

# MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E IDENTIDADE

O protagonismo negro nas *cartes-de-visite*  
de Albert Henschel

Tainara Bezerra de Vasconcellos Cezar<sup>1</sup>

Rebeca Gontijo Teixeira<sup>2</sup>

## RESUMO

A presente pesquisa se propõe a analisar como o uso das *cartes-de-visite* foi importante para a construção de imagem de negros fotografados por Albert Henschel na segunda metade do século XIX no nordeste brasileiro, através dos conceitos de identidade e memória. Questionando sobre a autonomia do fotografado em uma realidade desigual já que eram negros de diferentes classes sociais, encaminharemos o trabalho a fim de compreender as relações e disputas de poder através da análise dessas fotografias. Problematizaremos o tipo de fotografia produzida pelo fotógrafo e buscaremos entender em que momento o fotografado tinha “voz” diante dessa situação. E dizer se ainda assim, era possível construir uma imagem de si.

**Palavras-chave:** Fotografias; Identidade; Memória; Negros; Alberto-Henschel.

## ABSTRACT

The present study aims to analyze how the use of visiting cards was important for the construction of an image of blacks photographed by Albert Henschel in the second half of the 19<sup>th</sup> century in the northeastern Brazil, through the concepts of identity and memory. Questioning about the autonomy of photographed in an unequal reality since they were blacks from different social classes, we will guide the work in order to understand the relationships and the power disputes through the analysis of these photographs. We will problematize the type of photography produced by the professional and seek to understand when the subject had a “voice” in the face of this situation. In addition, say if it was still possible to build an image of yourself.

**Keywords:** Photography; Identity; Memory; Blacks; Alberto Henschel.

Criadas pelo fotógrafo André Disdéri, as *cartes-de-visite* foram um estilo fotográfico famoso no século XIX, com circulação a partir do ano de 1854 e declínio a partir da década de 70 do mesmo século. Sua intenção ao criá-los era de baratear o custo da fotografia, diminuindo seu tamanho para torná-lo acessível não só aos ricos, mas ao grande público, visto que o formato

---

1 Licenciada em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, pós-graduada em Artes pela Faculdade Internacional Signorelli. Pesquisa fotografia, arte e construção de identidade.

2 Profª. Dra. do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

maior dispendia de mais recursos para a revelação. Estes mediam 9,5 x 6 cm montados sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, ou seja, menor que a fotografia tradicional daquela época, possibilitando cópias que poderiam ser encomendadas depois e serem dadas de presentes a amigos e presentes parentes, como sugere o nome “cartões de visita” – como apresenta o professor doutor Marcelo Eduardo Leite no artigo “*Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista*”<sup>3</sup>. Na década de 60, as *cartes de visite* se tornaram populares no Brasil e em todo o mundo.

Pessoas comuns como pobres, escravos, negros forros e livres- além dos brancos ricos-, iam aos estúdios fotográficos e tinham a oportunidade de se fazerem retratados pelos fotógrafos. Os clientes podiam levar seus objetos pessoais para compor a fotografia, além de também utilizarem os objetos e roupas pertencentes aos estúdios fotográficos. Desse modo, era possível se fazer retratado da maneira que desejassem, perpetuando sua história de acordo com os moldes vigentes na segunda metade do século XIX.

Para Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, no capítulo “Fotografias – Usos sociais e historiografias”, do livro *O historiador e suas fontes*<sup>4</sup>, o retrato que antes era restrito aos nobres e ricos, passa a circular pelos indivíduos menos abastados. Dessa forma, a fotografia servia para substituir ausências, sugerir casamentos, apresentar novos integrantes aos distantes, evidenciar a unidade familiar, narrar os acontecimentos e rituais. O valor que a ela foi atribuído remonta os séculos anteriores nos quais as pessoas contratavam pintores e desenhistas para serem representados em um quadro, neste sentido, a fotografia remonta uma prática retratista de séculos atrás.<sup>5</sup>

As fotografias geralmente seguiam um padrão de corpo inteiro –individuais ou coletivos-, meio corpo ou busto. Nos retratos de busto ou meio corpo, o rosto ganhava destaque, por isso, as objetivas eram posicionadas centralmente. Os objetos em cena eram utilizados para denotar *status*, intelecto (livros, corujas, entre outros) e apreço às tarefas domésticas, no caso específico das mulheres, para compor um cenário bem elaborado com intuito de passar uma mensagem de distinção social, reforço de laços familiares ou mostrar profissões, fazendo como uma “teatralização da pose” (FABRIS, 2004). Além disso, esses acessórios que compunham o

---

3 LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. In: **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 6, 2008, Porto Seguro, BA. CD-ROM. ISBN: 978-85-61341-16-9. Disponível em [http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_26\\_RBA/grupos\\_de\\_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc\\_elo\\_Eduardo\\_Leite.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc_elo_Eduardo_Leite.pdf)>. Acesso em 05/07/2015.

4 LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. "Fotografias. Usos sociais e historiográficos." In: Pinsky CB, O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto. 2011, p. 29-60.

5 Ibidem, p. 35

cenário facilitavam a imobilização do fotografado, visto que a fotografia instantânea só surgiu no fim do séc. XIX e até então o tempo de exposição era grande. (LEITE, 2012)

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

Disderi – o inventor da “carte-de-visite” – “percebe que seus modelos diante da máquina fotográfica tendem a assumir uma “personalidade alheia”, a buscar uma imagem ideal” – fomentada pelo próprio fotógrafo (“beleza”, “fisionomia agradável” e cenário teatral) transformando o fotografado em uma máscara social, fruto concomitante da visão realista da objetiva e da idealização intelectual e psicológica implícita na pose.<sup>6</sup>

## MEMÓRIA E IDENTIDADE

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

---

6 FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2009. p.158. In: RIBEIRO, Carmen Adriane. **O Artificio Da Pose Nos Retratos Fotográficos Em Neu-Württemberg**. II Congresso Internacional de História Regional. 2013. UPF - Passo Fundo/RS. Anais: ISSN 2318-6208. Disponível em < [http://www.academia.edu/6851657/o\\_artif%c3%8dcio\\_da\\_pose\\_nos\\_retratos\\_fotogr%c3%81ficos\\_em\\_neu-w%c3%9crttemberg](http://www.academia.edu/6851657/o_artif%c3%8dcio_da_pose_nos_retratos_fotogr%c3%81ficos_em_neu-w%c3%9crttemberg)>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

negros, por exemplo, mesmo sabendo que havia um padrão social de fotografia, e não só isso, um padrão regulador do comportamento deles, continuaram buscando ateliês para serem fotografados e buscando perpetuar sua memória da maneira como desejassem. Outros, eram levados por seus senhores ou convidados pelos fotógrafos para posar para eles.

O fato de haver uma memória esmagadora, a visão do “certo”, os melhores “tipos” de pessoas, o racismo, não impediu que houvesse um trabalho coletivo capaz de quebrar essas barreiras para criar uma forma própria de fazer o que o oficial restringe. O ambiente de livre transição de brancos, passou a ser frequentado também por negros. Houve um trabalho de memória construído por anos do século XIX que permitiu ao negro no Brasil, entender que ele também fazia parte dos avanços tecnológicos e que aquele mundo não era mais restrito dos ricos.

A memória que é criada na fotografia não pode ser concebida sem o conceito de identidade. E o mesmo, só faz sentido quanto analisado juntamente com o conceito de diferença. As questões de memória e identidade sempre estiveram presentes na fotografia, seja pela representação ou performance da mesma.

Do ponto de vista etnocêntrico, o estranhamento causado por ver culturas e hábitos diferente dos seus, não dará lugar ao encorajamento do conhecimento pelo alheio, mas ao reforço dessas diferenças, se sobrepondo cada vez mais às atitudes dos outros. Isso, por exemplo, é observado em diversas fotografias étnicas do século XIX onde indígenas e negros eram fotografados justamente para atender ao anseio da sociedade europeia em ver o diferente. Nota-se que ver, não era de fato, conhecer (sua cultura, religião, entre outros), mas ver um personagem” diferente do que eram acostumados. Tipos de negro, por exemplo, eram um segmento comum na fotografia negra deste século, como se ao mesmo tempo fossem fotografados “tipos de brancos”. Soa um tanto esdrúxulo as pessoas serem categorizadas nas fotografias como “tipos”, como se de fato, houvessem variados tipos de negros e não só pessoas diferentes, de nacionalidades diferentes e com funções diferentes (não-naturais, aliás). Isso aponta para a concepção identitária de quem fazia esses retratos e qual era o seu objetivo. De fato, observa-se que acreditava-se haver “tipos” diferentes de pessoas. Primeiro entre eles e o outro. Depois, dentro do próprio grupo do outro, qualificados como “tipos”. Assim a construção de uma identidade está intimamente ligada à História e memória.

## QUEM ERAM ESSES NEGROS?

Marcelo Leite (2011), citando Gorender (1988, p.93), diz que na segunda metade do século XIX, a população negra do Rio de Janeiro era 1/3 da população da capital, ou seja, 55 mil pessoas, chegando até metade da população em outros momentos. Enquanto São Paulo tinha cerca de 15% de negros de uma população de 25 mil habitantes. Essa informação demonstra os possíveis impactos sociais gerados pela grande quantidade de negros nas grandes capitais e a possibilidade de haver um autorretrato do negro pode refletir uma ascensão social dos mesmos.

Na década de 70 deste século, a grande maioria dos negros de São Paulo eram livres e seu ponto de encontro eram as praças da cidade. Se não eram livres ou forros, pelo menos, tinham muito mais mobilidade nas ruas da cidade do que no início do mesmo século. Tornando seus encontros públicos, fazendo rodas de capoeira etc. Com isso, a população branca tendeu a se reclamar dentro de casa, tornando-a seu espaço de maior intimidade. Nesse circuito que os *Cartes de Visite* se tornam cada vez mais populares.

Sobre esse aspecto, Sidney Chalhoub<sup>7</sup>, diz que muitos escravizados moravam longe de seus senhores em cortiços, o que conferia certa autonomia a eles, além de enfraquecer as relações de sujeição. Além de outros trabalhos que realizavam por fora, alguns com consentimento do senhor – o que diminuía sua responsabilidade por eles. Tudo isso, permitia tanto ao livre, quanto ao escravizado, fazer parte desse novo fenômeno de se fazer conhecido seja por sua iniciativa ou do fotógrafo. Criando, dessa forma, identidades e memórias de si mesmo, utilizando-se dos códigos oficiais não só como “objeto de pesquisa” do fotógrafo ou médico, mas como também alguém que custeava seu próprio registro.

A capacidade de organização da população negra, aponta para uma maior “facilidade” no acesso às tecnologias que antes eram restritas à população branca. Além disso, essa organização reflete o enfraquecimento da visão senhorial. Se alguns organizavam-se para conseguir sua liberdade e logo depois, buscavam manter o status de liberto através de uma série de códigos de vestuário, por que não buscariam uma representação de si mesmo em um estúdio fotográfico?

O estúdio de Militão de Azevedo (LEITE, 2011, p. 7), fotógrafo renomado, ficava em frente à Igreja do Rosário, que era um ambiente de interação da população negra, enquanto os outros estúdios estavam localizados no largo da Sé e São Francisco. Os negros ficavam sentados

---

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

na escadaria da igreja e o comércio na Rua da Imperatriz era intenso, ou seja, o fluxo de pessoas negras que passavam em frente ao estúdio do fotógrafo era muito grande, facilitando a propaganda e aumentando a clientela. A sensibilidade do fotógrafo, seja por questões financeiras – pois o aluguel de um estúdio que não ficasse numa área privilegiada entre os brancos devia ser mais barato-, seja por querer se aproximar de um novo público que poderia lhe ser muito rentável, gerou afã entre a população negra que, às vésperas de conseguir a abolição da escravatura, poderia se afirmar socialmente. Vale lembrar que, apesar das *cartes de visite* serem mais populares do que as fotografias em grande formato, não eram todos os negros que tinham condições financeiras de arcar com um retrato e sim os com melhores condições econômicas, mas uma minoria. Annateresa Fabris (2004, P. 29), aponta que as fotografias convencionais custavam de 50 a 100 francos, enquanto os *cartes de visite* custavam cerca de 20 francos, tornando-se muito mais acessível a grande massa.

Só o fato de ir a um estúdio fotográfico, passou a denotar status. (KOTSOUKOS, 2006, p. 51). A junção dos interesses de se auto representar em uma condição melhor da maneira que lhe era interessante e assim, perpetuar sua imagem; além de responder aos afãs tecnológicos e demonstrar socialmente que era capaz de pagar por um serviço anteriormente restrito aos nobres, fez das *cartes de visite* um sucesso por mais ou menos duas décadas. Para Kossoy (2007), a fotografia é como um processo de construção de realidade. Isso poderia ser melhor traduzido como Memória, aquilo que o fotografado gostaria de deixar registrado – como um legado- de si mesmo. E para o pesquisador cabe questionar quais características da sociedade passada esse vestígio (neste caso, a imagem) apresenta. Sobre isso fala Pierre Nora em seu texto “Entre Memória e História: A problemática dos lugares”.

Kotsoukos, no artigo *No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX – I*, fala que antes de entrar no que era chamado de “salão da pose”, os clientes aguardavam numa sala de espera, onde tinham acesso a diversas fotos emolduradas nas paredes, além dos álbuns demonstrativos contendo fotos já tiradas pelo mesmo profissional, a fim de que eles se habituassem com a linguagem fotográfica do mesmo e pudessem já imaginar o que desejariam em suas fotos. Tudo isso, acompanhado de uma conversa com o retratista que deveria captar os sentimentos que levaram aquele cliente ao seu estúdio, para então, definir qual a pose, expressão do cliente (apesar de isso ser muito particular), cenários e acessórios que fossem capazes de contar essa história. O profissional de fotografia deveria articular com seus clientes as poses que seriam feitas, tendo controle parcial

– caso o contratante do serviço manifestasse suas opiniões sobre como gostaria que ele ou outra pessoa fosse de ser retratada- ou total.

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

## FONTES

O objeto de pesquisa deste trabalho são fotografias de negros tiradas por Alberto Henschel, com datação de 1869 no nordeste brasileiro. Antes de analisarmos as cartes-de-visite, traçaremos um pequeno perfil do fotógrafo. Este, chegou ao Brasil em 1866, desembarcando no Recife<sup>8</sup>. Além de fotógrafo também era empresário notável, montou seus estúdios com ou sem sócios nas grandes capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pernambuco. Recebeu o título de fotógrafo da Casa Imperial, onde muitos homens e mulheres da alta sociedade do império brasileiro iam fazer seus registros fotográficos. E foi fotógrafo oficial do imperador D. Pedro II e sua família.

Mônica Cardim, mostra que Margrit Prussat (2008) rastreou 120 fotografias de negros com autoria de Alberto Henschel em acervos no Brasil e exterior. Tornando-o o maior fotógrafo de africanos e seus descendentes no Brasil, superando, aliás, Christiano Jr. Em sua

---

8 HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História Cultural-Escritas da História: Ver – Sentir – Narra, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, ISBN: 978-85-98711-10-2. **GT Nacional de História Cultural**. Ed. 1, 2012. Disponível em: < <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf> >. Acesso em: 22 de junho de 2015.

análise, ela nota que o livro “O negro na fotografia brasileira do século XIX”, de George Ermakoff (2004) conta com 65 fotografias de Henschel, que pelas suas investigações, é maior número de fotografias suas reunidas em uma só obra. Suas fotografias nem sempre eram consumidas por seus clientes, mas por curiosos, viajantes, cientistas, colecionadores e pessoas que levavam tais fotografias “étnicas” para serem apreciadas e vendidas à luz do olhar de alteridade na Europa.

Faz-se necessário contextualizar essas fotografias para compreendê-las, ou, se necessário, descontextualizá-las e até mesmo desnaturalizá-las para ser possível uma análise.

\*\*\*

Os códigos imagéticos reforçam estruturas sociais vigentes. Olhar frontalmente para a câmera era associado a criminalidade e as identificações criminais e médicas. Por isso, Claudia Beatriz Heynemann em seu artigo “*A fotografia Imperial de Albert Henschel*”, diz que é notável que os fotografados aparecem, em geral, com o corpo levemente inclinado para que não fizessem contato direto com a câmera. Marcas pelo corpo e sorrir com os dentes à mostra sinalizavam que em algum tempo esse fotografado teria vindo da África. O oposto de tudo isso era bem visto na sociedade oitocentista. Ou seja, parecer sério e respeitoso era muito importante na fotografia até meados do século XX.

Categorizadas como “tipos de negros”, observa-se que, em contrapartida a fotografia de brancos que apresenta o nome dos clientes e alguns itens descritivos, os negros fotografados por Henschel não tinham “nome”, eram apenas negros/mulatos ou cafuzos com uma regionalidade.

As mulheres negras fotografadas, desde as mais nova até as mais velhas, possuíam firmeza no olhar incomum para mulheres brancas nesta mesma sociedade. Em contraste, notamos que as últimas sempre apareciam serenas, apesar de sérias e pomposas, o que construía uma memória coletiva imagética delas como matriarcas, boas esposas e boas mães. Da mesma forma, havia a construção imagética de uma suposta sensualidade natural da mulher negra em contraste ao recato da mulher branca pura. Sendo a última, representante dos padrões de uma mulher pura, inocente, de boa índole, própria para os cuidados do lar, narrativa que foi criada e reforçada durante séculos por meio de desenhos, litografias, pinturas, poemas, matérias de jornais, literatura e na própria fotografia. E por mais que as negras andassem cobertas a partir do padrão de sua cultura e religião, a lógica escravista tornava seu corpo como “propriedade” do outro. Isso é bem apresentado, por exemplo, na quantidade de fotos de negras sem camisa,



com os seios à mostra. Neste ponto observa-se noções de preservação da identidade branca, enquanto os corpos negros eram objetificados, erotizados.

O protagonismo do fotografado já foi examinado também por Claudia Beatriz Heynemman. A autora conta como as análises do trabalho de Henschel apontam para o fato dos fotografados sentirem-se muito confortáveis diante da câmera, exemplo disso é olharem diretamente para a câmera, queixos levantados em alguns casos e não apresentarem rigidez nos músculos faciais. Tal descontração era gerada justamente pelo trato do fotógrafo, já que isso torna-se um padrão em suas fotografias. Pois ao fotografar bustos – que são maior parte do material analisado-, a composição do cenário quase não tem relevância uma vez que não aparecesse. Portanto, o destaque facial é muito grande.

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

Se para uns, como Claudia Heynemann, Henschel quebra com o estigma negro ao clicar-lo com mais espontaneidade e irreverência, sem muitos símbolos étnicos. Para outros, como Mônica Cardim, essas fotografias reforçavam a estigma negativa sobre o negro, ainda que o fotógrafo não explorasse fotos tão pitorescas como a maioria fazia. Pois os fotografados nunca tinham nome, mas sempre pertenciam a grandes grupos que se limitavam a sua etnia, regionalidade e, em alguns casos, profissão. Somando isso, a nudez ou exposição demasiada do corpo de sua “modelo” e aos acessórios étnicos que aparecem na maioria das fotografias. Apesar de ser mais escondido, o etnocentrismo fazia-se presente em seu trabalho, pois era a visão de um europeu sobre o povo “diferenciado” – a saber, não branco- que vivia no Brasil, exemplo disso são as fotografias analisadas de tipos negros.

O olhar altivo e digno presente nas fotografias deste fotógrafo pode ser explicado, para Cardim, através dos convites que Henschel fazia para alguns negros para que eles posassem em seu estúdio. Assim, como cortesia estes ganhavam suas fotos sem custo, depois de posar para o fotógrafo. O fotógrafo não perderia seu tempo de trabalho investindo em fotografias e talvez, dando as cópias aos fotografados, se não obtivessem retorno satisfatório. Para isso, era

necessário que esses modelos, concordassem na medida do possível, a posar para ele da forma como o mesmo havia planejado aquela fotografia. Vale lembrar que não era nem um pouco difícil de encontrar negros (escravizados ou não) na Bahia ou em Pernambuco, deste modo, podemos considerar que o fotógrafo escolhia seus modelos de acordo com o resultado esperado – caso essa hipótese fosse realidade. Neste caso, a seleção de fotografados se encaminhava para líderes que apresentassem “dignidade no olhar”, altivez diante das câmeras, como Juca Rosa<sup>9</sup> e seus seguidores, a qual o mesmo deve ter convidado a serem fotografados<sup>10</sup>.

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

As mulheres das fotografias, em sua maioria, apresentam elementos de concordância. Talvez pelo acervo do fotógrafo disponível para uso no estúdio ou dos códigos de vestimentas vigentes na sociedade do século XIX. É possível notar a presença de blusas “ombro a ombro” de cores claras, chamadas de *camisu*. Juliana Monteiro e Luzia Gomes Ferreira<sup>11</sup>, citando Viana (s/d, s/n)<sup>12</sup> dizem que que nos primeiros anos de república, o governador Manuel Vitorino impôs

---

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

10 CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX*. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 98. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>>. Acesso em: 03/01/2017.

11 MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Disponível em < <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewArticle/329>>. Acesso em: 22/09/2016.

12 VIANA, Hildegardes. Apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Acesso em: 22/09/2016.

o uso de bata sobre o *camisu* para evitar a exposição dos corpos das negras, o que padronizaria o estilo de roupa das mesmas, assim como aquelas que seguiam o padrão europeu. Percebe-se então, que andar com os ombros descobertos fazia parte da cultura negra e, provavelmente, a negociação desta pose e vestimenta no período imperial foi justamente para mostrar esse traço cultural.

Sobre os trajes comuns entre as fotografadas, percebe-se um tipo de vestimenta típico das baianas, chamado *traje de crioula*, “formado basicamente por uma saia rodada, o camisu, com bordado conhecido como *richelieu* ou com renda renascença, o torço ou turbante, branco ou colorido, e o pano-da-costa”- que, assim como sugere o nome, era um tecido vindo da costa da África, mas também era um tecido jogado sobre as costas de mulheres negras com objetivo, assim como diz Raul Lody (2003, apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J, 2006), de diferenciar e distinguir as mulheres nas comunidades afro-brasileiras, bem como o papel religioso no candomblé. Mas também se observa em algumas fotos o uso de mangas na altura do cotovelo, com tacha metalizada, o que pressupõe que a roupa foi feita em uma confecção ou em local mais qualificado. Saias que eram grandes e bufantes, estampadas com listras e margaridas, remetem às roupas europeias. Neste caso, a cliente tinha posses suficientes para comprar uma vestimenta mais cara ou aquelas roupas eram empréstimos do estúdio fotográfico.

A presença de joias gera discordância na historiografia consultada, pois uns analisam como ponto definidor da não-escravidão, enquanto outros demonstram como as mesmas faziam parte do cotidiano negro. Porém, é importante ressaltar que alguns senhores de escravos, para ostentar um padrão de vida elevado, davam joias a algumas de suas escravas<sup>13</sup>. O que torna a situação ambígua, pois não é possível determinar apenas pelo uso das joias a condição das fotografadas. Somente usar determinado objeto – fossem joias, leques ou luvas- tornava a situação, no mínimo, caricata. Era necessário um comportamento que corroborasse que tal indivíduo não fazia mais parte da condição inferiorizada, se essa fosse a intenção do portador de tal acessório.

As joias afro-brasileiras foram diversas vezes representadas como acessórios que faziam parte do cotidiano das mulheres negras, independente da classe social. De acordo com Bittencourt (2005), eram “códigos” de reconhecimento pelos negros que tivessem contato com essa arte,

---

13 MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.389, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Disponível em < <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewArticle/329>>. Acesso em 22/09/2016.

neste caso, a *fotografia*. Dessa forma, por mais que determinados símbolos presentes na própria fotografia, inclusive a fotografia em si, remetessem à cultura dominante, também havia um esforço da parte dos fotografados de manter vivos os pontos de reconhecimento culturais de seu povo.

Sendo acessórios comuns à realidade do negro do oitocentos, não era estranho o apelo para esse tipo de apetrecho nas fotografias. Fossem elas de cunho etnográfico ou não. O que sabemos, como aponta Bittencourt, é que a “cultura da joia” era tão presente, que essas foram mencionadas diversas vezes em testamentos e inventários de negras libertas, dando como herança para seus filhos. Dessa forma, as mesmas os mantinham com uma condição social-financeira elevada, uma vez que joias indicam posses, eram capitalização de recurso, mostravam distinção social etc. Cardim (2012) revela que muitas negras ganhavam essas joias de seus amantes, aos quais não podiam ter a situação de relacionamento regularizada seja pelas normas do império que impediam tal situação ou pelo estado civil do mesmo: alguns eram casados. Outras negras, por meio da prostituição, ganhavam joias de seus clientes e outras, ainda, de suas senhoras, como aponta Bittencourt. Além, claro, das que compravam suas próprias joias.

Mas vale indicar que podiam ser joias diferentes da população branca, ou seja, joalherias afro-brasileiras, com origem proveniente de cultos religiosos de matriz africana. Feitas por pessoas específicas dentro do terreiro, com intenção de celebrar a uma de suas entidades religiosas, em momentos de festividade ou não. As contas metálicas, por exemplo, indicam status e hierarquias dentro das famílias de santo.<sup>14</sup> Mas como todas as coisas, as joias também foram popularizadas entre a população negra, que passou a usá-las, em parte, fora do seu contexto religioso. Dentre eles, os amuletos, muito comuns entre a população baiana que os pendurava nos seus colares, pulseiras, braceletes etc.

Outro acessório que marca a imagem da mulher negra do oitocentos e está presente em muitas fotografias, é o turbante. Os turbantes são fruto da influência mulçumana na África. Porém, depois o mesmo foi apropriado pelos negros como parte de sua cultura e respeito às entidades religiosas. Fica evidente então que o uso do acessório já associava estas pessoas vinculadas ao candomblé ou islamismo. Além dos motivos religiosos, ainda havia a questão de distinção social. Obviamente para algumas não devia contar muito por causa de sua fé,

---

14 BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Diss. Dissertação de mestrado em História da arte e cultura, **Unicamp**, 2005, p. 157.

necessidades higiênicas ou até mesmo, numa negociação no estúdio fotográfico. Bittencourt (2012, p. 152), citando Gilberto Freyre, diz:

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

Há um requinte em “ir ao estúdio”. Por isso, deve-se questionar: Qual identidade as fotografadas desejavam construir? Qual memória queriam criar? As mulheres aparentemente usaram suas melhores roupas no dia da fotografia ou pegaram adereços no ateliê fotográfico na moda vigente, ou seja, estavam dentro do padrão da aristocracia trazido da Europa, -o qual Henschel conhecia bem- ou dentro do padrão das negras do Brasil. Por outro lado, Juliana Monteiro e Luzia Gomes Ferreira no artigo “As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória”, enfatizam que havia uma lógica própria na vestimenta das mulheres negras forras, seus próprios símbolos e adaptações.

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

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias de Alberto Henschel trazem consigo muitos significados. A contribuição do fotógrafo (e de sua equipe) para a fotografia não pode ser minimizada, da mesma forma que a individualidade de cada fotografado também não.

As fotografias apresentavam, em geral, certa padronização que naturalmente revelava a “assinatura” ou o olhar do fotógrafo. Os tipos de roupa, a maneira como os fotografados se portavam diante da câmera, as joias e artigos religiosos utilizados pelos clientes, os olhares penetrantes diante da câmera, ou seja, a sensibilidade do fotógrafo de fazer uma fotografia mais “pessoal”. As memórias seriam criadas e solidificadas nesse processo de formação de uma identidade visual. A respeito do que eles gostariam de lembrar de si mesmo e apresentar para os outros dentro do que tinha a ver com suas crenças e necessidade de afirmação social. O ato de ir ao estúdio e deixar-se ser fotografado já revelava muito da sociedade dos oitocentos que vivia uma explosão tecnológica e estava prestes à abolição.

Dessa forma, como já pontuado, por mais que houvesse sim um esforço por parte do fotografado de se inserir em um mundo menos estigmatizado, considerando a realidade do negro, havia também uma necessidade de se afirmar naquilo que eles também eram. Portanto, nem só eram “vítimas” de um fotógrafo de cunho etnográfico e antropológico - cujo objetivo principal era fomentar o etnocentrismo com suas fotografias, vendendo-as para colecionadores e viajantes de outros países; nem só frutos da “boa vontade” do fotógrafo de conferir ao negro um lugar social numa sociedade que os marginalizava, os fotografando com liberdade e descontração. Da mesma forma, também não eram todos livres e com posses, a fim de custear suas próprias fotografias e escrever uma história de si da maneira que bem entendessem. Por isso, não eram afirmadores de sua identidade étnica sem nenhuma relação com os códigos e normas vigentes na época, da qual a fotografia fazia parte, por exemplo. Mas, um conjunto de todas essas coisas. Em relações tensas ou brandas, em disputas de poder entre fotógrafo, fotografado, senhores

(para os que os tinham) -por mais que essa disputa não durasse mais que o tempo de negociação da fotografia, espera no estúdio e tempo de ser fotógrafo.

Ter uma identidade própria e poder reforça-la através da construção de uma memória fotografada era importante não só individualmente, mas para um país que ansiava por isso. Os códigos vigentes do mundo branco fazem parte da fotografia negra, da mesma forma, que os códigos vigentes no mundo negro também o faziam. Neste mundo algumas vezes híbrido, ser fotografado revelava algo de si. Talvez a vontade de perpetuar consigo seus apetrechos étnicos, talvez a vontade de se inserir na condição de livre, talvez o simples fato de ser fotografado. Nesse ponto, não há ingenuidade por parte de quem é fotografado, mas uma autonomia de ter uma vantagem ao fazer isto – por menor que esta fosse.

A construção de memória pela fotografia nos negros dos oitocentos releva também a ascensão – mesmo que pequena- destes na sociedade, quebrando, mais uma vez, com o conceito de “coisa” ou “o outro” que era reforçado em fotografias de ‘tipos’. Sendo assim, os mesmos faziam uso de uma tecnologia legítima do mundo branco e construíam sua própria história. Contada pelos fotógrafos, mas com a presença- não pouco imponente e com variados símbolos culturais- deles e de seu próprio eu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação de mestrado em História da arte e cultura, **Unicamp**, 2005, p. 157

CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX*. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 98. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>>. Acesso em: 03/01/2017.

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

FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2009. p.158. In: RIBEIRO, Carmen Adriane. **O Artifício Da Pose Nos Retratos Fotográficos Em Neu-Württemberg**. II Congresso Internacional de História Regional. 2013. UPF - Passo Fundo/RS. Anais: ISSN 2318-6208. Disponível em < [http://www.academia.edu/6851657/o\\_artif%3%8dcio\\_da\\_pose\\_nos\\_retratos\\_fotogr%3%81ficos\\_em\\_neu-w%3%9crttemberg](http://www.academia.edu/6851657/o_artif%3%8dcio_da_pose_nos_retratos_fotogr%3%81ficos_em_neu-w%3%9crttemberg)>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História Cultural- Escritas da História: Ver – Sentir – Narra, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, ISBN: 978-85-98711-10-2. **GT Nacional de História Cultural**. Ed. 1, 2012. Disponível em: < <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf> >. Acesso em: 22 de junho de 2015.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Ateliê Editorial, 2007.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006, p.23. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. Disponível em < <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html> >. Acesso em: 21 de junho de 2015.

LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. In: **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 6, 2008, Porto Seguro, BA. CD-ROM. ISBN: 978-85-61341-16-9. Disponível em [http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_26\\_RBA/grupos\\_de\\_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc\\_elo\\_Eduardo\\_Leite.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc_elo_Eduardo_Leite.pdf)>. Acesso em 05/07/2015.

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

VIANA, Hildegardes. Apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Acesso em: 22/09/2016.