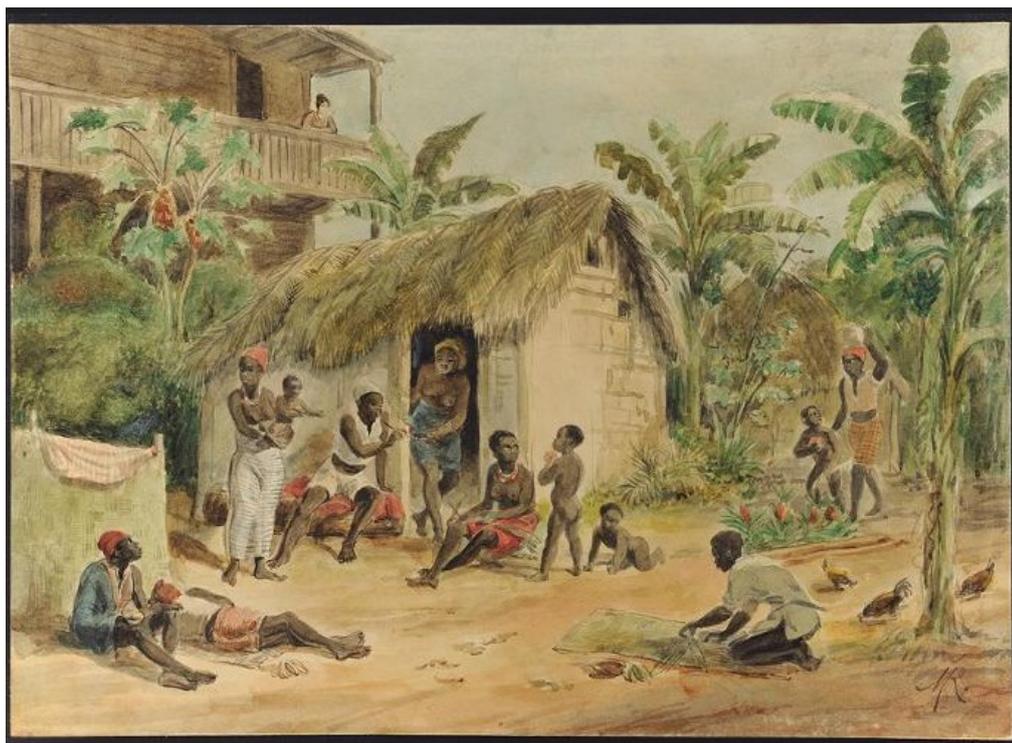
¹²⁴ Ibid., p. 142-143.

¹²⁵ Disponível em: <<http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/9672>>. Acesso em: 18 de set. 2022.

A gravura “Negros novos” de Rugendas, é uma litografia que faz parte da obra *Malerische Reise in Brasilien* (1835). Mede no total de 39 cm x 28 cm, mas a gravura mede apenas 23 cm x 28 cm, feita em formato *passe-partout*¹²⁶. Para representar uma africana negra escravizada, que acabou de desembarcar em terras brasileiras para cumprir trabalhos forçados, Rugendas resgata em sua memória o interior de uma senzala, local de trabalho e moradia de escravizados.

Como um flagrante do processo escravocrata brasileiro, o artista utilizou como espaço, ao que parece os arredores de uma área rural ou casa-grande, composto por fauna local, porta central de madeira e parede de terra batida. Na imagem, o enfoque principal é a negra escravizada com os seios de fora, já em segundo plano, está composto por uma criança ao seu lado e mais 3 homens negros escravizados. No fundo, um capataz branco realiza a vigilância.

Figura 25: Habitação de negros



Fonte: Museu Imperial, Johann Moritz Rugendas, 1835¹²⁷.

¹²⁶ O termo *Passe-partout* é de origem francesa, se refere a técnica de gravura eficaz para a montagem de quadros com a utilização do vidro frontal. Sua função é para conservação da fotografia, pintura ou gravura da ação do tempo e do vidro. Também é conhecido como *paspartur*.

¹²⁷ Disponível em: <<http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/9668>>. Acesso em: 18 de set. 2022.

“Habitação de negros” também é uma litografia de Rugendas exposta na mesma obra *Malerische Reise in Brasilien* (1835). Com 19 cm de altura x 27 cm de largura, a gravura também é um retrato do cotidiano de uma senzala composta por negros escravizados. Rugendas novamente explora a nudez de mulheres negras e crianças, nesta imagem, os homens são representados com roupas. A fauna que está presente no ambiente, mostra bananeiras (que são originárias do sudeste da Ásia), plantas com frutos e galinhas. Ao lado a casa-grande parece imponente, com uma senhora branca na sacada observando os negros abaixo. Na figura, o cotidiano é marcado pelo trabalho, função que estão realizando e também pelo descanso.

As obras indicadas de Rugendas e consideradas naquela época como pictóricas, tem múltiplas significações, principalmente no campo das representações. É essencial discutir que essas “ilustrações artísticas” traz um registro visual construído pela observação do estrangeiro de sociedades brasileiras. Aqui, com ênfase da forma que o corpo da mulher negra foi retratado, a estética das gravuras pode ser discutida com a ideia de exótico, de sociedades dos trópicos, das américas.

Na gravura “Negros novos” Rugendas utiliza da sensibilidade de retratar a contrariedade dos recém chegados escravizados, em terras brasileiras. Já para a gravura “Habitação de negros” o autor reproduziu o cotidiano e a forma que se organizavam.

Pode-se concluir neste capítulo que o protagonismo negro, em suas diferentes construções nas representações ao longo da história, é exercido de acordo com a visão de mundo de cada autor. No ponto de vista crítico da história, a iconografia do século XIX não só é importante, mas também fundamental para compreender como certas condições de representações, inventaram cotidianos e destruíram identidades do passado, sobretudo do negro.

CAPÍTULO III – REVELAÇÕES OCULTAS

1.7. Alma e “desalma” por Albert Henschel

Nos retratos de Henschel destacam-se rostos, expressões e principalmente características físicas como: cicatrizes e as tatuagens feitas a partir da técnica da escarificação¹²⁸ na utilização do corpo como suporte da arte. A experiência com a imagem reflora memórias de um passado não tão distante, embora estejamos no século XXI. Devo informar que a dedicação deste novo capítulo caracteriza a conjuntura de algumas revelações que antes eram ocultas ou não foram interpretadas, nas fotografias de Henschel.

Aqui iremos ser testemunhas das imagens, à medida que avançamos em nossas análises críticas sobre possíveis aspectos sociais de subjugação, ideologias raciais, apagamentos propositais e sexualização. A sensação de discutir e apresentar certas problemáticas acerca das fotografias, talvez seja na perspectiva de revelar, de interpretar, de tornar o mundo que conhecemos mais verdadeiro.

Dotadas de inúmeros processos sociais, as fotografias comportam muitos fenômenos que podem ser depressivas, principalmente ao analisar as condições do sujeito fotografado. Obviamente, há o lado da curiosidade que busca resquícios de humanidade do conteúdo pelo observador, que mesmo atento, se torna testemunha de velhas circunstâncias do passado. Até aqui e em diferentes temáticas, podemos contatar que a produção de fotografias deu à luz a diversas interpretações e moldou ideologias, que influenciaram toda uma geração oitocentista. Certamente, há muitas questões que podem ser discutidas nesta grande árvore de problemáticas que envolve a fotografia e que não serão trabalhadas.

Albert Henschel realizou um ótimo trabalho de retratar as sensibilidades, de mostrar que o negro não era apenas o coadjuvante da história. Mas, entre diversas razões (comercial, anúncios, mercado escravista, representação e tipos) do porque o fotógrafo congelou a imagem do negro no século XIX, podemos notar certos aspectos nas imagens que demonstram outra realidade dos sujeitos. Sandra Koutsoukos diz em *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*, que os objetos usados em uma cena montada no interior de um estúdio de fotografia induziam o

¹²⁸ PIRES, Beatriz Helena Fonseca Ferreira et al. Piercing, implante, escarificação, tatuagem: o corpo como suporte da arte. 2001.

observador das imagens a certas ideias de distinção, de erudição, de riqueza, e, até mesmo, de liberdade e escravidão¹²⁹. Por esse motivo, Kossoy revela que toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época¹³⁰.

Figura 26: Moça cafuza



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1869¹³¹.

Na obra “Moça cafuza” de Albert Henschel, datada de 1869, mostra o retrato de uma mulher miscigenada da segunda metade do século XIX. O autor utilizou como enquadramento a forma vertical e como espaço, uma foto pousada de estúdio, com o fundo mais escuro para que o centro da imagem seja representado pela mulher. Com boa iluminação frontal de modo a captar muitas características do rosto, o retrato também possui sombras ao lado direito para causar profundidade. A imagem está nítida, traz ao observador uma riqueza de detalhes sobre a roupa, objetos como: brincos, adereços para o cabelo e um ramo de folhas pequenas ao lado direito.

¹²⁹ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. 2010, p. 95.

¹³⁰ KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 42.

¹³¹ HENSCHEL, Albert. *Moça cafuza*. 1869. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/20724>>. Acesso em: 28 de set. 2022.

O termo *cafuzo* utilizado como título da fotografia, é mais uma designação de raça provinda da miscigenação. Utilizado no século XIX, o termo caracterizou a mistura de sujeitos negros africanos com indígenas. Em uma rápida pesquisa sobre o significado da palavra, o site *Dicionário Online de Português* traz a seguinte observação: Aquele que provém da mistura de negro e índio, quem tem o pai negro e mãe índia, ou vice-versa. Mestiço de pele muito escura, quase negra, com cabelos lisos¹³².

Através da mistura de ancestralidades formada pelo processo de miscigenação brasileiro, os ditos *cafuzos* do século XIX foram mais um dos grupos socialmente subjugados pela sociedade daquele período. Através da fotografia de Henschel e no trabalho de analisar certas classificações identitárias oitocentista, as questões de cor e raça, podem ocupar mais um lugar de reivindicação para novas reflexões, como por exemplo, o que era ser cidadão brasileiro?

Para se discutir o que era ser cidadão brasileiro do século XIX em mais uma questão provinda da fotografia pelo olhar crítico das características de pessoas classificadas como *cafuzas*, a lei de 25 de março de 1824¹³³ decretada pela constituição política do Império do Brasil e aprovada pelo Imperador Dom Pedro I na mesma data, reforçou à sociedade da época, critérios para ser considerado um cidadão brasileiro.

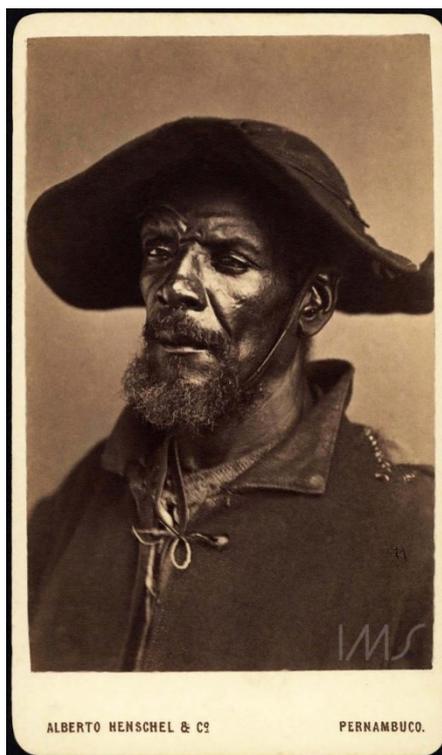
No artigo 6. São Cidadãos Brasileiros, o primeiro ponto é: I. Os que no Brasil tiverem nascido, quer sejam ingênuos, ou libertos, ainda que o pai seja estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço de sua Nação. Levando em consideração o artigo 6, a explicitação da discriminação não foi poupada. O preconceito racial no Brasil oitocentista era estrutural e com respaldo de leis que perdurava o problema da escravidão no âmbito social.

Henschel construiu seu império fotográfico numa época em que a escravidão *supostamente* caminhava para o seu fim, mesmo dado a frequência de instituições privadas e públicas que ainda discriminava pessoas ditas de cor. Não são raros os aspectos de raça encontrados nas fotografias de Henschel, dificilmente é possível burlar as práticas escravistas, marcadas na pele dos escravizados fotografados, como é o caso de outra fotografia produzida por Henschel em 1869:

¹³² Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cafuzo/>>. Acesso em: 17 de out. 2022.

¹³³ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm>. Acesso em: 17 de out. 2022.

Figura 27: Matuto



Fonte: Seleção de Obras. IMS. Albert Henschel, 1869¹³⁴.

A fotografia “Matuto” de Albert Henschel produzida em 1869, retrata um homem que não foi identificado, também não é revelado sua idade apesar de apresentar traços de idade avançada. Como enquadramento, optou-se pela posição vertical como é bastante observado em retratos. O homem de pele negra pousou para uma foto em estúdio e que apresenta profundidade, dando maior enfoque ao sujeito fotografado. É possível destacar o brilho da pele retinta, do lado esquerdo do rosto, posição onde a iluminação está mais favorável e foi planejada. É uma imagem nítida, mostra os detalhes do rosto, boca, barba e roupa.

Henschel utilizou como título o termo matuto, que pesquisado no *Dicionário Online de Português* é uma pessoa descrita como: Que ou quem vive no campo, habitante do campo e sertanejo¹³⁵. O negro fotografado não foi identificado, possivelmente era escravo/liberto de alguma fazenda e que vivia no campo, dado as características da roupa e chapéu para proteção do sol. Mesmo com a representação de um matuto do século XIX, não podemos afirmar se de fato o sujeito fotografado

¹³⁴ HENSCHEL, Albert. Matuto. 1869. Disponível em: < https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168140-640x1093.jpg >. Acesso em: 12 de out. 2022.

¹³⁵ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/matuto/>>. Acesso em: 17 de out. 2022.

viveu nos campos, pode se tratar de uma ficção, uma fotografia previamente montada para parecer um suposto matuto de modo a comercializar o retrato em exposições de cunho racial ou tipos negros.

Tanto “moça cafuza” quanto “matuto”, são fotografias que apresentam o obstáculo da falta de identidade. Os sujeitos se tornaram produtos para mobilizar um mercado racista da fotografia. Predestinados apenas na representação em estúdios, estes negros sequer tiveram suas vidas consideradas no registro, fomentando a construção de novas ideologias de cor, uma proposta do mercado exótico estrangeiro da fotografia do século XIX.

A desumanização do sujeito fotografado começa no processo de construção da representação fora e dentro de estúdios, que de certa maneira, toda essa construção da imagem do negro escravizado e liberto, apagou sua humanidade. Culturalmente e ao longo do tempo, a comunidade negra tem consciência e sentimento de identidade coletiva, mesmo dentro de uma sociedade ideologicamente projetada branca. Cabe mencionar que o negro não é uma unidade, como é apresentado em fotografias do passado, o que significa que pressupostos ideológicos de classificação e representação, pode implicar numa abordagem racista.

Henschel fotografou o negro num prisma artístico, valorizou seus traços, construiu narrativas de representatividade, apesar das conotações e sinais da escravidão marcadas na pele ocultas pelo estúdio. Objetivamente, o fotografo tem seu lugar de importância para estudos sobre raça da segunda metade do século XIX no Brasil, através de suas fotografias que causou uma representação social do negro naquele período.

Nas construções de imagens, na busca de sentidos raciais na iconografia brasileira oitocentista do negro, as representações foram mais um fator da diferenciação social. Aqui, a diferença está ligada ao fator da cor e classe que criou fronteiras culturais no processo de construção identitária. O estigma da cor, uma herança colonial brasileira, é presente em todo acervo de Henschel, embora o fotografo tenha também registrado paisagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da fotografia durante e pós o século XIX no Brasil, causou experiências e discursos entre representações do negro. Albert Henschel um fotógrafo estrangeiro alemão, construiu uma grande carreira no Brasil onde relacionava suas fotografias entre paisagens e retratos. Por isso, as reflexões ao longo do trabalho mostram como o ponto de vista de um fotógrafo estrangeiro criou e alterou identidades, causou experiências sociais ideológicas e imaginárias, dentro da mensagem fotográfica.

A questão da recepção e criação da imagem sobre o negro oitocentista, apresenta inúmeras possibilidades de interpretação dentro do contexto histórico da escravidão. Sendo assim, o ato fotográfico carrega em si a noção de ficção ou realidade, uma vez que, sendo a imagem um objeto material, ela possui intenção. Conhecer todo esse princípio através da análise crítica da imagem e metodológica, abre novos discursos sobre a dimensão racial e o apagamento das sensibilidades do passado.

A produção da fotografia do negro escravizado/liberto em larga escala como um produto, sem dúvida, contribuiu para um mercado racista de uma sociedade que carregava dentro de si as marcas do colonialismo. A capacidade de criar imagens no âmbito da representatividade racial assumiu a responsabilidade de mostrar o negro de diferentes formas e condições, para além da estética. Por isso, foi importante problematizar aspectos ocultos nas fotografias que passariam despercebidos num olhar desatento e sem reflexão.

Portanto, a escolha da bibliografia e das fotografias foi bem planejado, de modo a orientar o leitor a pensar além do contexto histórico, mas refletir de que modo as perspectivas de vida dos sujeitos fotografados não foram levadas em consideração. Em geral e evidentemente, a grande maioria dos fotografados não foram identificados, fizeram parte de uma seleção, foram palcos de sua própria desumanização na construção de narrativas que não lhe pertenciam. Não se trata apenas de imagens, a dimensão do registro fotográfico é comovente, caso contrário não teria assumido a posição de produto para um mercado exótico e também racista.

Ao longo dos capítulos percorremos uma grande jornada de compreensão da imagem visual de que maneira as diferentes simbologias podem causar múltiplas reações. Como já dizia Boris Kossoy é uma grande trama fotográfica entre realidades criadas e ficções.

O espaço fotográfico que apresenta o negro de diferentes formas e sentidos se tornou um lugar de disputa de narrativas e discursos dentro do meio da representatividade. Os indícios de vivência, situação de vida, trabalho e comportamento, foram flagrados pelas expressões que não delimitava a cena. Os recursos fotográficos como roupa e objetos, ocultou identidades, debruçou a mascarar condições de trabalho e marcas de castigos.

Assim, toda essa pesquisa teve a finalidade de reafirmar o lugar do negro em nossa sociedade, de mostrar como o racismo presente no século XIX nas fotografias, não pode ser romantizado como expressão artística. Em memória a todos os sujeitos fotografados e que tiveram suas vidas silenciadas, o presente trabalho aprofundou em questões sensíveis a comunidade negra daquele período como a representação, maternidade, mulher e trabalho.

Ainda há muito do que se pesquisar e estudar utilizando as fotografias de Albert Henschel, creio ser possível buscar mais elementos raciais e experiências de memória através de suas fotografias. Por isso, o lugar da fotografia na história é fundamental pois revela que são portadas de inúmeras simbologias, para além da ideia central da representação.

FONTES

BRAZIL IMPERIAL. Negros da Bahia. Fotografia de Alberto Henschel, 1870. 27 de fevereiro de 2021.

ERMAKOFF, George. O negro na fotografia brasileira do Século XIX. Casa Editorial, Rio de Janeiro, 2004. p. 99. ISBN 85-98815-01-2.

HENSCHEL, Albert. Ama-de-leite com criança, 1880. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19648/ama-de-leite-com-crianca> >. Acesso em: 05 de junho de 2022.

HENSCHEL, Albert. Matuto. 1869. Disponível em: < https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168140-640x1093.jpg >. Acesso em: 12 de out. 2022.

HENSCHEL, Albert. Moça cafuza. 1869. Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/20724> >. Acesso em: 28 de set. 2022.

HENSCHEL, Albert. Mulher negra da Bahia, 1869. Disponível em: < <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4488> >. Acesso em: 13 de set. 2022.

HENSCHER, Albert. *Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador)*. 1869. i: 9,2 x 5,7 cm. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/20716>>. Acesso em: 26 de set 2021.

HENSCHER, Albert. *Negras da Bahia, 1869*. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168956.jpg>. Acesso em: 29 de maio de 2022.

HENSCHER, Albert. *Negros escravizados transportando homem numa liteira*. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434176568-1200x1907.jpg>. Acesso em: 09 de set. 2022.

HENSCHER, Albert. *Princesa Isabel e família*. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1434168951-1200x1661.jpg>. Acesso em: 01 de set. 2022.

REFERENCIAS

ARENDR, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Editora Companhia das Letras, 2013. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_arendt_origens_totalitarismo.pdf. Acesso em: 29 de ago. 2022.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=h3tvA1hKFz8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 02 de jul. 2021.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Disponível em: https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf. Acesso em: 19 de jan. 2022.

BITTENCOURT, Renata et al. *Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. 2005. <https://doi.org/10.20396/eha.2.2006.3629>.

BOEIRA, L. F. LENDO IMAGENS: A LITOGRAFIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX. *Sæculum – Revista de História*, [S. l.], n. 28, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/18194>. Acesso em: 31 jan. 2023.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. ISBN 8575260758.

BRASIL. [Constituição (1824)]. **Carta de lei de 25 de março de 1824**. Presidência da República. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm>. Acesso em: 17 de out. 2022.

- BUVELOT, Louis. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23779/louis-buvelot>> Acesso em: 07 de set. de 2022.
- CALHEIROS, Marcelo Da Silva. Litografia: uma Genial Invenção. 2010. Disponível em:<http://www2.ufpel.edu.br/iad/memoriagraficadepelotas/pdfs/Litografia%20uma%20Genial%20Inven%C3%A7%C3%A3o...pdf>. Acesso em: 05 de ago. 2021.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Representações da mulher negra na literatura brasileira. Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura. UESC, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Consuelo%20Cunha%20Campos.pdf>. Acesso em: 16 de jan. 2022.
- CARDIM, Monica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/>. Acesso em: 10 mai. 2022.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 5, p. 205-245, 1997. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141997000100007>.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; DE LIMA, Solange Ferraz. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. *dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 5, n. 11, 2012. <https://doi.org/10.26563/dobras.v5i11.163>.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, 1980, Paris, Gallimard, 1980 (Trad. Bras. Ephraim F. Alves. Petrópolis, Vozes, 2014). ISBN 978-2070325764.
- DE CASTRO, Danielle Ribeiro. Photographos da Casa Imperial: A Nobreza da Fotografia no Brasil do Século XIX. **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, p. 823-843, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Danielle%20Ribeiro%20de%20Castro.pdf>. Acesso em: 09 de out. 2021.
- DE LUCA, Tania Regina. *Práticas de pesquisa em História*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2020. ISBN 978-6555410174.
- DE SOUZA, Ana Paula, et al., Representações de Mulheres Negras na Obra de J. M. Rugendas e nos Grafites Contemporâneos: O uso das iconografias como fonte no ensino de história. VII Congresso Internacional de História: XXII Semana de História. Maringá, p. 1299 – 1306, 2017. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3422.pdf>. Acesso em: 17 de fev. 2022.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Papyrus Editora, São Paulo, 1994. ISBN 978-8530802462.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial. 2004. ISBN 978-8598815015.

- FERRAZ, Marc. Seleção de Obras. IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>. Acesso em: 23 de ago. de 2021.
- GIL, Caroline. O trabalho da ama de leite no Brasil Republicano: A amamentação como questão de saúde e como serviço doméstico. **XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529077530_ARQUIVO_TEXTOFinalAnpuh2018.pdf. Acesso em: 13 de set. 2021.
- HAHN, A. *Das diferentes raças humanas, de Immanuel Kant*. Kant e-Prints, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 10–26, 2011. Disponível em: <https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/kant-e-prints/article/view/414>. Acesso em: 17 set. 2022.
- HAMBER, Anthony. The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians. *Visual Resources*, v. 7, n. 2-3, 1990. <https://doi.org/10.1080/01973762.1990.9658907>.
- HENSCHEL, Alberto. Seleção de Obras. IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>. Acesso em: 23 de ago. 2021.
- HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. **VI Simpósio Nacional de História**. 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimpósio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf>. Acesso em: 23 de ago. 2021.
- HOBBSAWM, Eric J. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Forense-Universitária, 2003. ISBN 978-8530935368.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. ISBN 978-8574806839.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. ISBN 978-8574807300.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. 'Amas mercenárias': o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas-Brasil, segunda metade do século XIX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 16, p. 305-324, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702009000200002>.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. 2010. ISBN 9788526808676.
- LAMOUNIER, Maria Lúcia. Agricultura e mercado de trabalho: trabalhadores brasileiros livres nas fazendas de café e na construção de ferrovias em São Paulo, 1850-1890. **Estudos Econômicos (São Paulo)**, v. 37, p. 353-372, 2007. <https://doi.org/10.1590/S0101-41612007000200005>.
- LÖFGREN, I. & GOUVÊA, P. (orgs) *Mãe Preta*. São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2018. Disponível em: http://www.maepreta.net/wp-content/uploads/2016/09/Mae_preta_katalog_2016.pdf. Acesso em: 15 nov. 2021.
- LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. *Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2013. <https://doi.org/10.11606/D.8.2013.tde-18122013-134956>.

MAGALHÃES, A., & RAINHO, M. (2020). Produção, usos e apropriações de uma imagem: o processo de iconização da fotografia da mulher de turbante, de Alberto Henschel. *Revista De História Da UEG*, 9(2), e922002. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/10514>. Acesso em: 29 de abr. 2022.

MAUAD, Ana Maria et al. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense Niterói, 2008. ISBN 978-8522804740.

MAUAD, Ana Maria. 2000. “As Fronteiras Da Cor: Imagem E representação Social Na Sociedade Escravista Imperial”. *Locus: Revista De História* 6 (2). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20515>. Acesso: 31 de jan. 2023.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, p. 133-174, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>.

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 6, 1999. p. 183-205. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100009>.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história*, v. 23, p. 11-36, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma "história visual". O imaginário e o poético nas ciências sociais. Tradução. Bauru: EDUSC, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001494510>. Acesso em: 31 jan. 2023.

MOREL, Marcos. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 8, p. 1039-1058, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702001000500013>.

NICKEL, Douglas R. History of photography: the state of research. *The Art Bulletin*, v. 83, n. 3, 2001. <https://doi.org/10.2307/3177242>.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. *Pulsional Revista de Psicanálise*, v. 13, n. 135, p. 40-45, 1999. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-da-mulher-negra-isildinha-b-nogueira.pdf>. Acesso em: 07 de mai. 2022.

OELSNER, Miriam Bettina Paulina Bergel. **A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica**. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26102017-142800/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. *A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia*. Tese de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27943>. Acesso em: 24 de jun. 2022.

PAPF, Jorge Henrique. Enciclopédia Itaú Cultural. 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21636/jorge-henrique-papf>>. Acesso em: 14 de set. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*, 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. ISBN 978-8575260784.

PRUSSAT, Margrit. *Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Berlin: Dietrich Reimer, 2008. ISBN 9783496028161.

SLENES, Robert W.; FARIA, Sheila de Castro. Família escrava e trabalho. **Revista Tempo**, v. 3, n. 6, p. 1-7, 1998. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg6-4.pdf. Acesso em: 14 de ago. 2022.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2004. ISBN 978-8535904963.

STAHL, Augusto. Seleção de Obras. IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/augusto-stahl/>. Acesso em: 23 de ago. de 2021.

ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. **Revista Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, p. 134-160, 2002. <https://doi.org/10.1590/2237-101X003005005>.