Maria Lafayette Aureliano Hirszman

**ENTRE O TIPO E O SUJEITO:
Os retratos de escravos de Christiano Jr.**

São Paulo
2011

Maria Lafayette Aureliano Hirszman

**ENTRE O TIPO E O SUJEITO:
Os retratos de escravos de Christiano Jr.
vol. 1**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas
da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes,
sob a orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Área de Concentração: História da Arte

Nome: HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano

Título: *Entre o tipo e o sujeito: Os retratos de escravos de Christiano Jr.*

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas
da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
na área de história da arte como exigência parcial para a obtenção do título de
Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Agradecimentos

Esse trabalho não teria sido possível sem o apoio atencioso de muitos. Gostaria de expressar minha enorme gratidão a todos que me ajudaram fornecendo dados, sugerindo caminhos, mostrando problemas ou simplesmente tornando a tarefa mais leve e agradável.

O desejo de esboçar a “biografia” das imagens estudadas e entender a trajetória entrecortada de Christiano Jr., me fizeram bater em diversas portas. Dificilmente conseguirei lembrar de todos que foram importunados pelas minhas consultas. Impossível, no entanto, não mencionar a gentileza, profissionalismo e generosidade de figuras como Rosângela Bandeira, do Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro; Ruy Souza e Silva, colecionador responsável pela preservação de imagens preciosas da fotografia brasileira do século XIX; Diran Sirinian, livreiro e estudioso argentino; Luis Priamo, co-autor de uma das obras de referência acerca do fotógrafo. Devo agradecer ainda ao apoio de Magdalena Broquetas, do Centro de Fotografia de Montevideu; de Jorge Forjaz, da Academia dos Açores; da historiadora Maria Helena P. T. Machado; e da pesquisadora Fabiana Beltramim, que me alimentaram com dados e ajudaram a dirimir dúvidas em momentos cruciais do trabalho. Também sou grata pela revisão cuidadosa e providencial de Marlene Petros Angelides, pelas inúmeras vezes em que Marcio Martins me ajudou a obter textos que pareciam impossíveis e pelas oportunas caronas dadas ao material por Sergio Mateus.

Contei também com a ajuda de muitos mestres, interlocutores e colegas ao longo dessa longa jornada. À amiga Camila Molina agradeço a confiança irrestrita e o apoio sempre constante. A leitura crítica, firme e generosa de Ulpiano Bezerra de

Menezes foi vital para o desenvolvimento da pesquisa e de minha formação pessoal. Devo lembrar também a ajuda e as ponderações enriquecedoras de Dária Jaremchuk. Faço uma menção especial aos meus colegas do grupo de estudos em Arte e Fotografia com quem redescobri o prazer da leitura e reflexão em conjunto, compartilhando dúvidas, expectativas e descobertas. Quero, finalmente, deixar registrada minha profunda gratidão a Tadeu Chiarelli, com quem venho aprendendo sobre arte desde muito tempo e que tem me ajudado com generosidade e delicadeza a trilhar o caminho do estudo acadêmico, nem sempre fácil para quem vem do jornalismo. Este trabalho chegou ao fim, mas seu exemplo e orientação continuarão a me servir de guia.

Faltam palavras para os mais próximos. Ao João Manuel, agradeço o permanente estímulo. Aos meus sogros, a sempre gentil hospitalidade e apoio. De meu pai, que me deixou tão cedo e me ensinou a perceber o poder da imagem, lembro o carinho e a doçura. De minha mãe, o apoio sempre generoso, amoroso e incondicional. Foram eles que me deram “régua e o compasso” e despertaram em mim o gosto pela arte e a preocupação em dar voz aos mais humildes. É com muita admiração e afeto que lhes agradeço por isso.

Plínio, Ana e Rosa, que alegraram todas as etapas desse caminho: sem vocês nada disso teria sentido. Obrigada por tudo. É a vocês que dedico este trabalho.

Resumo

A dissertação examina, a partir de um enfoque multidisciplinar que contempla aspectos estéticos, históricos e antropológicos, as imagens de negros de ganho realizadas por Christiano Jr. em cerca de 1865 no Rio de Janeiro. O objetivo é sublinhar seu caráter contraditório quando colocadas em perspectiva de longa duração. Mesmo sem romper com os padrões estéticos da época, as fotografias de Christiano Jr. introduzem elementos que representam uma diferenciação, uma vez que subvertem certos elementos estruturais da imagem do negro, temáticos e compositivos, quebrando o código de silêncio, ocultamento e disfarce que marca a relação da sociedade brasileira com o tema da escravidão. O trabalho desdobra-se em três movimentos. O primeiro capítulo apresenta uma análise detalhada do trabalho de Christiano Jr., ressaltando sua trajetória e o sistema de consumo e circulação em que suas fotografias se inserem. O segundo caracteriza os padrões tradicionais de representação da figura do negro e das camadas populares estabelecendo relações entre esses gêneros consolidados e as fotografias de Christiano Jr. O último capítulo sublinha uma espécie de fissura no rígido código de representação iconográfica do escravo e propõe que o trabalho do fotógrafo açoriano seja lido não mais como um documento neutro sobre os usos e costumes da época ou apenas como reiteração de um olhar preconceituoso, mas como registro de uma relação complexa entre o fotógrafo e seus modelos, como um elemento constitutivo – e, portanto, carregado de sentidos, mesmo que paradoxais – daquela sociedade que se via às voltas com a crise aguda do regime escravagista.

Palavras-chave: Christiano Jr., fotografia do século XIX, escravidão, história da arte, representação do negro, retrato, realismo, iconografia brasileira, escravo de ganho

Abstract

The aim of this work is to examine, from a multidisciplinary approach (aesthetic, historical and anthropological), images of black slaves and black wage earners made by the Azorean photographer Christiano Jr. in mid of the 1860's in Rio de Janeiro. The purpose is to emphasize their contradictory character when placed in a long-term perspective. Even without breaking with the aesthetic standards of the period, the pictures of Christiano Jr. introduce elements that represent a differentiation as they subvert certain thematic and compositional structural aspects of images of black labors, thus breaking the code of silence, concealment and disguise that characterizes the relationship between the Brazilian society and the system of slavery. The work develops in three movements. The first chapter presents a detailed analysis of the work of Christiano Jr. highlighting his career and the system of consumption and circulation of his images. The second features the traditional patterns of representation of the figure of the black working classes relating them with the pictures of Christiano Jr. The last chapter stresses a kind of fissure in the strict code of the iconographic representation of the slaves and proposes that the work of the azorean photographer be read not as a neutral document about the uses and customs of the time or only as a reiteration of a biased look, but as a record of a complex relationship between the photographer and his models as a constituent component – therefore charged with meaning – of a society that was itself grappling in an acute crisis of the slavery regime.

Keywords: Christiano Jr., nineteenth-century photography, slavery history of art, representation of black labor, portraiture, realism, brazilian iconography

Sumário

Introdução	10
1. Secura eloquente	20
1.1. Leituras	26
1.2. Um empreendedor oitocentista	33
1.3. Estudo de caso: as imagens dedicadas a D. Fernando	47
1.3.1. O estúdio	51
1.3.2. Objetos e vestes	56
1.3.3. A posição do modelo	64
1.3.4. Ponto de vista	71
1.3.5. A dedicatória	74
1.4. Releituras gráficas	76
1.4.1. Marcas do cativoiro	80
1.4.2. O pescador e a Dulcineia	81
1.4.3. A maternidade	84
1.5. Formas de consumo e circulação	88
2. Inventários de imagem	93
2.1. Representando o outro	100
2.2. Entre o pitoresco e o científico	108
2.2.1. Agassiz	113
2.2.2. Viagem artística	116

2.3. Os viajantes e a tradição do exótico	119
2.3.1. Disseminação: estampas e fotografia	128
2.3.2. Rugendas e Debret	131
2.3.3. Aproximações	137
2.4. Imagens do povo	140
2.4.1. Mapeando os súditos	141
2.4.2. Gritos urbanos	147
2.4.3. Orientalismo e costumbrismo	152
2.4.4. Dentro ou fora do estúdio	158
2.5. Flertando com o realismo	161
2.5.1. Naturalismo	165
2.5.2. A escola realista	168
2.5.3. Realidade degradante	172
2.5.4. Realismo e fotografia	177
3. Ser escravo	180
3.1. O assunto e o lugar	182
3.1.1. No campo	186
3.1.2. Conspiração de silêncio	188
3.2. O indivíduo por trás do tipo	195
Conclusão	203
Bibliografia	206
Caderno de imagens	v. 2

Introdução

Bem no início, a ideia era estudar a presença do trabalho na arte brasileira do século XIX. Rapidamente a empreitada mostrou-se inexecutável e foi necessário ir recortando, moldando e refazendo o projeto em razão não apenas do anseio inicial de compreender melhor a produção visual brasileira do século XIX para além das divisões estanques de gênero, técnica e autoria, mas também do estabelecimento de um diálogo cada vez mais intenso com os objetos de pesquisa.

Da ideia genérica de trabalho ao recorte específico das fotografias de negros na produção de José Henriques Christiano Junior (1830-1902), muito se passou. A primeira constatação transformadora foi a de que, no Brasil oitocentista, praticamente não se podia falar em representação genérica do trabalho, já que trabalho queria dizer escravidão e representação visual significava adequação aos preceitos bastante restritos da Academia, ao menos do ponto de vista da história da arte mais tradicional¹. As exceções ficava por conta da fotografia e da gravura, cujos profissionais, como afirma Lygia Segala, ocupavam um lugar menos privilegiado, porém menos burocrático e institucionalizado que o do pintor². Evidenciaram-se desde logo um percurso temático – o trabalho escravo – e uma base concreta de pesquisa – a das artes ditas menores, ou reprodutíveis, de grande circulação e consumo.

¹ Sobre a necessidade de revisar os parâmetros gerais adotados pela historiografia, ver CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP* [online]. n.88, p. 113-132, 2010; COLI, Jorge. “Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX”. In: MARTINS, Carlos (curador geral). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1999.

² SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pítoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1998.

A partir daí a escolha por Christiano Jr. deu-se de forma quase natural. Afinal, trata-se do mais importante e diverso conjunto de imagens produzidos sobre a escravidão no Brasil: quase uma centena de *cartes de visite*³ feita num curto período de tempo registrando negros com seus utensílios de trabalho num ateliê neutro e vazio. Essas imagens de trabalhadores negros urbanos contêm alguns fatores particulares intrigantes, dentre os quais destacam-se a grande secura compositiva e um foco preciso e direto sobre a condição transitória desses indivíduos.

A partir da observação dessas fotografias delinearam-se as principais hipóteses de trabalho; as imagens pareciam dizer que, para além do registro documental dessas profissões e da intenção autodeclarada de transformar esses clichês em objetos de grande interesse para os estrangeiros interessados em imagens exóticas de países distantes, havia ali uma repetição de padrões e gestos que, por um lado, se adequavam aos modelos de retratística em voga no Ocidente e herdados de modelos clássicos da representação, e por outro pareciam indicar um olhar atento à situação da população negra carioca e às tensões crescentes entre o tradicional cativo e as formas modernas de exploração da mão de obra escrava, como o aluguel ou a colocação do escravo no “ganho”. Ou seja, a hipótese desenvolvida na pesquisa é que há nessa produção elementos que, mesmo de forma rudimentar e escamoteada, sugerem uma diferenciação em relação aos

³ A técnica fotográfica chegou ao Brasil em 1840, poucos meses após a divulgação da descoberta do daguerreótipo pela Academia Francesa. Mas o processo permitia gerar apenas uma imagem única, frágil (sobre superfície de vidro) e que exigia longos tempos de pose. Só a partir da década de 1850, com a introdução das técnicas do colódio úmido e do papel albuminado (1851), e do sistema de *carte de visite* criado em 1854 a fotografia ganha um impulso vigoroso (sobre as *cartes de visite* consultar a nota 25 desta dissertação). Há uma farta bibliografia sobre os primeiros anos da fotografia no Brasil e no exterior. Ver, entre outros, FERREZ, Gilberto. “A Fotografia no Brasil”. *Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 10, 1953; KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982; e FREUND, Gisele. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

modelos vigentes porque iluminam a existência de um pacto de silêncio em torno ao problema da escravidão.

A opção foi adotar um enfoque múltiplo, que contemplasse os aspectos mais tangíveis do material, iluminasse os diálogos nele existentes com a tradição visual e sublinhasse o caráter ambíguo dessas imagens, vistas ora como documentos históricos objetivos, ora como construções ideológicas. Explicando melhor, a pesquisa se propõe a investigar os retratos que o fotógrafo fez dos negros trabalhadores que encontrou nas ruas do Rio de Janeiro a partir de abordagens distintas: ao mesmo tempo que se baseia na ideia de continuidade de modelos visuais, procura estabelecer possíveis nexos entre aspectos constitutivos das imagens e a cena social e cultural que as gerou. São dois caminhos distintos, mas não excludentes.

É importante precisar aqui – antes de entrar no detalhamento da estruturação do texto e dos encaminhamentos específicos de organização de cada uma das três partes que compõem este estudo – que, apesar de este trabalho se situar no campo da história da Arte, ele é fortemente tributário de outras áreas do conhecimento, em especial da história e da antropologia visual. Em lugar de delimitar fronteiras claras entre as disciplinas, pareceu-nos mais enriquecedor apostar no caminho da “feliz desordem”, termo que o antropólogo Carlo Severi cunhou para definir a fértil imbricação entre esses dois domínios do conhecimento⁴. O historiador francês Philippe Ariès utiliza expressão equivalente – “feliz indecisão de fronteiras”⁵ – para defender o diálogo crescente entre disciplinas afins. Dentre as principais diretrizes

⁴ Essa ideia é apresentada em introdução à edição da revista *L'Homme* dedicada a Aby Warburg. Ver SEVERI, Carlo. “Pour une anthropologie des images: Histoire de l'art, esthétique et anthropologie”, *L'Homme*, n. 165, 2003. p. 7-10.

⁵ ARIÈS, Philippe, “A História das mentalidades”. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 163.

que orientaram a investigação, sobressai também a preocupação em ater-se, nesta dissertação, primordialmente à análise da imagem, atentando para sua plasticidade, considerando-a como uma forma expressiva⁶. Em síntese, é necessário “inscrevê-la numa cultura visual, numa tradição iconográfica”⁷.

Produzidas em meados do século XIX, seguindo de perto a descoberta e expansão da técnica fotográfica pelo mundo, essas fotos foram há muito catalogadas como índices imutáveis de um passado enigmático que se quer reconstruir, muitas vezes ignorando-se que qualquer tentativa de resgate desse passado embute, inquestionavelmente, muito de nosso próprio tempo⁸.

Como já foi dito, a pesquisa foi dividida em três Capítulos. O primeiro deles trata da obra de Christiano Jr. propriamente dita, retrata aspectos importantes de sua produção, as diferentes leituras feitas sobre seu trabalho, e propõe uma análise mais detalhada de alguns trabalhos específicos, bem como uma apresentação das características mais marcantes do autor e do caráter serial de seus retratos de negros. Não se trata de especular sobre uma vontade consciente de denúncia por parte do fotógrafo, mas sim de identificar nas características tangíveis do registro fotográfico (enquadramento, iluminação, ângulos de composição, escolha dos modelos e dos utensílios que os acompanham) elementos que levem a compreender melhor: a) suas especificidades compositivas e b) suas relações com

⁶ Como sintetiza Sylvia Caiuby, “imagens não reproduzem o real, elas o representam ou o reapresentam”. CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, out. 2008. p. 456.

⁷ Tais considerações foram apresentadas em palestra realizada pelo pesquisador francês Phillippe Dubois em agosto de 2009 no Departamento de Jornalismo da ECA-USP e traduzidas e compiladas por mim.

⁸ Afinal, como diz Braudel, “presente e passado se iluminam com luz recíproca”. Ver BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais: A longa duração”. In _____. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 57. O texto foi originalmente publicado em *Annales E. S. C.*, n° 4, p. 725-753, out/dez. 1958.

a produção visual e o contexto social de sua época, em sentido amplo. Em síntese, o intuito é retratar, na medida do possível, a “biografia” dessas imagens, como defende Ulpiano Bezerra de Menezes:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. [...] É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, nos espaços, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.⁹

A análise atenta dessa representação traz consigo novas e renovadas possibilidades, em função de quem a olha, de quais perguntas lhe são feitas. Daí a utilidade do roteiro proposto por Joana Scherer em *The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry*. Ela propõe, em suma, que se combine:

1) análise detalhada das evidências internas e comparação das fotografias com outras imagens; 2) entendimento da história da fotografia, incluindo restrições tecnológicas e convenções; 3) estudo da intenção e das propostas do fotógrafo, incluindo exame dos usos dessas imagens por seu autor; 4) estudo dos assuntos etnográficos; e 5) revisão das evidências históricas, incluindo o exame dos usos feitos pelos outros das ditas imagens.¹⁰

A análise de alguns casos específicos, como a oferta ao Rei D. Fernando II¹¹ e a releitura na forma de gravura das fotografias de Christiano Jr. na revista

⁹ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 23, n. 45, 2003. p. 28.

¹⁰ Ibid., p. 34.

¹¹ D. Fernando II (1816-1885) era duque de Saxe-Coburgo-Gotha. Tornou-se rei de Portugal por seu casamento com a rainha D. Maria I, filha de D. Pedro VI (Pedro I no Brasil), governando o país após a morte desta. Tinha grande apreço às artes, razão pela qual recebeu a alcunha de “rei-

*Harper's Weekly*¹² em 1865, ajuda a reconstituir, mesmo que muito parcialmente, algo sobre os esquemas construtivos, o consumo e a circulação desse material. Além disso, a análise comparativa com outros núcleos de obras de autoria do fotógrafo açoriano¹³ bem como de outros autores que elegeram temas similares, contribuiu para aprofundar algumas questões sobre as formas de representação e recepção da imagem do negro e do escravo no período contemplado por este estudo. Se o intuito é entender melhor as especificidades e o tipo de olhar lançado pelo artista e pelo consumidor dessas imagens sobre aquele que está sendo retratado, é importante focar a questão a partir da noção de ponto de vista. Ao se estudar a conformação desse olhar de forma concreta, na própria imagem, encontram-se pistas mais claras do tipo de relação que o fotógrafo estabelece com o modelo e quais são os sistemas (de proximidade ou distância, isolamento ou inclusão, enaltecimento ou subordinação) adotados.

O objetivo do segundo capítulo é inserir a discussão num contexto histórico mais amplo, delineando algumas questões modelares presentes em parte da

artista”. Isso e a nacionalidade portuguesa de Christiano Jr. possivelmente estão na origem de tal dedicatória. <<http://www.arqnet.pt/dicionario/fernando2.html>>. Outro fato interessante relacionado ao monarca foi o leilão de seu acervo: “Após a morte do rei, em 1886, é organizado aquele que ainda hoje pode ser considerado o maior leilão já realizado em Portugal. As coleções do rei eram famosas em toda a Europa e o interesse foi tremendo. O catálogo listava 4.581 lotes e seu leilão iniciou-se no dia 3 de janeiro de 1893 e seguintes, até o fim de fevereiro, durou, portanto, cerca de 2 meses”. <http://www.dewerk.lel.br/paginas/historia_leiloes.htm>.

¹² Revista semanal norte-americana lançada em 1857 como um “jornal da civilização”, responsável por uma cobertura de destaque dos acontecimentos ao longo da Guerra Civil Americana e do debate em torno da escravidão nesse país. Em 1916 ela deixou de circular nesse formato, retornando posteriormente em breves reaparições. Arquivos da publicação podem ser encontrados digitalmente, em endereços como: <<http://blackhistory.harpweek.com/1Introduction/IntroLevelOne.htm>> ou <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=harpersweekly>>.

¹³ Se o *corpus* do trabalho é esse conjunto de negros trabalhadores retratados em ateliê, convém esclarecer que ao longo da dissertação são abordadas, mesmo que sucintamente e sempre de forma comparativa, para iluminar o objeto de trabalho, os seguintes conjuntos de imagens: a série de bustos, também negros; alguns retratos da burguesia (brasileira e argentina); os registros médico-científicos da elefantíase; o projeto de mapeamento das províncias argentinas e, finalmente, imagens externas de trabalho escravo feitas em fazendas brasileiras. Outra obra do autor, que também será abordada aqui, não é visual mas textual: as crônicas que ele escreveu no final da vida para o jornal de uma província argentina.

produção artística dos últimos séculos e que subsistem na fotografia de Christiano Jr. Em linhas gerais, esta parte dedica-se a compreender um pouco mais o processo de constituição e amadurecimento de um olhar ao mesmo tempo preconceituoso, curioso e controlador lançado pela cultura ocidental aos diferentes e aos excluídos, como os africanos, os orientais e as camadas populares. Aspectos como o paralelismo existente entre as formas de representação pitoresca e científica; a reiteração de modelos e iconografias por parte dos viajantes que mapearam o Brasil ao longo da Colônia e do Império; e o debate em torno do anseio por uma representação naturalista, cada vez mais próxima do real, fazem parte dessa reflexão.

O projeto de contemplar essas fotografias a partir de uma ótica de longo prazo se apoia em teóricos, como Pierre Francastel, que defendem a necessidade de pensar a história a partir de segmentos de tempo mais amplos, que deem conta não apenas das rupturas, mas também das persistências, continuidades e diálogos com as questões afins ao debate proposto. Afinal, como afirma o historiador, “cabe a nós retomar não as teorias mas as obras nas nossas próprias perspectivas, reinterpretá-las, relê-las, se preferirmos”¹⁴. Em suma, o interesse da pesquisa é sublinhar que estamos diante de um processo mais complexo – a apropriação de uma tradição retratística, de modelos já existentes na representação de tipos raciais e de trabalhadores, para dar um passo além na direção de uma arte que se volta, com maior intensidade, para a representação daquelas figuras miseráveis, em plena transição da invisibilidade da escravidão para a vala comum da exploração do trabalhador nos moldes da economia capitalista.

¹⁴ FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le Lieu*. Paris: Gallimard, 1980. p. 9.

Já o terceiro e último capítulo desta dissertação se debruça sobre o significado dessas imagens para quem as vê. A escravidão era assim? Essa é a pergunta que muitos fazem diante delas, quando na verdade se deveria perguntar por que ela é representada assim e entender que esse arsenal de imagens é constitutivo de nossa própria noção acerca da escravidão. Quando se pensa na existência de tal regime de trabalho no passado recente do país, são imagens como essas que mobilizam o pensamento, que funcionam como uma memória residual que se prolonga no tempo. Trata-se de uma forma de entender esse passado não como algo objetivo e congelado no tempo remoto, mas como uma construção ideológica que se perpetua até agora. Uma leitura fundamental para essa concepção foi a das teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, sobretudo as de número III, VI e VII. Nesses textos sintéticos, na forma de aforismos, o filósofo estabelece algumas premissas que ecoam em diversos outros autores que serviram de apoio ao longo do amadurecimento e execução desta pesquisa: a ideia de que “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”¹⁵, a constatação de que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”¹⁶ e, finalmente, a defesa de que cabe ao historiador, consciente de que todo documento de cultura é também um documento de barbárie, “escovar a história a contrapelo”¹⁷.

¹⁵ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma Leitura das Teses ‘Sobre o Conceito de História’*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2005, p. 55.

¹⁶ Ibid., p. 65. O risco aqui, alerta Benjamin, tanto para o conteúdo dado como para os destinatários é “deixar-se transformar em instrumento da classe dominante”. Ou seja, ceder ao conformismo e as teses vencedoras. Nesse excerto da tese VI é inevitável também destacar a ideia de lampejo, de momento luminoso, que remete ao instante fotográfico.

¹⁷ Ibid., p. 70.

Investigar os registros de escravos realizados no século XIX a partir de enfoques múltiplos, que considerem tanto a configuração material e histórica do documento, quanto a relação que de fato se estabeleceu entre fotógrafo e modelo no contexto de uma sociedade escravocrata em seus estertores, só faz sentido se se tiver em mente a proposta de compreender esse documento tanto como índice material quanto como símbolo das contradições inerentes à sociedade que o produziu, invertendo sentidos, expondo contradições e levantando questões que, ainda que fiquem sem resposta, ajudem a iluminar e reorganizar esse passado. Como diz Argan, a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Ou, retomando as palavras de Marc Bloch¹⁸, “a obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam”¹⁹.

Uma das questões que motivaram a realização deste trabalho é a sutil relação que se percebe entre essas fotografias de escravos e a crescente adoção, por parte dos artistas e literatos brasileiros, de temas e questões relacionadas à presença incontornável – porém longamente escamoteada – do negro na vida nacional. Ao tratar dessa questão considerada tabu ou abordada de forma suavizada no país, onde a imagem praticamente nunca foi usada como arma de combate contra a escravidão²⁰, o artista de origem açoriana parece caminhar sobre

¹⁸ “Não obstante o que por vezes parecem pensar os principiantes, os documentos não aparecem, aqui e ali, pelo efeito de um qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência no fundo dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise, e os problemas postos pela sua transmissão, longe de serem apenas exercícios de técnicos, tocam, eles próprios, no mais íntimo da vida do passado, pois o que assim se encontra posto em jogo é nada menos do que a passagem da recordação através das gerações”. BLOCH, Marc. *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien*. Paris, Colin, 1949. Apud LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”, In: _____. *Historia e memória*, Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 534.

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. “A História da Arte”. In: *História da Arte como História da Cidade*, 5. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 25.

²⁰ Tal uso verifica-se com grande intensidade, por exemplo, nos EUA. Sobre o tema, ver WOOD, Marcus. *Blind memory. Visual representations of slavery in England and America; 1780-1865*. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 2000.

uma espécie de linha divisória, atando pontos distantes da visualidade de seu período. Ao mesmo tempo que respeita os modelos estabelecidos da arte europeia (como lembra Aumont, há um evidente prazer em reconhecer na imagem aquilo que já nos é familiar), introduz pequenas subversões compositivas.

Não é demais considerar também que a cautela com que o fotógrafo lida com a figura do escravo pode derivar das tensões e subterfúgios característicos da sociedade brasileira de então, na qual coexistiam a defesa de necessidade absoluta de preservação do sistema – sob a alegação de que o fim do escravismo seria um golpe demasiado forte para a economia local – e a defesa crescente (mas ainda débil, em meados da década de 60 do século antepassado) de superação do modelo, por meio de uma distensão gradual constantemente postergada.

Não à toa, nos parece, fotografias como as de Christiano Jr. passaram quase um século escondidas, até ressurgirem há algumas décadas. E mesmo a partir de então passaram a ser vistas como tentativas do fotógrafo de suavizar o tema em razão de interesses comerciais, sem que se atentasse para o fato de que esse tratamento e negação da questão não necessariamente correspondia às intenções do fotógrafo, à falta de poder dos modelos de determinar sua representação ou ao desinteresse do público consumidor, mas sim a uma combinação de fatores que até hoje repercutem na maneira de os brasileiros pensarem e representarem a questão da escravidão.

1. SECURA ELOQUENTE

Em meados do século XIX, o fotógrafo José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902), açoriano radicado no Brasil desde 1855²¹, realiza uma série ampla de retratos de trabalhadores negros no Rio de Janeiro, então capital do Império. Feitas entre 1864 e 1866, essas imagens representam apenas parcela relativa da obra do artista no período em que atuou na então capital do Império, produção que inclui também diversos retratos, cenas ao ar livre e reproduções de gravuras, entre outros. Tais fotografias, que ele apregoa em anúncios publicados na imprensa local como sendo uma “Variada coleção de [...] typos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”²², sobreviveram de forma esparsa, em coleções públicas e privadas do Brasil e do exterior²³. Em um levantamento preliminar, baseado em referências bibliográficas, foi localizada quase uma centena desses retratos²⁴.

²¹ As informações biográficas de Christiano Jr. foram levantadas em AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1987. A obra, um dos mais importantes trabalhos sobre o fotógrafo, abre caminho para diversos outros estudos acerca de seu trabalho. Dentre outros estudos monográficos significativos sobre o fotógrafo açoriano, pode-se citar: LEVINE, Robert M., “Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Júnior”. *The Americas*, v. 47, n. 2, p. 127-159, Oct. 1990; ALEXANDER, Abel; BROGONI, Beatriz; MARTINI, José; PRIAMO, Luis. *Un país en transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883*. Fotografias de Christiano Junior. Ediciones de la Antorcha, 2007; e BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: A reconstrução das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* Dissertação de mestrado em História, PUC, São Paulo, 2009.

²² A afirmação consta de anúncio publicado no *Almanaque Laemmert* em 1866, reproduzido a seguir.

²³ Dentre os principais acervos brasileiros a possuir fotografias de escravos feitas por Christiano Jr. estão: o Museu Histórico Nacional (MHN); o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); o Ministério das Relações Exteriores e a Biblioteca Nacional (BN). Há também uma presença significativa de imagens de sua autoria em coleções particulares. Em relação a esse levantamento das fotografias que Christiano Jr. fez de negros em seu período de permanência no Brasil é importante destacar a grande contribuição dos pesquisadores Paulo César de Azevedo e Mauricio Lissovsky, Op. cit.

²⁴ O colecionador Ruy Souza e Silva estima que não existam mais de 150 fotografias de negros de autoria identificada de Christiano Jr. e considera que muitas delas são semelhantes, apresentando apenas pequenas diferenças. Segundo ele, todo ano cerca de 10 a 15 novos exemplares são oferecidos ao mercado, por meio de sistemas de venda virtual como o e-bay, e despertam muito interesse. A maioria dessas fotografias são provenientes de acervos privados

Essas imagens, todas em formato de carta de visita²⁵, podem ser subdivididas em três grupos principais: os bustos de modelos representando diferentes nações africanas, uma espécie de rol das diferentes etnias africanas presentes no Brasil no período (Fig. 1); as obras de cunho médico-científico, com destaque para uma série de registros de vítimas da elefantíase, considerada um dos primeiros registros fotográficos do gênero (Figs. 3 a 5); e os retratos de corpo inteiro, de modelos individuais ou em grupo, feitos em estúdio, que relacionam de maneira evidente esses modelos com diferentes ofícios, situando-os sempre em relação a objetos do universo do trabalho (Fig. 6)²⁶. Tabuleiros, cestos, cadeiras e tamboretes se revezam na cena, manipulados ou ao lado desses homens, mulheres e crianças. São estes últimos que constituem o principal foco de interesse desta pesquisa.

A escolha dos modelos²⁷, a disposição das figuras e objetos, a ausência de cenário nessa sala estabelecem um claro elo entre as fotografias. Merece destaque a linha do rodapé que separa o chão do estúdio da parede vazia ao fundo,

européus e não passaram por muitos lugares ou coleções. Essas informações foram extraídas de entrevista realizada com o colecionador por e-mail em 10/04/2011.

²⁵ Cartão de visita, ou *carte de visite*, é o nome dado à imagem obtida por meio do sistema que permitia tirar vários clichês sobre a mesma placa de vidro, o qual barateava o custo de realização da imagem e popularizava a fotografia, cujo formato e dimensão assemelha-se aos do cartão de visita. O mecanismo foi inventado pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), fotógrafo de maior renome na França do período, e permitiu a transição de uma fotografia ainda “artesanal” para um verdadeiro sistema industrial de produção. Isso porque tornou possível, por meio do uso de múltiplas lentes, a realização de diversas imagens a partir de uma mesma pose, potencializando de forma exponencial a produção dos estúdios.

²⁶ “Assim, para além do negro constituir força motriz nestas terras, o fardo do trabalho delimita com precisão o lugar que lhe compete na sociedade que está se formando – o trabalho “civiliza” e demarca o lugar que lhe foi reservado pelo europeu na marcha incessante do progresso que conduzirá todos à civilização”. Ver FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Dissertação (Mestrado), Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2009, p. 71.

²⁷ Os pesquisadores que se dedicaram nas últimas décadas a analisar o trabalho de Christiano Jr., redescoberto na década de 1980 quando os estudos sobre a escravidão no país ganharam novo fôlego em razão das celebrações do centenário da Abolição, supõem que o fotógrafo usava como modelos os escravos que encontrava na região em que se situava seu estúdio e oferecia algum pagamento a eles ou a seus proprietários em troca do serviço. Trata-se dos negros de ganho, figura característica do escravismo brasileiro, fortemente presente já nos desenhos de Debret e que também vai servir de modelo para outros fotógrafos, como Marc Ferrez.

promovendo um corte austero em dois planos bem demarcados, que organizam a imagem e acabam por acentuar aquilo que é considerado o principal atributo do escravo: os pés descalços²⁸. Outra característica comum é o fato de todas as imagens serem explicitamente posadas. Ou seja, não há a intenção de disfarçar, de montar uma cena artificialmente natural. A encenação é por demais evidente, quase que voluntariamente explícita, contrastando muito com os típicos retratos de estúdio realizados no período, marcados por uma forte dose de fantasia.

Há ausência de qualquer ornamentação e uma grande ênfase nos atributos de trabalho e nos trajes mais típicos da população africana ou dos trabalhadores de rua do período, sobretudo no caso das mulheres. As roupas, os xales e os acessórios dão a impressão de serem aqueles usados no dia a dia, trazem marcas de uso, de sujeira e rasgos, contrastando com diversas imagens do mesmo gênero e período, nas quais os modelos – também trabalhadores negros – aparecem com trajes cuidadosamente escolhidos e limpos, bem arrumados, em imagens que expressam seja uma situação de subordinação e respeito ou exploram elementos típicos da cultura africana, como os panos de costa e as longas e rodadas saias²⁹.

Essas são algumas das características comuns às imagens que compõem o corpo de estudo e que serão estudadas com maior detalhe nas páginas que se seguem. A intenção, neste primeiro bloco do trabalho, é detalhar alguns aspectos dessa produção, que se destacam tanto no embate direto com as imagens quanto por sua presença quase constante na crescente bibliografia sobre a obra de

²⁸ A associação entre os pés nus e a escravidão, muito mencionada no caso da escravidão no Brasil, tem raízes bem mais antigas. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, “na Antiguidade andar calçado era um privilégio e um símbolo do homem livre; os escravos andavam descalços” LEXICON, Herder, *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 41.

²⁹ Há exemplos desse tipo de abordagem em trabalhos do próprio Christiano Jr. e de outros autores como Albert Henschel e de August Stahl (ver nota 231), conforme será visto a seguir.

Christiano Jr. O objetivo aqui é evidenciar as especificidades dessa produção, mostrar, por meio da análise da obra, do contexto em que ela foi produzida e da documentação existente sobre o artista não só o que o trabalho de Christiano Jr. tem de comum com o padrão típico de sua época, mas também suas particularidades, sugerindo novas interpretações, como a de que há a presença de um olhar mais atento à questão escravista e uma atenção especial a modelos estéticos mais requintados.

Dois casos específicos, dentro desse recorte mais amplo, serão tratados em detalhe. O primeiro refere-se ao conjunto dessas imagens que o autor selecionou, editou e presenteou ao rei de Portugal e que permite avançar no estudo de certas características marcantes de suas fotografias de negros, como a neutralidade compositiva (a ausência dos tradicionais adornos de estúdio), a importância central dada aos objetos e vestes como elementos constitutivos da identidade do modelo e a repetição de modelos de pose derivados da tradição do retrato. Essas características, que estabelecem um padrão evidente para a produção de Christiano Jr., permitem também diferenciá-la do conjunto mais amplo de retratos de “*typos*” realizados em meados do século XIX no Brasil por outros fotógrafos em atuação no período e, ao mesmo tempo, a colocam em sintonia com uma tradição mais ampla e modelos estéticos já consolidados em outras áreas de produção artística.

O segundo conjunto de imagens a ser trabalhado mais detidamente é bem menos significativo do ponto de vista numérico, já que trata apenas de imagens de Christiano Jr. e de suas releituras em gravura, publicadas na revista norte-americana *Harper's Weekly* (Figs. 7 a 12). No entanto, a descoberta dessas fotografias do autor “traduzidas” para outro meio e utilizadas para divulgação em outro país e num veículo de grande circulação permite especular sobre novas

possibilidades de consumo e circulação das fotografias de Christiano Jr.³⁰ Discutir a inserção dessas fotografias “traduzidas” num circuito mais amplo de consumo parece útil para compreender que não se trata de uma produção de sentido único, mas sim de um trabalho desenvolvido em sintonia com demandas dispersas, que poderia gerar – mesmo em sua época – diferentes formas de consumo e leitura.

Também neste primeiro bloco será esboçado um perfil biográfico do fotógrafo e elaborada uma síntese da produção bibliográfica a seu respeito, com um levantamento extensivo das pesquisas e análises interpretativas de diferentes campos de conhecimento sobre seu trabalho, sobretudo da história da fotografia e da antropologia.

Além de viabilizar uma maior compreensão do quadro em que se está trabalhando, tal esforço de síntese também auxilia a traçar um panorama diverso, em que se somam – e muitas vezes se chocam – informações distintas e complementares. Por que não considerar a possibilidade, mesmo que aparentemente contraditória, de que Christiano Jr. tenha sido, ao mesmo tempo, um homem com ambições e talentos artísticos e um empreendedor que sobreviveu comercializando de forma acrítica tanto fotos de escravos³¹ como reproduções de

³⁰ Este material foi localizado durante busca na internet em agosto de 2010, em *site* mantido pela Virgínia University, sob o título “The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas: A Visual Record”, de autoria de Jerome S. Handler e Michael L. Tuite Jr. Disponível em <<http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/index.php>>.

³¹ Alguns questionam se os modelos usados pelo fotógrafo eram ou não cativos. Tal questão parece secundária, posto que eles são representados com os principais atributos associados aos negros de ganho que povoavam as ruas da capital do Império na segunda metade do século XIX: roupas em andrajos, atributos de trabalho comuns a essa população como os cestos e tabuleiros, e sobretudo, os pés descalços em destaque. Fabiana Beltramim trabalha essa questão detalhadamente em sua dissertação de mestrado: “Tratar esses indivíduos como seres apáticos, arrastados aos ateliês, seria silenciar possíveis experiências sociais. Não é porque não eram os consumidores diretos dessa produção, que não sabiam dentro da real experiência vivenciada o que estava em jogo. O não-reconhecimento desta possibilidade reforça a ideia de que alguns fotógrafos ‘manipularam a imagem do negro escravo ou liberto, explorando-a comercialmente, coisificando-os como verdadeiros modelos-objetos’”. BELTRAMIM, op. cit., p. 73. A citação feita pela pesquisadora corresponde a trecho de KOSSOY, Boris e Tucci Carneiro, Maria Luiza. *Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 193.

gravuras de arte, ou ainda dedicando-se ao estudo sobre vinícolas e produções de licor? Ou então que suas fotografias tenham despertado o interesse não apenas do mercado ávido por imagens de lugares exóticos³², mas também de figuras e publicações mais vinculadas a uma posição crítica sobre a escravidão, como podem indicar as reproduções na *Harper's Weekly* – conhecida por sua crítica à instituição escravista³³ – ou a presença de diversas imagens de sua autoria na coleção de Joaquim Nabuco?

³² Essa questão será retomada no Capítulo 2.

³³ Ver p. 84 deste estudo.

1.1. Leituras

*Cada autor legenda à sua própria maneira as fotos que reproduz em seu livro.*³⁴

É certo que a fotografia de Christiano Jr. é presença garantida em todo estudo sobre a fotografia brasileira do século XIX. Em termos quantitativos e qualitativos, o olhar que o fotógrafo lança sobre os escravos é perturbador. Mas as análises exclusivas e detalhadas de sua obra não são tão numerosas assim.

Pode-se atribuir a descoberta desse conjunto de fotografias de escravos de sua autoria ao livro editado por Paulo César Azevedo e Maurício Lissovsky há mais de três décadas, por ocasião das celebrações em torno do centenário da abolição³⁵. Segundo os pesquisadores, a publicação é decorrente da localização de cinquenta cartas de visita de trabalhadores negros, a maioria delas assinada por Christiano Jr., presentes na coleção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Além dessas imagens, o livro reúne ainda outras fotografias semelhantes do autor, presentes em outros acervos de destaque, como o Museu Histórico Nacional, o Museu Imperial de Petrópolis e a Mapoteca do Ministério das Relações Exteriores³⁶. E traz também três ensaios, assinados por Jacob Gorender, Manuela Carneiro da Cunha e Moniz Sodr, que refletem um interesse maior pelo tema do escravismo – usando as imagens como confirmação ou ilustração – do que pelas

³⁴ MARESCA, Sylvain. “As Figuras do Desconhecido”. In *Cadernos de Antropologia e Imagem – Antropologia e Fotografia*, Rio de Janeiro: UERJ, n. 2, p. 64, 1996.

³⁵ AZEVEDO; LISSOVSKY (Orgs.), *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.*, op. cit.

³⁶ A presença dispersa dessas fotografias em tantas coleções também é considerada por nós indício de que ao menos parte desses clichês foram consumidos aqui, no Brasil.

possibilidades de leitura e interpretação dessas imagens finalmente trazidas a público.

Após a publicação da obra de Azevedo e Lissovsky começaram a surgir algumas outras tentativas de análise desse material, sobretudo a partir de uma ótica antropológica e histórica. A tendência – da maioria dessa nova bibliografia – em inserir a produção de Christiano Jr. num contexto homogêneo e pautado quase que exclusivamente pelo interesse em alimentar um mercado externo ávido por imagens genéricas e exóticas dos negros brasileiros (bem como de centenas de outros povos considerados inferiores aos olhos europeus) se respalda nas próprias palavras adotadas na publicidade que o fotógrafo fazia e encontra eco também em uma das obras mais amplas sobre a questão da produção de imagens no Brasil para alimentar a demanda externa por imagens exóticas: *Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*, editada por Maria Luiza Tucci Carneiro e Boris Kossoy, em 1994, a partir de uma exposição realizada alguns anos antes³⁷.

Logo no início dos anos 90, no entanto, o pesquisador norte-americano Robert Levine dedicou um estudo à produção das fotos de negros de Christiano Jr.³⁸, no qual antecipa uma primeira tentativa de olhar mais de perto para as imagens do fotógrafo, analisando-as detidamente, cotejando-as com as de outros autores e enaltecendo sua expressividade e qualidade ao afirmar que são “os mais impressionantes retratos brasileiros de escravos” e, em seu conjunto, “o mais

³⁷ KOSSOY, Boris; TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. *Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX* (op. cit.). A exposição itinerante teve início na USP, em 1988, por ocasião das celebrações do centenário da abolição, e teve reedições, a última delas em 1992, na cidade de Ouro Preto.

³⁸ LEVINE, Robert. “Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Júnior”. Op. cit., p. 127-159.

completo registro visual da escravidão em uma locação urbana na América Latina”³⁹.

Em 2002, foi editada uma obra na Argentina sobre a produção do fotógrafo naquele país⁴⁰. Esse material confirma a importância dada pelo fotógrafo à realização de projetos de amplo fôlego. Fartamente ilustrado, o livro perfaz a trajetória do fotógrafo desde o início de sua carreira, no Brasil, até os anos finais na Argentina, contribuindo para delinear o perfil de empreendedor e autor com amplas áreas de interesse, além de demonstrar por meio de diversos exemplos o grande apuro técnico de sua obra. Em 2009, Fabiana Beltramim defendeu na PUC-SP uma dissertação de mestrado dedicada a Christiano Jr., na qual reconstitui, a partir das imagens do autor, as experiências vividas em seu ateliê. A leitura desse trabalho, que apresenta diversos pontos comuns com esta pesquisa, foi útil como fonte de confirmação de dados e caminhos interpretativos. O trabalho de Sandra Koutsoukos sobre a representação do negro, que também trata amplamente de Christiano Jr., também foi de grande utilidade para esta pesquisa⁴¹.

Vários outros ensaios sobre a obra do fotógrafo também vêm sendo publicada nas últimas décadas, inseridos em estudos e coletâneas mais abrangentes ou publicados em revistas especializadas, essencialmente focando estudos ou de fotografia ou de antropologia. Dentre eles podem-se citar a coletânea

³⁹ “Aos nossos olhos, Christiano Júnior era tão habilidoso em sua arte que suas fotografias de escravos capturam uma dimensão expressiva [...]. Muitos fotógrafos de origem europeia produziram conjuntos similares de “tipos de negros” e escravos, notadamente os alemães Alberto Henschel e Rodolpho Lindermann em Salvador, mas o trabalho de Christiano Júnior foi o mais profundo”. LEVINE, Op. cit., p. 129-131.

⁴⁰ ABEL, Alexander; PRIAMO, Luis. “Recordando a Christiano”. In: *Un País en Transición*. Op. cit..Parte do material encontra-se disponível em: <<http://www.geocities.com/abelalexander/>>.

⁴¹ 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*. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Unicamp, 2004.

publicada por George Ermakoff⁴² reunindo imagens fotográficas de negros no Brasil do século XIX; o ensaio “As Fronteiras da Cor: Imagem e representação social na sociedade escravista imperial”, de Ana Maria Mauad⁴³; e o livro organizado por Letícia Vidor Reis e Lilia Schwarcz intitulado *Negras Imagens*⁴⁴. No campo da história da fotografia, não se pode esquecer o trabalho de pesquisa e sistematização levado a cabo por Boris Kossoy⁴⁵, bem como uma série de estudos de temática mais específica que auxiliam a iluminar toda essa produção, encaminhados por autores como Pedro Karp Vasquez, Maria Inez Turazzi e Lygia Segala⁴⁶.

Ao se analisar esse material, pode-se concluir que dentre as questões mais polêmicas acerca da obra de Christiano Jr. não estão sua importância histórica nem tampouco sua qualidade estética. É unânime a importância de seu trabalho, não importa o ângulo a partir do qual sua fotografia (e aqui a referência é específica àquelas imagens que representam escravos) é analisada. As águas se dividem com relação a um aspecto específico, que tem alguns desdobramentos: o alinhamento de sua obra a uma estratégia puramente mercadológica, no sentido de atender o mercado externo a partir da repetição acrítica de modelos exógenos baseados no interesse exclusivo pelo exótico.

⁴² ERMAKOFF, George: *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

⁴³ MAUAD, Ana M. “As Fronteiras da Cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”. Revista *Locus*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, 2001.

⁴⁴ SCHWARCZ, Lilia M. e REIS, Letícia Vidor de Souza (orgs.), *Negras Imagens. Ensaios sobre escravidão e cultura*. EDUSP/Estação Ciência, 1996.

⁴⁵ Ver, por exemplo, KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo, IMS, 2002; e KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

⁴⁶ Ver VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002; TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos – A Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura, 1995; SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Op cit.

Em “Olhar Escravo, ser olhado”, por exemplo, Manuela Carneiro da Cunha afirma que “as fotos de Christiano Jr. são tipicamente fotos de estrangeiro para estrangeiros” exatamente porque se contrapõem à “cegueira seletiva que passa, sob discreto silêncio, a onipresença dos escravos”⁴⁷. Essa conclusão deve-se à constatação prévia de que: 1) os brasileiros tratam o tema com uma “cegueira seletiva” e portanto não aceitam dirigir um olhar mais atento para a questão; 2) a imagem que os estrangeiros têm do Brasil é, contrariamente à dos brasileiros, pautada pelo “excesso de exotismo”, “o que os leva a insistir no aspecto africano da cidade baixa de Salvador ou na nudez das lavadeiras do Rio de Janeiro”.

A autora não explicita, no entanto, de que forma esse “excesso de exotismo” estaria presente nas imagens do autor. E não considera também uma possível transformação de parte desse público, seja ele brasileiro, seja estrangeiro, em razão exatamente do crescente movimento em defesa da superação do modelo escravista. Além disso, a autora deixa de lado a possibilidade de perceber o que se camufla por trás dessa “cegueira coletiva”, não enxergando na fotografia os elementos que supostamente contradizem a mera intenção mercadológica do autor.

Em ensaio sobre o tema da representação fotográfica do escravo no Brasil, Ana Maria Mauad também não considera a possibilidade de investigação mais aprofundada do caráter ambíguo dessa produção – entre uma tradição já sacramentada em solo europeu e a germinação de um processo endógeno de representação do trabalhador brasileiro –, reiterando que nessas imagens “a

⁴⁷ CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar Escravo, Ser Olhado”. In: AZEVEDO; LISSOVSKY (Orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr*, op. cit.

escravidão era delineada, neste caso, pela estética do exótico”⁴⁸, sem mostrar de que forma isso ocorria nas encenações de atividades quotidianas.

Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro chegam a usar o termo “projeto estético-ideológico” não só para justificar o isolamento buscado pelo fotógrafo, mas também para reforçar o caráter meramente exótico de sua coleção de tipos. Segundo eles, Christiano Jr. “montou situações colocando seu objeto de representação diante de um fundo artificial, transformando o negro força de trabalho em escravo modelo fotográfico”⁴⁹.

Não se trata aqui de negar que o intuito de Christiano Jr. seja atingir o mercado, interessado em imagens exóticas da cultura negra fortemente presente nas ruas brasileiras. No entanto, a análise dessas imagens e seu cotejamento com outros trabalhos semelhantes realizados no período⁵⁰ parecem indicar a possibilidade de que, mesmo que o próprio Christiano Jr. afirme ter por objetivo atender essa demanda, sua obra não se enquadra exatamente na típica produção feita com esse intuito.

Fabiana Beltramim e Sandra Koutsoukos⁵¹ desenvolvem críticas a esse tipo de interpretação, predominante nas décadas de 80 e 90. Ambas se opõem à tendência de ver o trabalho de Christiano Jr. como mera configuração fotográfica de uma imagem em sintonia com o apreço europeu pelo exótico, e esta dissertação se alinha a essa posição. Restringir a análise de sua obra a esse tipo de associação

⁴⁸ MAUAD, Ana M. “As Fronteiras da Cor”, op. cit., p. 90.

⁴⁹ KOSSOY; TUCCI CARNEIRO, op. cit., p. 111.

⁵⁰ Como a série de retratos produzidos por Stahl a pedido de Louis Agassiz (ver nota 109 e p. 112 e ss. desta dissertação) ou a bela imagem de negra feita por Albert Henschel e que angariou inclusive uma premiação no Salão de Viena de 1873 (Fig. 51), que primam por destacar o exotismo e construir imagens pitorescas e um tanto artificiosas da paisagem e sobretudo do homem local.

⁵¹ Ver KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo*, op. cit., tese na qual a autora dedica amplo espaço ao trabalho de Christiano Jr.

parece reduzir o que ela contém de interessante, de rico, exatamente por sua ambiguidade, já que é ao mesmo tempo documento histórico e obra fotográfica de certo apuro artístico e técnico, mesmo tendo servido como elemento material de grande circulação, produzido e comercializado para atender a uma demanda clara. Procurar-se-á, então, após a exposição de um breve perfil biográfico do fotógrafo, identificar nas obras propriamente ditas os elementos que permitem problematizar o trabalho de Christiano Jr., demonstrando via interpretação e análise de imagem as diferenciações contidas aí.

1.2. Um empreendedor oitocentista

No célebre anúncio que faz publicar em 1866 no *Almanak Laemmert*⁵² (Fig. 15), reproduzido na obra de Azevedo e Mauricio Lissovsky⁵³ e considerado peça fundamental em todas as análises subsequentes da obra de Christiano Jr., o fotógrafo açoriano não apenas afirma ter recebido recentemente “um perfeito maquinismo que tira doze retratos de uma só vez” – referindo-se ao sistema inventado pouco mais de uma década antes por Disdéri e que se popularizou pelo mundo afora –, como também explicita ao longo do texto algumas características que marcariam decisivamente sua carreira. Convém portanto dedicar um pouco de atenção à peça publicitária, utilizando-a como ponto de partida para uma apresentação mais detalhada da vida e da obra do fotógrafo.

Além das imagens propriamente ditas, é a publicidade dos negócios fotográficos o que resta de mais concreto para o estudo da fotografia oitocentista. Evidentemente, não se pode fiar integralmente nas afirmações contidas nesses textos que têm por objetivo atrair e convencer o público consumidor, criando muitas vezes uma *persona* que não necessariamente tem a ver com a pessoa e o trabalho profissional daquele que é propagandeado. De qualquer forma, essa *persona* e suas afirmações parecem ser de utilidade para descobrir o que Christiano Jr. julgava relevante, quais seus argumentos de convencimento e o que ele pretendia valorizar em sua obra, bem como para entender, em parte, o funcionamento desse mercado, responsável pelo consumo e circulação das imagens.

Nessa peça publicitária, a de maior destaque veiculada por Christiano Jr. em

⁵² Publicado anualmente entre 1844 e 1889, o *Almanaque Laemmert* é a principal fonte sobre as atividades fotográficas realizadas no país, já que os profissionais costumavam noticiar em suas páginas.

⁵³ AZEVEDO; LISSOVSKY, op. cit.

seu período brasileiro, alguns tópicos chamam a atenção. Em primeiro lugar, ele nomeia em letras garrafais seu “estabelecimento” de “Galeria Photographica e de Pintura”, colocando-se claramente como um artista capaz de belas execuções em dois diferentes campos de ação. A definição de artista é uma referência dupla, remetendo tanto ao caráter artístico da obra de arte como aos dotes de Christiano Jr. na outra técnica. Ao longo da pesquisa foi encontrada referência a apenas uma tela assinada por Christiano Jr: um retrato do General San Martin (Fig. 16), pintado por volta de 1875, que pertence ao Museu Histórico Sarmiento⁵⁴. Mas sabe-se como era usual nesse período a associação entre as técnicas fotográfica e pictórica nos estúdios fotográficos, para a realização de cópias e colorações⁵⁵.

A sensibilidade artística de Christiano Jr. chegou a ser louvada pelo célebre pintor Victor Meirelles em seu relatório sobre a Exposição Nacional de 1866⁵⁶:

⁵⁴ A obra encontra-se reproduzida em Alexander e Priamo, op. cit., p. 31. Segundo os autores, ela reproduz uma gravura realizada por Narciso Desmadryl em 1857, que por sua vez usou como fonte um daguerreótipo feito em Paris pouco antes da morte do militar. A tela pintada por Christiano Jr. encontra-se no Museu Histórico Sarmiento, em Buenos Aires.

⁵⁵ No Brasil, as parcerias mais conhecidas são aquelas estabelecida entre Stahl e German Wahnschaffe, “artista-pintor” alemão com quem ele trabalha por longos anos, tanto em Recife quanto no Rio, e a de Albert Henschel com o também alemão Karl Ernst Papf, anunciado como “membro honorário da Academia Real de Pintura de Dresde”. Ver KOSSOY, *Dicionário Histórico-fotográfico*, São Paulo, IMS, 2002. p. 177.

⁵⁶ “As Exposições Nacionais, organizadas e patrocinadas diretamente pelo imperador, funcionavam como uma espécie de preparação e seleção do material das províncias que seria remetido para as feiras mundiais das quais o Brasil participaria. [...] A Exposição Nacional de 1866 serviu à seleção do material que faria parte da Exposição Internacional de Paris de 1867”, em TORAL, André A. “A imagem distorcida da fotografia”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_toral.htm>. Christiano Jr. esteve na mostra acompanhado pelos fotógrafos de maior destaque no período, como demonstra a síntese a seguir: “Na Exposição Nacional de 1866 foram apresentados trabalhos de quinze fotógrafos nacionais e estrangeiros, todos premiados com medalhas de prata, bronze e menções honrosas, entre eles: José Ferreira Guimarães, Insley Pacheco, Christiano Junior, Carneiro & Gaspar, Stahl & Wahnschaffe e George Leuzinger”, resume Maria Antonia Couto da Silva in “As Relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, n. 2, Junho de 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Sobre o evento ver também o relatório escrito por Victor Meirelles, que foi júri da mostra. MEIRELLES, Victor. “Relatório da II Exposição Nacional de 1866”, in *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia*, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, n. 1, 2006. Ver ainda TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos – A Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura, 1995. p. 124 a 129.

Os trabalhos deste senhor não são menos dignos de atenção por algumas boas qualidades que contém. As reproduções das gravuras da obra ilustrada: os *Lusiadas*, de Camões, publicada em 1817 por D. José Maria de Souza Botelho; *Morgado de Matheus*, etc., etc.: são bem copiadas, e não podemos deixar de louvar tão feliz lembrança, bem como o serviço que presta aos artistas e aos amadores das belas artes pela propagação dessas belas composições artísticas, devidas ao lápis dos célebres Gerard e Fragonard.⁵⁷

Chamam a atenção no comentário do pintor acadêmico, além de sua clara defesa da fotografia e da gravura como meio de divulgação, as descrições que ele faz das obras que Christiano Jr. expôs na Exposição. Em vez de comparecer com trabalhos de caráter mais autoral⁵⁸, o açoriano leva trabalhos de reprodução e divulgação de obras alheias, clássicos da cultura europeia. Tal estratégia contrasta vivamente com o fato de, nesse mesmo período, ele ter resolvido enviar para a Exposição Internacional do Porto⁵⁹ suas imagens de “cenar e costumes” de negros. E parece confirmar que, se considerava essas fotos dignas do interesse de viajantes que se recolhiam à Europa, ele não acreditava que o mesmo material teria boa receptividade por aqui⁶⁰.

⁵⁷ MEIRELLES, Op. cit., p. 10.

⁵⁸ Como fazem por exemplo Georges Leuzinger, com paisagens de grande fidelidade e requinte plástico, ou Insley Pacheco, representado por retratos marcados pela “nitidez e beleza das meias tintas” (Ibid., p. 9 e 11).

⁵⁹ Ver mais detalhes na nota 88. É nessa exposição que ele mostra os trabalhos hoje guardados no acervo do Museu Histórico Nacional (MHN).

⁶⁰ Volta a pergunta-chave: se a presença negra na sociedade brasileira era tão intensa, por que sua presença tão ínfima nas representações culturais, mesmo em plena crise do trabalho escravo? A resistência do mercado é uma resposta. Como especula Chiarelli, “no Brasil, elevar o trabalhador a protagonista das composições pictóricas significaria trazer o negro escravo para o primeiro plano das telas. Se tal proposta fosse praticada, quem as compraria, o imperador, a marinha, o exército, o colecionador com preocupações sociais (se eles existissem no Brasil), o viajante interessado numa lembrança do país?”. Ver CHIARELLI, Tadeu. Memorial apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Professor Titular junto ao Departamento de Artes Plásticas, área: História, Crítica e Teoria da Arte. São Paulo, ECA/USP, 2010, p. 51-52. Christiano Jr. parece ter se feito a mesma pergunta e concluído que apenas o último tópico fazia um certo sentido. Voltamos a discutir a questão do pacto de silêncio em torno da escravidão e da naturalização das imagens do negro no Capítulo 3, p. 188 e ss.

Voltando à publicidade, nota-se que a variedade de técnicas oferecidas pelo anúncio é considerada um importante atrativo, indício de sofisticação do estúdio, como se pode aferir pelo seguinte trecho: “[...] desde a menor photographia (sem ser microscópica) até a maior, de tamanho natural [...], colorindo-se a oleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.”.

Ao mesmo tempo que propagandeia a sofisticação artística de seu empreendimento, o fotógrafo deixa evidente o caráter comercial e industrial de sua empreitada, chegando a repetir no início e no fim da peça publicitária a tabela de preços na qual se nota uma ênfase evidente na quantidade. Não se trata mais de uma única imagem, mas de uma centena delas, às quais são atribuídos diferentes usos (“cartões de visita, boas festas, casamentos” [...]), ou então de um leque amplo de ofertas para alimentar coleções. A este último grupo, aliás bem variado, que contempla desde os “homens mais célebres da guerra atual, passando por outras figuras ilustres como a imagem do presidente norte-americano Abraham Lincoln” (Fig. 17)⁶¹, é que pertencem as imagens aqui analisadas e apresentadas como uma “variada collecção de costumes e typos de pretos”.

Há vários outros exemplos desse tipo de oferta diversificada e inovadora do ponto de vista tecnológico por parte do fotógrafo. No mesmo ano de 1866 ele teria divulgado a seguinte oferta no verso de uma de suas *cartes de visite*:

[...] retratos em lenço, costumes e typos de índios, cópias de gravuras de Morgado de Matheus reproduzidas de uma raríssima edição d’Os *Lusíadas*, retratos em porcelana e em marfim, retratos em vidro para ver por transparências, vistas para estereoscópio (aparelho

⁶¹ Um desses retratos do presidente norte-americano Abraham Lincoln encontra-se depositado no acervo do MHN. Trata-se provavelmente de uma reprodução de gravura feita por artista norte-americano, mas a hipótese ainda tem que ser comprovada. O fato de comercializar não apenas imagens de sua autoria mas também de outros autores, inclusive importadas como esta do estadista norte-americano, pode ser um indício de relação comercial com algum fotógrafo ou instituição desse país, o que explicaria também a presença de suas imagens retrabalhadas na *Harper’s Weekly*.

binocular, no qual é colocado um cartão com duas fotografias da mesma cena, tiradas em ângulos ligeiramente diferentes para criar a ilusão de tridimensionalidade), retratos de homens célebres, monarcas, guerreiros, literatos, etc.⁶²

O fato de esses dois reclames (o do Almanaque Laemmert e o citado acima) serem do ano de 1866 não é mera coincidência. É possível imaginar que o fotógrafo apostou num crescimento de sua presença no já competitivo mercado carioca desse período. No mesmo *Almanak Laemmert* ele comparece ao lado de outros 26 fotógrafos no Capítulo intitulado “Artes, ofícios, etc.”, mas foi o único a ter comprado uma página na seção de “Notabilidades” (uma espécie de núcleo publicitário dentro da publicação).

Christiano Jr. havia chegado à capital do Império provavelmente em 1862 ou 1863, vindo de Maceió. Existem poucas informações sobre sua trajetória antes disso. Ele teria nascido em 1832 em Santa Cruz das Flores (Açores), emigrado para o Brasil em 1855 acompanhado da mulher e de dois filhos, iniciando sua atividade fotográfica em 1860 em Maceió⁶³.

Nenhuma informação até o momento permite conhecer como se deu sua formação, seja no campo da pintura, seja no da fotografia.⁶⁴ Um dos primeiros registros de sua atuação profissional é um anúncio de 1862⁶⁵. Em seguida transfere-se para o Rio de Janeiro e começa a anunciar seus serviços em jornais e no já mencionado *Almanak*. Em 1864 associa-se a Fernando Antonio de Miranda. A

⁶² AZEVEDO; LISSOVSKY, op. cit., p. xii.

⁶³ Informações compiladas em FORJAZ, Jorge; MENDES, António Ornelas. *Genealogias das Quatro Ilhas - Faial, Pico, Flores, Corvo*, Lisboa: Editora Dislivro Histórica, 2009, 4 vols. v. 2, p. 1009.

⁶⁴ Segundo Forjaz (Ibid.), entrevistado por e-mail em 14 de maio de 2010, seguramente a formação de Christiano Jr. no campo fotográfico não se deu nos Açores, posto que anteriormente a 1855 não havia nenhum profissional da área atuando na Ilha das Flores. Quanto a uma provável formação em Maceió, as tentativas de descobrir junto a instituições locais (como a Fundação Pierre Chalita e o Centro Histórico e Geográfico) dados sobre o fotógrafo em seu período de residência por lá foram infrutíferas.

⁶⁵ KOSSOY, B, *Dicionário Histórico-fotográfico*, op. cit., p. 174.

sociedade dura pouco, sendo rompida em 1865, mas foi exatamente ela que permitiu a Lissovsky e Azevedo datarem a realização da coleção de tipos de negros, em função dos carimbos de identificação das imagens.

O ano de 1866, como mencionado, é marcante em sua trajetória. Além de intensificar a propaganda – provavelmente uma estratégia em busca de uma posição de destaque num mercado ainda pequeno, mas o maior do país.⁶⁶ Christiano Jr. estabelece sociedade com Bernardo José Pacheco e participa da Segunda Exposição Nacional, realizada em 1866⁶⁷. Recebe apenas a medalha de bronze (ninguém foi agraciado com o ouro), ficando fora da disputa por uma vaga como representante brasileiro na Exposição Universal de Paris do ano seguinte.

Mantendo sua sociedade com Pacheco se mantendo até 1875, o fotógrafo deixa o Rio ainda em 1866 ou 1867, e parte para o sul do Brasil⁶⁸, Uruguai⁶⁹ e estabelece-se na Argentina, fixando-se em Buenos Aires⁷⁰. Na bibliografia brasileira e argentina é possível inferir algumas hipóteses não exclusivas para essa mudança: o espírito aventureiro de Christiano Jr.; o maior espaço encontrado no mercado portenho, não tão concorrido como o carioca; e indicações médicas. Esta última tese é a única respaldada por testemunho do próprio fotógrafo, que, em livro editado em 1899, escreveu:

⁶⁶ Além disso, disputado por uma série de outros fotógrafos de renome na cena carioca, que contavam com a vantagem de poder divulgar o fato de serem fotógrafos com o selo imperial, distinção que ele não possuía.

⁶⁷ Ver p. 34-35 deste estudo.

⁶⁸ Segundo KOSSOY (op. cit., p. 175) há registros de que ele passou por Desterro (antigo nome de Florianópolis) antes de chegar ao país vizinho.

⁶⁹ Manteve na cidade de Mercedes um ateliê em funcionamento por vários anos, provavelmente administrado por um sócio, como no caso do Rio.

⁷⁰ Alexander e Priamo descrevem com detalhes as atividades do fotógrafo na Argentina. Op. cit., p. 23 e ss. Há também uma versão *on-line* deste trabalho, disponível em <<http://www.abelalexander.com.ar/linked/recordando%20a%20christiano.pdf>>.

Em 1863, encontrando-me no Rio de Janeiro, devido à supressão de uma herpes que tinha na perna me sobreveio uma inflamação do estômago e da língua, que depois de alguns dias modificou-se, deixando-me uma dispepsia que até hoje me acompanha [...] Assim continuei sofrendo até o ano 66, no qual por conselho de meu médico vim a Buenos Aires, onde continuei doente porém com menos intensidade.⁷¹

A atuação de Christiano Jr. na fotografia argentina foi pioneira, longa e produtiva. Segundo Alexander e Priamo, o exame de seus álbuns de trabalho depositados no Archivo General de la Nación revela que apenas entre abril de 1873 e setembro de 1875 seu estúdio produziu mais de quatro mil fotos, ou seja “atendeu cinco clientes por dia” (Fig. 18)⁷². Christiano Jr. obteve grande reconhecimento: em 1871 recebeu a medalha de ouro na Primeira Exposição Nacional com a série de fotos “Vistas y Costumbres de la Republica Argentina”; em 1876 alcança novamente o primeiro prêmio na segunda exposição anual da Sociedade Científica Argentina com uma coleção de “Retratos y Vistas de Costumbres y Paisages”. Apesar desse sucesso, veio a morrer pobre e quase cego em Assunção (Paraguai)⁷³.

Em 1878 vendeu seu estúdio para Witcomb & Mackern. Segundo Robert M. Levine, a venda incluiu um acervo de 25 mil negativos em vidro⁷⁴. “Tinha então 46 anos, muito prestígio e um negócio estabelecido, administrado por seu filho”, afirmam seus principais biógrafos na Argentina. Segundo eles, a venda e a

⁷¹ *Tratado práctico de vinicultura, destilería y licorería*. Buenos Aires, edición del autor, imprenta de G Kraft, p. 223, apud ALEXANDER; PRIAMO. Op. cit., p. 34. Esta obra também sinaliza a diversidade de interesses de Christiano Jr. que, além de à fotografia, dedicou-se também a outras iniciativas, tornando-se produtor de bebidas, proprietário de duas casas de banho, editor de obras como o *Almanaque Comercial e Guía de los Forasteros para 1877*. Ibid., p. 27.

⁷² Ibid., p. 23.

⁷³ Os autores argentinos atribuem as dificuldades financeiras no final da vida do fotógrafo aos pesados investimentos necessários ao projeto de registrar as vistas e costumes argentinos, uma vez que ele não conseguia obter apoio financeiro e institucional suficiente.

⁷⁴ LEVINE, Robert M. “Faces of Brazilian Slavery: the Cartes de Visite of Christiano Junior”. Op. Cit., p. 130.

mudança de Buenos Aires teria sido motivada pelo ambicioso plano de realizar álbuns retratando vistas e costumes de cada província argentina (Figs. 19 e 20).

O próprio Christiano Jr. explica seu projeto:

No início pensei em contratar um fotógrafo que fizesse esse trabalho, mas me convenci de que por melhor que fosse a escolha dessa pessoa, seria impossível que ela pudesse compreender minhas ideias artísticas.⁷⁵

No início de 1876 oferece ao público a subscrição da publicação, intitulada *Album de vistas y costumbres de la República Argentina*. Apresenta-a como tendo 12 tomadas de Buenos Aires e “descrições históricas em espanhol, francês, inglês e alemão, encadernação de fantasia e capas com alegorias em baixo relevo”⁷⁶. As fotos reunidas aí vinham sendo feitas e comercializadas desde o ano anterior, seguindo uma estratégia usual à época de valorizar editorialmente produtos que já haviam sido ofertados de forma individualizada. Não só Buenos Aires foi alvo de sua lente. Na viagem que inicia em 1879 passa por várias cidades, como Córdoba, Rio Cuarto, Mendoza, etc. Ele escreve em 1876 para introduzir seu álbum *Vistas da Província de Buenos Aires*:

Meu plano é vasto e, quando estiver completo, a República argentina não terá pedra nem árvore histórica, do Atlântico aos Andes, que não tenha sido submetida ao foco vivificador da câmara obscura.⁷⁷

Todo esse projeto de registrar em detalhes a paisagem e os costumes da Argentina, o material produzido pelo fotógrafo e as diversas declarações feitas por ele sobre esse ambicioso trabalho contribuem para revelar, mesmo que *a posteriori*, algumas de suas convicções acerca do papel do fotógrafo. Destacam-se como

⁷⁵ A afirmação consta, segundo Alexander e Priamo, do formulário de inscrição do Álbum *Vistas y Costumbres de la República Argentina*, 1882. Op. cit., p. 28.

⁷⁶ Ibid., p. 24.

⁷⁷ Ibid., p. 21.

elementos essenciais dessa visão novamente a ênfase no caráter artístico de tal empreitada e o aspecto totalizante do projeto, em sintonia – de forma muito mais ambiciosa e potente – com o que o fotógrafo havia desenvolvido no Rio de Janeiro em relação aos “typos” de africanos.

Segundo Alexander e Priamo, o projeto de Christiano Jr. destacou-se em relação ao que se fazia na época. Para constatar isso basta ver o tomo dedicado a Buenos Aires (sua ideia era destinar um tomo a cada província). Foi o primeiro deles, colocado à venda em 1876. Continha 12 imagens e “descrições históricas em espanhol, francês, inglês e alemão”, de autoria de terceiros: “Era a primeira vez que se publicava no país tal tipo de álbum fotográfico; e ninguém voltou a fazê-lo no século XIX, a não ser o próprio Christiano”⁷⁸. Além de destoarem das outras fotos de paisagens avulsas comercializadas no período, a obra se destacaria, segundo os autores, por distanciar-se do olhar voltado ao ambiente rural, mais usual:

É que seu olhar fotográfico correspondia ao pensamento ilustrado da época, que queria deixar rapidamente para trás a Argentina pastoril e colonial tão bem documentada pelos fotógrafos da década precedente, sobretudo Esteban Gonnet e Benito Panunzi.⁷⁹

O comentário acima indica, mesmo que indiretamente, que estamos diante de um fotógrafo não apenas interessado em atender cotidianamente um mercado já cativo⁸⁰, mas também de um profissional com ambições artísticas e comerciais mais amplas, capaz de abandonar terrenos estabelecidos para buscar novas frentes de ação.

⁷⁸ Ver Alexander e Priamo, op. cit., p. 24. A empreitada faz lembrar algumas experiências do gênero no Brasil, como aquela realizada por Militão de Azevedo na cidade de São Paulo, apesar de não ter o mesmo intuito comparativo.

⁷⁹ Ibid., p. 25.

⁸⁰ O número de retratos existentes de sua autoria confirmam seu sucesso no mercado portenho. Ver p. 39.

Também convém mencionar nesta sucinta biografia do artista os escritos que Christiano Jr. realiza ao final da vida e publica em série no jornal *La Provincia*, de Corrientes⁸¹, destacando-se, entre outras coisas, a impressionante sintonia identificada entre uma crônica assinada por ele e publicada em 1902 e a obra de Aluísio Azevedo, sobretudo os romances *O Cortiço* e *O Mulato*. Nesse texto o fotógrafo expõe, com ironia ácida, uma visão crítica da sociedade brasileira, mais especificamente dos portugueses; condena explicitamente o sistema escravista e adota um estilo de escrita bem particular, criando uma narrativa em primeira pessoa, ao mesmo tempo enxuta e direta – características que também pontuam, como já foi afirmado, sua produção fotográfica.⁸²

Chama a atenção, por exemplo, a importância dada aos trajes como definidores fundamentais de relações sociais⁸³, importância que vem com o sinal invertido, já que, segundo ele, o imigrante português que se apresenta bem vestido é mal recebido, enquanto aquele que se submete, que porta símbolos de

⁸¹ Ele se instala na cidade em 1901 e publica uma série de oito artigos no jornal de oposição *La Provincia*. A análise deste material, que foi gentilmente cedido por Luis Priamo, foi de grande auxílio para a pesquisa, sobretudo daquele intitulado “Brasil de 1855 a 1870”, dedicado a Guillermo Rojas e publicado em 5/4/1902.

⁸² Em outro artigo publicado no mesmo periódico, ele trata de sua infância nos Açores. “Ali, no meio do Oceano Atlântico, a trezentas léguas do pequeno reino de Portugal, do qual é província, existe um grupo de nove ilhas, conhecidas como ‘grupo das Açores’; separadas do grupo central em direção a Noroeste se levantam duas montanhas escarpadas, rodeadas de precipícios que causam vertigem e sem porto de abrigo para o navegante. Estas são as ilhas de Flores e Corvo, que com folga poderiam caber dentro de alguma das fazendas dessa província [...]”. Assim começa o fotógrafo, num texto agradável e marcado por um olhar atento e afetivo em relação à paisagem de sua terra natal. Na crônica publicada em primeiro de janeiro de 1902 e dedicada a seu neto Augusto, ele fala de seu nascimento, das brincadeiras de criança e adolescência. E também deixa claro ter uma visão muito negativa, um tanto amarga, da sociedade que encontra após abandonar a Ilha das Flores. Sobre seus conterrâneos, diz que “são felizes porque ignoram muitas das misérias que corroem as grandes sociedades, são mais felizes porque não conhecem as necessidades que eu conheço, não sofreram tantos revezes da fortuna, enganações, desenganos ou ingratidões como as que me perseguem até hoje. Se fosse possível voltar aos 23 anos, e saber o que me aconteceria nesse mundo, ficaria em minha ilha, entre os camponeses, vivendo uma pobreza honrada mas com o espírito tranquilo”.

⁸³ Elemento central tanto nas representações de tipos e costumes, como nos exercícios de representação costumbrista, e também na categorização dos indivíduos nas representações de caráter naturalista. Sobre esse aspecto, ver Capítulo 2.

inferioridade como o tamanco, é o que conquista poder e dinheiro, mesmo que por meios ilícitos, como o tráfico negreiro e a compra de aliados, na corte e na imprensa. Servilismo, falta de personalidade e ascensão social estariam, segundo ele explicita com veio irônico, bem próximos no Brasil da década de 1860.

Além das características apontadas acima, saltam aos olhos as semelhanças evidentes entre essa pequena narrativa e o romance *O cortiço*. A figura do imigrante português que consegue ascender socialmente descrita por Christiano Jr. se assemelha de tal maneira à de João Romão, o “explorador abjeto” conformado por Azevedo, que não se deve descartar a possibilidade de que o fotógrafo tenha tido acesso ao romance entre seu ano de publicação – 1888 – e a publicação da crônica em 1902.

Da mesma maneira que Romão, o português mal vestido de Jr. trabalha pesado; sobe na escala social ao conseguir a mão de uma moça de boa sociedade – “vez ou outra, se caía nas graças do patrão e este tinha filhas, o casava com uma delas (muitas vezes com a que menos gostava)”⁸⁴; como Romão, também não tinha escrúpulos, e como ele também obteve vantagens da exploração de escravos e não resistiu à tentação de conquistar para si honras e títulos:

Uma vez casado, tendo um capital proveniente de suas poupanças e do dote da sinhazinha, pensa em desligar-se do sogro, e um dia,

⁸⁴ Op. cit. Neste caso do casamento, a identificação se dá com outro romance de Azevedo, *O Mulato*. Mais especificamente com o personagem José Dias, que o pai de Ana Rosa queria para genro e sócio. “Havia, empregado no armazém do pai de Ana Rosa, um rapaz português, de nome Luís Dias; muito ativo, econômico, discreto, trabalhador, com uma bonita letra, e muito estimado na Praça. [...] Mas a coisa era que o diabo do homem, apesar das suas prósperas circunstâncias, impunha certa lástima, impressionava com o seu eterno ar de piedade, de súplica, de resignação e humildade. Fazia pena, incutia dó em quem o visse, tão submisso, tão passivo, tão pobre rapaz – tão besta de carga. [...] Manuel Pedro via, com efeito, naquela criatura, trabalhadora e passiva como um boi de carga e econômico como um usurário, o homem mais no caso de fazer a felicidade da filha. Queria-o para genro e para sócio; dizia a todos os colegas que o “seu Dias” apenas retirava por ano, para as suas despesas, a quarta parte do ordenado.” Ver AZEVEDO, Aluisio. *O Mulato*. Fonte Digital Ministério da Cultura Fundação BIBLIOTECA NACIONAL, Departamento Nacional do Livro. Disponível em <<http://www.bn.br/bibvirtual/acervo/>>.

deixando o balcão do armazém de secos e molhados ou o depósito de carne seca, se dedica a grandes negócios e como tem a consciência um pouco elástica, elege o tráfico de escravos [...] Membro de várias confrarias, sócio do gabinete português de leitura, e de várias instituições de beneficência [...] se dispõe a adquirir um título imobiliário.

Resta ainda apontar o tom crítico com que Christiano Jr. encerra sua narrativa, para que não restem dúvidas sobre seu ponto de vista:

Ao mesmo tempo que fortunas colossais, cimentadas com sangue e lágrima de escravos ou com outros negócios sujos se levantavam, tendo por ator um indivíduo que veio ao Brasil de tamancos e jaleco, centenas de jovens decentes e de regular instrução morriam de fome, sem poder encontrar quem lhes desse trabalho, isso porque além de sua cultura, vestiam gravata e calçavam botinas.

Esses textos publicados no fim da vida se coadunam com um crescente interesse por questões relacionadas à saúde urbana e à classe trabalhadora, descrito da seguinte forma pelos biógrafos argentinos do fotógrafo:

A partir de meados da década de 1880 começou a escrever com regularidade sobre questões variadas, em particular a saúde pública, a higiene e a medicina doméstica. Sempre procurava relacionar os assuntos que tratava com o interesse geral, sobretudo com a classe trabalhadora. Por exemplo, considerava que a qualidade de vinhos e licores não era apenas importante para a melhoria industrial e a criação de riqueza, mas também para a saúde dos proletários, que cotidianamente se envenenavam com bebidas de baixíssima categoria.

Os autores terminam por diagnosticar uma concepção que “mesclava uma visão humanista, o ideário republicano e o interesse empresarial e ‘industrioso’” nas principais atitudes e reflexões de Christiano Jr., concepção que “era frequente nos círculos liberais e progressistas oitocentistas”⁸⁵. Tal caminho, que reitera que o caráter ambíguo – entre acomodação e ousadia, entre reprodução de modelos que agradam a clientela e introdução de um olhar de caráter mais autoral – presente na

⁸⁵ ALEXANDER e PRIAMO. Op. cit., p. 34.

produção do fotógrafo, enfatiza não o caráter particular desse comportamento, mas sua pertinência em relação ao contexto ideológico do período. E nos ajuda a encaminhar a reflexão sobre uma crítica que pode ser aplicada ao uso do texto para apoiar a ideia defendida aqui de que em Christiano Jr. convivem um certo pragmatismo mercadológico e uma postura crítica em relação à escravidão. Se esse discurso contrário ao modelo servil se faz mais evidente na obra escrita, não parece que isso se deva exclusivamente a seu caráter mais explícito e confessional, nem tampouco ao fato de que suas crônicas foram publicadas décadas depois de sua experiência no Brasil. É bem verdade que o intervalo é amplo, mas a atenção que o fotógrafo dedica ao escravo e a sua condição de trabalhador já na década de 1860 parece indicar – apesar da maior neutralidade das imagens – que não tenha havido uma reviravolta fundamental em sua maneira de pensar, sobretudo sobre a escravidão. O mais plausível é que Christiano Jr. não tenha mais sentido necessidade de silenciar diante do fato, posto que não dependia mais de uma sociedade escravista para sobreviver.

Convém ressaltar que esse caráter da personalidade do fotógrafo interessa mais como um sintoma do pensamento liberal de sua época do que como explicação causal dos diversos trabalhos que produziu. O trabalho analisado é fruto de uma combinação extensa de fatores, que não derivam unicamente de aspectos biográficos do autor, mas tampouco os excluem. Christiano Jr. é um fotógrafo inventivo que procura – e consegue, a duras penas – abrir espaço no tacanho mercado de imagens da América do Sul em meados do século XIX, mas não se pode afirmar que o caráter serial, investigativo, documental de seu trabalho seja resultado apenas de sua vontade subjetiva. Ele está inserido num contexto mundial

específico, em que iniciativas como a que está sendo aqui abordada tinham grande aceitação (e isso bem antes de a fotografia fazer sua aparição)⁸⁶.

⁸⁶ Aspecto a ser melhor desenvolvido no Capítulo 2.

1.3. Estudo de caso: as imagens dedicadas a D. Fernando

Em razão da dispersão do que resta dessa produção fotográfica por diversas coleções, da quantidade relativamente grande de imagens e da intenção de pautar a pesquisa sempre tomando como base a análise detalhada da imagem, a opção foi eleger um conjunto unitário de imagens para realizar um estudo de caso mais aprofundado e a escolha recaiu, inevitavelmente, sobre a série de fotografias de negros trabalhadores pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional (MHN)⁸⁷. Esse conjunto atrai para si o foco de atenção por constituir um corpo coeso de imagens, dedicadas ao monarca de Portugal, El Rei D. Fernando, numa clara operação de captura de prestígio⁸⁸. Tal opção se deve ainda ao fato de o Museu ter recebido essas imagens reunidas em páginas de álbum organizada pelo próprio fotógrafo, preservando de forma mais tangível um princípio de organização (e portanto um raciocínio visual, estilístico e, por que não, de divulgação e difusão) do próprio trabalho, sem a interferência de critérios de seleção e montagem extemporâneos.

⁸⁷ Ao todo, o MHN possui 59 imagens de sua autoria ou atribuídas a estúdios que tinham Christiano Jr. por sócio. Destas, 24 retratam negros e 12 correspondem a imagens de trabalhadores. No Museu, onde as imagens estão desde 1953, não há nenhuma informação adicional de como nem porque esse material teria sido trazido de Portugal. Sabe-se apenas que o doador chamava-se Jorge Olinto, sendo provavelmente o diplomata Jorge Olinto de Oliveira. A Fig. 2 reproduz a moldura da página do álbum que continha as imagens, as quais foram retiradas do invólucro por razões de preservação.

⁸⁸ Na página original do álbum é possível ler a dedicatória (ver Fig. 21). O catálogo da Exposição Internacional do Porto (Portugal), realizada em 1865, contém ainda menção à intenção do fotógrafo de presentear suas imagens ao monarca português. Representando o “Império do Brasil”, ao lado de outros fotógrafos, como seu sócio Bernardo José Pacheco e Joaquim Insley Pacheco, o nome de Christiano Jr. aparece com a seguinte menção: “Photographias de costumes brasileiros. - (Pede aos Directores para offerecerem a S.M. o Senhor D. FERNANDO os dous quadros de costumes e typos das differentes raças de negros ‘que mais abundam no Rio de Janeiro’, e fazem parte d’esta colleção.)”. Tal informação foi disponibilizada pelo pesquisador português Manuel Magalhães em *blog* dedicado à divulgação de informações sobre fotografia, intitulado *photohist*, que pode ser consultado no seguinte endereço eletrônico: <<http://fotohist.blogspot.com/search/label/EXPOSIÇÃO%20INTERNACIONAL%20DO%20PORTO%201865>>. Dados acessados em 9/07/2011.

Como mencionado anteriormente, a observação dessas páginas (tanto a de retratos de etnias como a dos trabalhadores negros) permite inferir uma cautelosa preocupação compositiva por parte do fotógrafo. Chama a atenção, antes de tudo, a forma equilibrada com que Christiano Junior compôs as páginas. A combinação equilibrada entre homens e mulheres, todos de pele negra, portando atributos e símbolos que remetem à sua origem africana; a diversidade de atividades profissionais representadas, bem como o uso de diferentes posturas – variando do perfil ao frontal; e a escolha para a borda da página de imagens que parecem criar um ambiente “fechado”⁸⁹ são aspectos que parecem indicar uma consciente preocupação compositiva por parte do autor.

Nota-se também nesse conjunto de imagens o anseio por incluir uma seleção diferenciada de tipos⁹⁰, rostos e marcas, bem como o esforço em identificar as imagens, explicitando em legendas manuscritas o nome de cada uma das etnias retratadas⁹¹.

No caso desses 12 retratos (Fig. 6), nota-se uma busca de equilíbrio na pose. Quase todos os modelos trazem o rosto levemente enviesado para o lado direito,

⁸⁹ A maioria das figuras se posiciona como se olhasse para o centro da página, com exceção do homem no alto, à esquerda, que tem as pernas viradas para fora do quadro e, em contrapartida, é um dos raros a encarar o espectador.

⁹⁰ O “tipo” é definido com precisão por Elizabeth Edwards como “a essência abstrata da variação humana”. Essa questão será tratada com mais detalhes no segundo capítulo deste estudo. Ver EDWARDS, Elizabeth (Ed.). *Anthropology & Photography*. Yale University Press, 1992. Há também uma tradução da introdução desta publicação, editada e traduzida em português: EDWARDS, Elizabeth. “Antropologia e Fotografia” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, p. 17, 1996.

⁹¹ Esse trabalho, pelo esforço de mapear as nações africanas melhor representadas no Brasil do período, se alia a outros exercícios de catalogação fotográfica. August Stahl, que trabalhou em Pernambuco e no Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 e 1860, produziu retratos de tipos para o biólogo Louis Agassiz (ver nota 109), retratando homens e mulheres negros identificados por sua tribo de origem. Esses retratos pertencem ao acervo do Peabody Museum of Archeology & Ethnology.

entre o perfil e a pose frontal, o que garante a exibição destacada das fisionomias⁹² sem incorrer no modelo mais seco e direto da pose frontal, associada à representação popular e ao registro policial, nos moldes fixados no mesmo século XIX e consolidados em trabalhos como os do francês Alphonse Bertillon (1853-1914) ou do italiano Cesare Lombroso (1835-1909)⁹³. Esses autores simbolizam uma corrente importante da fotografia ao longo do século XIX e XX, que a via como instrumento de averiguação, mensuração estatística dos indivíduos, o que ampliou o alcance da cientificização e do controle social a níveis antes dificilmente imaginados, como será visto adiante, no Capítulo 2.

Já na página que reúne a seleção de fotografias de corpo inteiro a riqueza de detalhes é muito superior. Em primeiro lugar, trata-se não apenas de um olhar concentrado sobre o indivíduo e algumas características étnicas presentes na fisionomia ou no máximo em alguma peça de vestimenta, mas também de uma encenação muito mais sofisticada, de uma ênfase tanto no indivíduo como em atributos típicos do trabalhador negro urbano. São retratos em que os modelos aparecem congelados, posando em meio a alguma ação laboral e/ou social, nos quais o cuidado com a organização serial se dá de uma maneira mais sutil e complexa. O caráter de diversidade decorre da própria variedade de posições, sexo, idade e profissão dos modelos. Vendedores, barbeiros, carregadores, cesteiros são

⁹² Como nota Koutsoukos, “uma foto única em meio-perfil dá mais informação do que uma foto frontal, ou de perfil, pois dá uma visão tridimensional da figura. Esse tipo de construção formal já era utilizado em desenhos e litogravuras pelos artistas viajantes, assim como vinha sendo utilizado em pintura durante séculos”. *No estúdio do fotógrafo*, op. cit., p. 114 e 115.

⁹³ Os dois autores são exemplos notáveis de um amplo esforço desenvolvido ao longo do século XIX para medir, repertoriar e organizar a população a partir de suas características físicas. Com o intuito primeiro de usar essas informações para identificar determinados comportamentos por parte de grupos que compartilham as mesmas formas antropométricas, como por exemplo o pendor para certos tipos de crime, essas ciências – que receberam nomes como nefrologia e *bertillonage* e contaram com o apoio decisivo da fotografia – também serviram de base para a evolução de uma série de teorias de caráter racista. Sobre essa questão ver KOUTSOUKOS, *Ibid.*, cap. 3; e FABRIS, Teresa. “Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico”. In: _____. *Fotografia e Arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

apresentados como que formando um conjunto único, coeso e com características comuns. E, simultaneamente, compõem um panorama diversificado, rico em detalhes e diferenciações.

É importante, em primeiro lugar, destacar o que há de comum entre esses retratos. Todas as imagens possuem o mesmo recorte. Para montar o álbum, Christiano Jr. lançou mão de um enquadramento semelhante para todas as fotografias, que foram emolduradas de forma a contemplar sem cortes o corpo inteiro do modelo, ou dos modelos. Aqui e ali saem de cena um pedaço de cesta ou os pés de cadeiras transportadas sobre a cabeça. Mas as figuras humanas estão apresentadas de forma integral. Elas são o foco da imagem.

O fundo também é o mesmo, o que alimenta a suposição de que todos esses negros foram retratados no mesmo ambiente, provavelmente uma sala do ateliê já mencionado da Rua da Quitanda. O tom intermediário da parede, nem muito escuro nem muito claro, é consoante com indicações de manuais oitocentistas, como aponta Sandra Koutsoukos⁹⁴. Essa tensão entre diversidade e igualdade que marca essas imagens também mobilizou a atenção de Iohana Freire em seu estudo sobre as representações de negros de Rugendas e Debret⁹⁵, estimulando uma análise enriquecedora sobre a relação entre individuação e tipificação:

⁹⁴ Em seu estudo sobre as fotos de estúdio de negros, a autora realiza um interessante apanhado das recomendações de uma série de manuais editados na segunda metade do século XIX. E comenta que o fotógrafo Philip Delamotte, em manual de 1855, já “abordara o problema das cores e da iluminação, esclarecendo que o fundo da foto, quando liso, não devia jamais ser branco (pois ficaria muito mais claro que o modelo) e nem preto (já que o preto absorveria toda a luz). Dependendo da cor da roupa do modelo, da cor da pele e dos cabelos, a cor do fundo deveria variar numa gama de cores entre o preto e o branco, sendo as cores ideais o azul claro e o azul acinzentado”, o que demonstra a sintonia de Christiano Jr. com os conselhos publicados em manuais da época. KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, op. cit., p. 56.

⁹⁵ A autora comenta na introdução que originalmente pensava também em estudar a obra de Christiano Jr. por considerar que existiam elos de conexão entre eles. Ver FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Op. cit., p. 59.

Se por um lado a representação das diferenças tinha por base as características mais visíveis e distintivas dos corpos, como a nudez, a cor da pele e sua conformação, escarificações e "deformações", por outro a homogeneização das representações residia no princípio de humanização destes povos. De modo recorrente as diferenças passaram a ser interpretadas de acordo com ideias formuladas a respeito do estado de civilização destes povos. Retoma-se assim o caráter totalizador vinculado à representação: o fundamento de toda tipificação é o de apresentar a identidade de cada figura representada enquanto expressão de toda uma coletividade, ainda que atente a pequenas diferenças dentro desta. O critério de escolha dos indivíduos a serem representados remete à existência de alguma característica ou atributo significativo do grupo em questão. Ao retratar de forma totalizante tais aspectos, torna possível a identificação do grupo ao qual o indivíduo pertence em sua classificação.

1.3.1. O estúdio

Como inexistem nessas cenas os elementos típicos de um estúdio oitocentista, como cenário pintado, colunas, cadeiras suntuosas ou escrivaninhas de aparência sofisticada (tal como se pode observar na Fig. 22, de autoria de Felipe Augusto Fidanza⁹⁶), pode-se concluir que ou o fotógrafo utilizou uma sala vazia para realizar tais registros ou propositalmente despiu algum ambiente daqueles atributos normalmente presentes nos registros dos clientes. Uma série de imagens atribuídas ao fotógrafo comprova que seus estúdios, como todos da época, também possuíam aqueles atrativos que costumavam atrair a burguesia endomingada ansiosa por fixar na fotografia uma imagem de prosperidade e harmonia (Fig. 23)⁹⁷.

⁹⁶ Fotógrafo italiano que chega a Belém do Pará em 1867, tornando-se um dos mais destacados profissionais da região norte do país. Ver KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-fotográfico*. Op. cit., p. 139.

⁹⁷ Esses objetos cenográficos aparecem não apenas de forma generalizada na retratística do período, como também em diversas obras atribuídas ao autor, como o conjunto de retratos de clérigos reunidos em álbum ou o retrato de algumas senhoras, que constam no próprio acervo do MHN.

São muitas as descrições encontradas na literatura brasileira ou internacional sobre a organização desses locais⁹⁸. No Brasil, a situação era semelhante, como constata Lissovski:

Esse conjunto de objetos de cena e acessórios é praticamente o mesmo em todo o mundo, refletindo um certo ideário de casa burguesa e de identidade social urbana aos quais todas as classes “fotografáveis” escolhem aderir. No Rio de Janeiro, desde meados do século XIX, as lojas especializadas em fotografia oferecem cortinados, fundos pintados, colunas e outras peças de mobiliário para o arranjo dos “salões de pose” dos fotógrafos profissionais. Até onde pude observar, a única contribuição brasileira para esse repertório é a utilização de cercas rústicas de madeira, mais comuns entre fotógrafos da Bahia e Pernambuco [...].⁹⁹

É portanto a ausência, e não a presença, de objetos cenográficos que chama a atenção neste conjunto de imagens de Christiano Jr. Em “Identidade/Identificação”, Annateresa Fabris trata dessa questão do uso do fundo neutro e associa tal prática, bem como o formato e a iluminação do modelo, à herança da pintura¹⁰⁰. Tal prática, derivada da pintura clássica, teria sido muito usada em daguerreótipos com o objetivo de realçar a nitidez da imagem, mas logo teria sido abandonada pela fotografia oitocentista, sendo substituída por cenários que reproduziam efeitos pitorescos¹⁰¹. A autora adianta o motivo dessa rápida substituição: “se o fundo neutro permitia realçar o indivíduo, conferia-lhe, contudo, um ar austero”. E acrescenta:

⁹⁸ A estudiosa Gisèle Freund sintetiza assim a questão: “Os acessórios característicos de um estúdio fotográfico de 1865 são a *coluna*, a *cortina* e o *pedestal*. Em meio a tal disposição se encontra apoiado, sentado ou erguido, o protagonista da fotografia, *de pé*, *de meio corpo* ou *de busto*. O fundo fica ampliado, de acordo com o nível social do modelo, mediante acessórios simbólicos ou pitorescos”. FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p. 62.

⁹⁹ LISSOVSKY, Maurício. “Guia prático das fotografias sem pressa”. Arquivo Nacional, edição virtual disponível em <<http://www.arquivonacional.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf>>.

¹⁰⁰ Essa análise será retomada em um próximo tópico, intitulado “A posição do Modelo”. Ver p. 65.

¹⁰¹ FABRIS, Annateresa. “Identidade/Identificação”. In: _____. *Identidades Visuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 26.

Configura-se então a ideia de que o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana, o que motiva o aparecimento de um fundo animado por imagens naturais exteriores ou por representações de interiores. Esses elementos não são mais importantes que a presença do sujeito: o entorno integra-se com os demais atributos que caracterizam a personalidade do modelo sem chegar a ter uma existência independente.¹⁰²

A partir dessas constatações podem-se tirar algumas conclusões. Em primeiro lugar, parece que o “ar austero” da imagem não era uma preocupação para Christiano Jr. no caso das imagens de escravos. Pelo contrário. Ele possuía em seu estúdio um fundo de motivos pitorescos típicos. E chegou a experimentar fotografar os trabalhadores negros diante dele (Fig. 24). Mas optou por realizar a maior parte desses registros diante da parede nua. Além do mero acaso e de uma possível preocupação em não banalizar o cenário que usava para agradar a clientela burguesa com fotos de escravos, é possível considerar ainda uma terceira possibilidade: a de que tal cenário diluiria o foco central da ação que ele pretendia encenar ali com seus modelos. No caso desses retratos, o entorno idílico, que disputa a atenção com o modelo, destaca ainda mais a artificialidade da cena.

Isso não responde, no entanto, a uma pergunta incômoda: por que Christiano Jr. não registrou os escravos em seu ambiente de trabalho, as ruas, como fez no caso de escravos rurais (ver Figs. 116 a 118)¹⁰³? Em primeiro lugar, é necessário considerar as dificuldades técnicas. O próprio resultado obtido por ele nesses registros do labor na fazenda demonstra a dificuldade de conseguir ao ar livre a mesma riqueza de detalhes que ele consegue em estúdio. Parece-nos que há

¹⁰² FABRIS, Annateresa, op. cit., p. 26. Fabris afirma desenvolver essa argumentação baseada no trabalho de Galienne Francastel. Ver FRANCASTEL, Galienne e Pierre. *Le Portrait: 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris: Hachette, 1969.

¹⁰³ Ver mais informações no Capítulo 3, p. 186 e ss.

também envolvido nesse processo um esforço de concentração da atenção, de sacrifício de todo e qualquer elemento desnecessário à cena.

Outro aspecto decorrente do fundo neutro, que não deve ser desprezado, é a vantagem que ele traz em termos de padronização¹⁰⁴. Em todas as fotografias da página e em outros trabalhos do gênero localizados em diferentes acervos, repete-se o mesmo esquema: figuras em poses suaves, um tanto perfiladas, diante de uma parede de cor mais clara e sobre um pedaço de chão que não chega a ocupar um quinto da área da fotografia, na maioria dos casos. Sem móveis e cenário, a linha de encontro entre o chão e a parede é o único e claro elemento definidor do espaço. A repetição dessa linha nas diversas imagens parece calculada, e pode ter sido obtida na execução da foto (com a colocação do modelo e da máquina sempre em posições similares para padronizar a pose) ou regulando-se eventuais diferenças pela disposição das imagens na página do álbum.

Ou seja, além de reforçar o caráter tridimensional e perspectivo da imagem (preocupação que não existe nos bustos étnicos) e reforçar uma maior familiaridade entre essas fotografias e outros registros contemporâneos voltados para o universo científico, esse espaço de inflexão entre a parede vazia e o solo estéril adquire na montagem uma função fundamental: a de criar um nexo entre as imagens, fazendo com que elas se desenrolem numa espécie de narrativa visual, como se pode constatar nessa montagem feita com o intuito de aproximar algumas das imagens reunidas na página e enfatizar esse eixo comum (Fig. 25).

A quase equivalência entre essas linhas dá unidade e ritmo ao conjunto. Tem-se a sensação de que, na sua simplicidade proposital, a imagem se prolonga

¹⁰⁴ Daí, talvez, seu uso recorrente pelos registros de cunho científico, de forma a permitir que – dentro da igualdade – se revelem as especificidades que se pretende colher.

para além da cena montada, se desenvolve e se explica na tomada seguinte. É como se a sucessão, acúmulo e reiteração dessas fotografias pertencentes a um mesmo universo imagético e temático, com regras compositivas extremamente similares, amplificassem algumas questões contidas nesse amplo ensaio visual sobre a escravidão urbana. Afinal, como alerta Barthes, a fotografia não deve ser considerada apenas isoladamente, mas também no contexto na qual está inserida: o título, a legenda, os artigos e, por que não, sua disposição conjunta.¹⁰⁵

A comparação entre duas imagens do próprio Christiano Jr. pode elucidar melhor essa questão do fundo neutro. Separadas por pouco mais de uma década, “Escravo Cesteiro” (Fig. 26) e “Vendedor de Laranjas” (Fig. 27) aparentemente pertencem a gêneros equivalentes. Colocam em cena trabalhadores com seus objetos de trabalho, encarando a câmara com uma expressão pouco significativa¹⁰⁶ e tentando mimetizar poses ‘naturais’. No campo das diferenças, os pontos de destaque parecem mais ricos.

A opção pelo uso de um fundo cenográfico com uma paisagem romântica, europeia, ao fundo da segunda imagem, bem como o recurso às duas cestas repletas de frutas em primeiro plano dão à imagem do vendedor argentino um caráter pitoresco, ajudando a criar um sentido ficcional e pouco conectado à realidade contemporânea da imagem. Aplica-se então, no caso da segunda

¹⁰⁵ Ver BARTHES, Roland. “A Mensagem Fotográfica”, In: _____: *O Óbvio e o Obtuso – Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. O autor se refere à questão da fotografia jornalística, mas julgamos ser possível fazer uma aproximação entre o trabalho de edição jornalístico e aquele desenvolvido no campo do álbum fotográfico.

¹⁰⁶ Grangeiro cita manual de fotografia que “dizia que, para se obter uma pose ‘graciosa’ e ‘cômoda’, era preciso que os olhos do modelo estivessem fixados em um ponto acima da máquina fotográfica e levemente desviados para o lado. Era importante que o olho nunca estivesse direcionado à máquina, pois dava ao retratado ares todos, espantados carrancudos e doentios”. SNELLING, H. H. *The History and practice of the art of photography*. Ney York: G. P. Putnam, 1849. Apud GRANGEIRO, Cândido Rodrigues. *As artes de um negócio: a febre photographica - São Paulo 1862-1886*. 1993. Campinas-SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 2000, p. 115.

imagem, a afirmação de André Rouillé, de que “o recurso ostentatório à cenografia, aos cenários, aos efeitos de luz ou aos figurantes e o estatuto ambivalente dos objetos figurados são tanto orientações formais que revelam uma tomada de distância com o ‘realismo fotográfico’ como com o mundo do trabalho”¹⁰⁷.

Na primeira imagem, ao contrário do tapete que mimetiza a relva, tem-se o chão duro sobre o qual repousa com grande destaque os pés grandes e marcados do cesteiro. A cena não é maquiada, é crua. O escravo representa a si mesmo e a todos de sua condição, ao contrário da imagem anterior, marcada intensamente pela artificialidade, numa paisagem idílica e falsa. Em *Escravo Cesteiro*, o pé descalço, ao invés de ser ocultado, é explicitado, ganhando destaque na representação e afirmando explicitamente a identidade de cativo do modelo.

1.3.2. Objetos e vestes

No caso do material analisado mais detidamente neste estudo, os objetos e vestes presentes são normalmente toscos e simbolizam a posição social e a origem cultural do representado. É possível supor que o interesse seja mesmo o de figurar o trabalho escravo, já que diante desse objetivo não faria sentido transfigurar os modelos com a adoção de vestes e elementos típicos dos retratos que pretendem alçar o modelo a uma posição de destaque na sociedade burguesa, como tantas vezes ocorreu ao longo do século XIX. Existem diversos exemplos na fotografia brasileira desse período em que o papel social do escravo é de certa forma recoberto, disfarçado por trajes, posturas e elementos típicos de outra classe social (Fig. 28) ou derivados de uma visão arquetípica, alegórica do negro, usado como

¹⁰⁷ ROUILLÉ, André. “Les Images Photographiques du Monde du Travail sous le Second Empire”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 54, p. 34, sept. 1984.

símbolo do caráter mítico, primitivo e atraente da África (Fig. 29). Em outras palavras, a hipótese é que Christiano Jr. tenha intencionalmente evidenciado que seus modelos eram escravos e não meros figurantes de uma encenação exótica, e por isso tenha escapado dos “disfarces” que ajudam a naturalizar a representação dos negros em pleno período escravista.

É importante destacar que as duas variáveis são exploradas na própria produção de Christiano Jr. O fotógrafo lança mão tanto do cenário típico da fotografia de estúdio, como faz o registro diante da sala absolutamente despida de qualquer recurso ou artifício, como se pode ver em dois outros registros de homens com cestos feitos pelo fotógrafo: “Cesteiro”, do acervo do Museu Imperial de Petrópolis (Fig. 30) e “Dois homens fazendo cesto” ou “Cesteiros”, que pertence à Coleção Dona Thereza Christina, da Biblioteca Nacional¹⁰⁸ (Fig. 31).

Na segunda imagem é evidente o lado compósito do cenário, que permite entrever uma “paisagem-padrão” – com direito a representação de plantas exuberantes e até a uma ruína ao fundo –, bem como a disposição artificial dos modelos. Dispostos um diante do outro, eles não se olham nem parecem manter nenhuma espécie de interação. A relação é artificialmente garantida pelo seu posicionamento no espaço e sobretudo pelo trabalho conjunto de realização do grande balaio. Já na imagem do “Cesteiro” há desprezo por esses recursos. A primeira impressão é de que se trata apenas de um registro que se quer objetivo, descritivo, neutro. A própria frontalidade da imagem – único ponto destoante entre essa fotografia e aquelas selecionadas como ponto de partida desta investigação –

¹⁰⁸ A coleção foi doada por D. Pedro II à Biblioteca após sua ida à Europa e reúne um conjunto bem diversificado de imagens. Sobre a questão, ver ANDRADE, Joaquim Marçal F. de (Curadoria e apresentação), *A coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional e Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

parece contribuir para isso. Desatenção? Não parece provável que um fotógrafo do renome de Christiano Jr., que envia álbuns de presente a monarcas de além-mar e registra imagens marcantes da burguesia e do clero, descuidasse desse aspecto. O negro em questão não está nem suavizado em vestes da burguesia ascendente, nem despido e esquadrinhado como os modelos catalogados por encomenda de Louis Agassiz¹⁰⁹ (Fig. 32). Está explícita e propositalmente mostrado em andrajos, com uma grande cesta nos ombros e encarando o fotógrafo¹¹⁰.

Há um outro detalhe que chama a atenção nessa imagem: detrás dos pés descalços, é possível ver jogado um trapo, de tom indistinto. Não fosse o fato de esse trapo ressurgir em várias outras fotografias de Christiano Jr. nesse período, o fato poderia até passar despercebido. Mas a recorrência da aparição do tecido e as descrições do uso comum de grilhões nos pés dos escravos nos levam a elaborar a hipótese de que o fotógrafo optou por recobrir o estigma da escravidão ao mesmo tempo que não fez nenhum esforço para disfarçar o caráter miserável do modelo (Figs. 34 e 35). Há portanto uma certa contradição inerente a essas imagens, que ao mesmo tempo revelam e ocultam a condição servil do retratado. É como se elas ecoassem, por meio desses contrastes, os dilemas dessa sociedade¹¹¹.

¹⁰⁹ Naturalista suíço, filósofo e médico de formação, que especializa-se em geologia e zoologia durante estudos em Paris sob a tutela de Alexander Von Humboldt e Georges Cuvier. Muda-se para os EUA na década de 1840, onde permanece até o final da vida. Além de suas grandes contribuições científicas para o estudo dos peixes e dos glaciais, ele é lembrado sobretudo por sua oposição a Darwin, pela defesa do fixismo e pela oposição ferrenha à miscigenação. Visita o Brasil em 1865 e promove uma série de registros fotográficos de negros e índios realizados por August Stahl e Walter Hunnewell. Ver mais informações na p. 107. Uma síntese do pensamento de Agassiz também pode ser encontrada em MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sacha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. Publicado pela Capacete Entretenimentos por ocasião da 29.^a Bienal de São Paulo, 2010. Voltaremos ao assunto no capítulo 2.

¹¹⁰ Tal rudeza das vestimentas se choca com uma fotografia de Christiano Jr. em que se nota um proposital cuidado e destaque dado às vestes africanas (Fig. 33). Mas tal imagem constitui uma exceção no conjunto analisado.

¹¹¹ Dentre os termos a serem levados em consideração na reflexão sobre essa contradição entre exibir ou ocultar os grilhões, não se pode esquecer de um terceiro denominador, além do fotógrafo e do consumidor da imagem. Por mais anulados que possam ser os modelos em função de

Esta pergunta ecoou ao longo de toda a pesquisa: por que, em diversas imagens de Christiano Jr. vê-se um pano jogado no chão, aos pés do modelo? Uma primeira hipótese, a de que tal recurso serviria para ocultar os grilhões e, dessa forma, não chocar ou desagradar os clientes, parece pouco sustentável. Em primeiro lugar porque há registros em que os grilhões são evidentes (Fig. 34). Portanto, parece pouco provável, mas não impossível – pela posição do pano –, que ele esteja servindo de “disfarce”. Mas também não parece coerente com a sutileza das imagens do autor que haja ali uma intenção de denúncia. Então, por que ele estaria ali? Seria uma casualidade? Outra hipótese é que forros de tecido tenham sido dispostos no chão para torná-lo mais escuro (destacando-o em relação à parede) e que durante algumas sessões de fotografia tenham saído de lugar. Essa hipótese é reforçada pela constatação de que esse tecido enrugado é visto também nas imagens de doentes de elefantíase (Figs. 3 a 5), nas quais a questão dos grilhões não teria a mesma relevância que tem nas figuras de trabalhadores. A resposta perdeu-se no tempo, mas é inquestionável que tal recurso (casual ou não, consciente ou inconsciente), aliado à cor mais escura do chão, atrai o olhar do observador. Uma vez percebido, esse detalhe sobressai a cada observação, levando o olhar aos pés calcinados, deformados e descalços¹¹². Ou seja, mesmo que indiretamente e com um certo pudor, aquilo que provavelmente era um recurso para enfatizar aspectos compositivos da imagem acabou por colocar em destaque um aspecto importante dos retratos de escravos de Christiano Jr.: sua relação

sua condição servil, eles também podem ter tido algum tipo de responsabilidade no fato de os ferros serem ou não recobertos no momento de captura da imagem. Voltaremos a essa questão no Capítulo 3.

¹¹² Tal afirmação remete diretamente a noção de *punctum*, definida por Barthes. Ver BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

intensa e paradoxal com os pés dos modelos, atributo evidente de sua condição cativa.

*

Voltando à análise da estrutura compositiva adotada por Christiano Jr., outro aspecto que chama a atenção e reforça o caráter serial dessas imagens e a preocupação compositiva do artista é a adoção de certos critérios para a disposição das imagens, com a colocação nas bordas de figuras que parecem estar olhando para o interior da página do álbum. Essa disposição – dos modelos à esquerda olhando para a direita, e vice-versa – parece gerar uma certa unidade compositiva entre as imagens, criando equilíbrio e harmonia. Às quatro mulheres sozinhas e mais ricamente vestidas, com seus saíões e panos da costa, foi garantido o lugar de destaque, o centro superior da página.

Há nessas fotografias uma certa ambiguidade, uma tensão entre o despojamento da imagem e o caráter compósito da cena, com evidentes diferenças de entonação entre as 12 imagens dispostas lado a lado. Imagens como as de n.º 1, 4, 5 e 8 (conforme gabarito de numeração sobreposto à Fig. 36) têm caráter narrativo, pretendem mostrar as pessoas no curso de uma ação, seja a de cumprimentar alguém, tecer uma cesta, barbear alguém ou vender uma fruta. Em outros casos (sobretudo nas imagens internas da página, identificadas como sendo as de n.º 2, 3, 6, 7, 10 e 11), a imobilidade e a ausência de representação é mais evidente, não se tratando de uma ação congelada mas da exibição de uma figura tipificada.

Trata-se de uma organização que parece ter sido cautelosamente planejada. Destaca-se por exemplo o fato de que todas as figuras representadas na linha vertical formada pelas fotos de n.ºs 3, 7 e 11 portam algo sobre a cabeça. Ou então

que as imagens que abrem e fecham a linha central (n^{os} 5 e 8) mostram duas figuras dispostas da mesma maneira, uma de pé e outra sentada. E aquela que está de pé se volta para o interior da página. No sentido da leitura, a primeira imagem (n.^o 1, conforme o mesmo gabarito) que se vê é a de dois homens, portando chapéus, paletós e guarda-chuvas, em poses ao mesmo tempo solenes e caricatas. Suas roupas estão rotas, mas sua postura é de grande dignidade. A mesma estratégia de espelhamento é adotada na última foto da série.¹¹³ Dois homens perfilados estão colocados um diante do outro. Não se encaram, olham como para um ponto distante, situado à sua frente, exibindo seus rostos não totalmente perfilados¹¹⁴.

Seguindo uma tradição já consolidada no campo da retratística, os atributos representados têm quase ou tanta importância na fotografia do século XIX quanto os modelos. Eles, de certa forma, se somam à figura em questão, dando-lhe *status*, significado, poder¹¹⁵. Com o passar do tempo, tais atribuições parecem colar-se à figura retratada, ganhando maior dimensão aos olhos do espectador contemporâneo, seja pela estranheza, seja pelo anonimato da figura representada.

¹¹³ Diálogo e equilíbrio pode ainda ser constatado na diagonal inversa (n.^{os} 4 e 9). Ambas trazem a imagem de um homem acompanhado de uma forma geométrica. Na primeira o sujeito está sentado sobre ela; na outra ele a carrega. Essas caixas apontam para o interior da página, como se fechassem o conjunto, e pontuam as fotografias por serem muito claras, refletindo grande quantidade de luz.

¹¹⁴ Ambos são a mesma coisa: jovens, negros, escravos, que portam cestos. Não se sabe, e nem interessa, se são cesteiros ou carregadores. O que se sabe é que os cestos de vime (há no conjunto três imagens em que eles aparecem em destaque) são elementos onipresentes na representação do trabalho escravo no país. Os viajantes referem-se com frequência a esses objetos, cuja execução e transporte eram tarefa dos escravos. Há em Jean-Baptiste Debret uma série de descrições e desenhos deles. Ele considera mesmo o cesto como um atributo do escravo de ganho, termo que define o escravo urbano típico, retratado por Christiano Jr. em suas cartas de visita. Ver DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução Sérgio Milliet; apresentação Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. p&b. (Reconquista do Brasil, 56), p. 159.

¹¹⁵ "A produção de retratos é ao mesmo tempo a produção de significados em que classes rivais reivindicam sua presença na representação e ao mesmo tempo a produção de *coisas* que podem ser possuídas e para as quais existe uma demanda socialmente definida", escreve Tagg. TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988. p. 54.

Outro caso claro de atributo explorado com grande frequência e potencial simbólico é o guarda-chuva¹¹⁶, objeto que escapa do universo exclusivamente do trabalho a que remetem cestos e tabuleiros. A primeira imagem da página do álbum (Fig. 37) traz exatamente dois homens, de perfil, portando guarda-chuvas e chapéus. De forma a sublinhar diferenças e destacar as especificidades da imagem de Christiano Jr., são trazidos aqui dois exemplos que contrastam com esse retrato, coletados no acervo virtual do Musée d'Orsay¹¹⁷, nos quais o guarda-chuva também é elemento de destaque (Figs. 39 e 40). São retratos de duas figuras da elite francesa. Seus nomes ficaram para a posteridade; os dos fotógrafos que fizeram o registro perderam-se no tempo. O registro da identidade daquelas deve-se ao fato de serem personagens socialmente valorizadas, sendo algo raríssimo quando se trata de um escravo ou negro recém-liberto¹¹⁸, ele próprio considerado um bem. Afinal, trata-se de alguém cujo nome muito provavelmente não foi registrado nem na data de realização da fotografia; se o foi, tal dado perdeu-se no tempo.

Tanto a mulher mais velha, Jeanne Dupain, como a criança, Claude Menier, ambas francesas, transmitem uma sensação de familiaridade com o processo fotográfico, uma tranquilidade que lhes permite atuar diante da objetiva, com seus animaizinhos de estimação, seus chapéus e guarda-chuvas, que parecem ter sido

¹¹⁶ “O guarda-chuva, em boa parte da África Ocidental, é apanágio das pessoas de consideração. Haveria aqui alguma transposição? Seja como for, o guarda-chuva, em todas as latitudes, é dignificante, e a cerimônia, a polidez que os escravos manifestam entre si, seus cumprimentos de chapéu, vênias e protestos de etiqueta, foram frequentemente comentados pelos viajantes”, ressalta Manuela Carneiro da Cunha, “Olhar Escravo, Ser Olhado”. In: AZEVEDO, P. ; LISSOVSKY, M. (Orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr*, op. cit. p. XXX.

¹¹⁷ Ao todo, foram localizados nos registros do museu francês 163 imagens com iconografia relacionada aos guarda-chuvas (com a inclusão dos para-sóis o número aumentaria consideravelmente). A grande maioria delas é de fotografias, mas há também exemplos de recortes de sombra, desenhos e pinturas.

¹¹⁸ Afinal, não se sabe exatamente a situação desses modelos e tampouco interessa entrar nesse debate pois, mesmo que se trate de negros recém-libertos, eles foram figurados explicitamente dentro dos moldes dos escravos de ganho que perambulavam pelas ruas cariocas.

colocados ali como coadjuvantes, exercendo a função de apoio, de eixo vertical que ajuda a organizar a fotografia, a exemplo da utilização frequente de outros elementos que organizam a imagem nesse sentido, como colunas e cortinas¹¹⁹. Tal familiaridade e tal conforto não se veem em “Homens com guarda-chuva”. Eles não encaram a câmara, posicionam-se conforme o desígnio do fotógrafo e sua pose tem algo de artificialmente rígido¹²⁰.

Outro contraste interessante pode ser feito entre essa imagem de Christiano Jr. e uma ilustração também publicada na *Harper's Weekly*, intitulada “Man Who knows a man” (Fig. 38). A ilustração¹²¹ exibe dois homens que se cumprimentam de maneira muito semelhante aos dois negros da imagem de Christiano Jr. Há algumas diferenças importantes de caráter compositivo e simbólico. A primeira diferença gritante é que na ilustração estão representados um branco e um negro, numa clara afirmação da importância de uma convergência entre os dois grupos. Em segundo lugar, há a legenda que os une em torno de um mesmo ideal: “Me dê sua mão, camarada! Ambos perdemos a perna por uma boa causa; mas graças a Deus, nunca perdemos o coração”, diz o texto, orientando claramente a leitura. Diferenças um pouco mais sutis são o pequeno deslocamento para a direita da ilustração – que faz com que os perfis não sejam retilíneos e o negro se mostre mais do que o

¹¹⁹ A pose meio lateral meio frontal, com o rosto voltado para aquele que observa o quadro, e o uso do elemento vertical como estruturador da cena já faziam parte do repertório tradicional da alta pintura, como se pode ver nas Figs. 41 e 42, que reproduzem célebres pinturas de monarcas europeus. Tais exemplos servem também para reforçar a questão já abordada aqui do tratamento dado ao fundo da tela, ao demonstrarem o uso corrente de mistura de gêneros, graças ao que os retratos se tornam mais magníficos com o uso cenográfico das paisagens e de figuras coadjuvantes, como o cavalo e o auxiliar na tela de Van Dick.

¹²⁰ Possivelmente em razão de uma ordem de imobilidade para não comprometer a nitidez da imagem, seguida à risca.

¹²¹ Localizada no site <<http://blackhistory.harperweek.com/1Introduction/IntroLevelOne.htm>>. Não consta na fonte nem o nome do artista nem a data precisa de publicação, apenas a referência mas consta que ela se deu ao final da Guerra Civil norte-americana (1861-1865).

branco, que vira ligeiramente as costas para o observador –e o caráter um pouco mais efusivo do cumprimento na ilustração em relação à imagem fotográfica.

Em compensação, é impressionante a coincidência no caráter um tanto exagerado, quase caricato, das representações do ato de cumprimentar, não importando a técnica adotada. Chama a atenção também o papel estruturante dos elementos verticais, seja os guarda-chuvas, seja as muletas. Até mesmo o posicionamento desses elementos parece cuidadosamente pensado. O cotejamento das duas imagens permite notar que os personagens à esquerda seguram o guarda-chuva ou a muleta voltados para o interior da cena, enquanto os da direita mantêm os mesmos objetos virados para fora, para quem observa a imagem, o que acaba dando uma movimentação, uma rotação que dinamiza uma cena tão enxuta, despida de outros atrativos.

1.3.3. A posição do modelo

Algumas outras questões se destacam nessa imagem. Em primeiro lugar é notável seu caráter especular. Até mesmo a fisionomia dos dois homens apresenta semelhanças. Rostos finos, maxilares pronunciados, um gesto de cumprimento claro, porém com um certo recato e distinção. Os pés mais próximos de nós estão um pouco adiantados, fazendo eco ao gesto da mão, numa espécie de coreografia congelada. A veste mais escura do homem à esquerda, no entanto, promove uma espécie de quebra nessa semelhança. Eles se parecem, mas não são o mesmo. Estão descalços, com trajes velhos e amassados; são negros, portanto pertencem ao mundo da escravidão e do trabalho. Mas se comportam e se vestem como homens da cidade, candidatos a um posto entre os burgueses, ou pelo menos a um tipo de trabalho mais aceitável que o cativo.

Outro aspecto essencial para dar a essas figuras uma imagem de distinção é o fato de elas estarem posicionadas de perfil em relação à câmara. Segundo os preceitos da retratística¹²², em voga desde o Renascimento¹²³, há uma diferença clara entre a representação perfilada e a frontal, cabendo sempre aos dignitários a posição de lado e com poses rebuscadas¹²⁴ (Figs. 41 e 42), enquanto as figuras populares normalmente são apresentadas frontalmente. Segundo Annateresa Fabris, a opção pela posição perfilada das fisionomias, adotada pela fotografia em seus primórdios, segue um modelo que deriva da pintura clássica:

Não deixa de ser sintomático que os primeiros retratos fotográficos adotem como parâmetro visual uma tipologia estabelecida no momento da emancipação do gênero (retrato) no âmbito da pintura. No século XV, da conjunção da generalização florentina com o

¹²² “Entre todos os gêneros praticados e funções cumpridas pela fotografia na segunda metade do século XIX, o retrato foi certamente o mais difundido. Especula-se que mais de 90% das fotografias realizadas no período sejam retratos, em sua ampla maioria no formato *carte de visite*. A difusão mundial desta tecnologia e dos procedimentos técnicos e valores estéticos a ela associados acabam por criar um padrão tão homogêneo que mesmo um olhar treinado teria dificuldade em distinguir, umas das outras, imagens produzidas neste ou naquele país e, sobretudo, por um ou outro fotógrafo. Também do ponto de vista diacrônico as distinções são quase imperceptíveis. No Brasil, onde o *carte de visite* começa a ser amplamente difundido na década de 1860, ele ainda vigora na primeira década do século XX, particularmente entre fotógrafos estabelecidos fora da capital do país. Os mesmos padrões (conformação da pose, cenografia, enquadramento, etc.) utilizados por Carneiro & Gaspar [...] ou Insley Pacheco [...], fotógrafos de grande prestígio na corte, podem ser observados em retratistas “provinciais” como Oliveira Lopes [...] e Generoso Portella [...], no final do século”. LISSOVSKY, Maurício. “Guia prático das fotografias sem pressa”. Op. cit., p. 3-4.

¹²³ Trata-se de um processo lento, com diferentes expressões históricas e geográficas e que, segundo Castelnovo, teria se iniciado na Itália nos séculos XIII (no caso da escultura) e XIV (pintura). “Do retrato ‘típico’ volta-se ao retrato do indivíduo. Surge um interesse diferente e novo”. Ver CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19.

¹²⁴ Mesmo alertando para a existência de “numerosas variantes e exceções”, Castelnovo afirma que “o perfil é a apresentação típica do cliente-doador” e que isso se deveria à influência clássica. “A consagração da fórmula de perfil para o retrato autônomo parece mesmo derivar da medalha antiga [...]. É provável mesmo que num determinado momento assumisse um autêntico e imediato significado simbólico”. Ibid., p. 30-31. Ou, como diz Pierre Francastel, autor de grande relevância para embasar essa reflexão: “as fotografias são tiradas, ainda hoje [seu texto foi publicado pela primeira vez em 1950, quase um século depois da produção de Christiano Jr], em função da visão artística clássica, pelo menos na medida em que o permitem as condições de fabricação das lentes e o fato de se utilizar uma objetiva única”. FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 27.

detalhamento flamengo surge um modelo de retrato de tendência internacional, que acaba logo adquirindo um aspecto serial.¹²⁵

E a autora embasa sua argumentação com uma descrição do que seria esse modelo, segundo Galienne Francastel:

Apresentado sobre um fundo neutro, é tomado de três quartos ou de perfil, nunca de frente; aparece cortado um pouco abaixo dos ombros e confere muita importância ao penteado. A cara é realista, sem excessiva abundância de detalhes, mas apresenta, em contrapartida, vários relevos sobre os quais é jogada uma hábil iluminação.¹²⁶

Uma descrição bem precisa que parece se aplicar perfeitamente à retratística de Christiano Jr., no que se refere tanto ao modelo do gênero retrato, que vai se consolidando ao longo de séculos, quanto à relação entre esse modelo e o que se pode chamar de categorização social que orienta a pose¹²⁷, categorização essa que varia conforme o contexto de realização e também de leitura da imagem:

As poses codificadas no sistema de Bertillon remetem a uma cultura pré-fotográfica e devem ser analisadas em seus significados simbólicos anteriores, uma vez que o sistema no qual passam a ser inseridas vira pelo avesso as conotações tradicionalmente associadas à frontalidade e à lateralidade. Desde a configuração da noção moderna de indivíduo, o retrato honorífico não se caracteriza pela frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual respeito e auto-respeito caminham paralelos. O retrato de perfil, que cai em desuso nas últimas décadas do século XV, é, ao contrário, apanágio da elite. A ele são atribuídos dois significados: índice de razão e

¹²⁵ FABRIS, Annateresa. *Identidades Visuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004, p. 25. O grifo que destaca o caráter internacional do modelo é nosso.

¹²⁶ FRANCASTEL. *El Retrato*. Madri: Cátedra, 1978. p. 97. Apud FABRIS, Annateresa, Op. cit. p. 26.

¹²⁷ Afinal, como diz Tagg, “o retrato é, por conseguinte, um signo cuja finalidade é tanto a descrição de um indivíduo como a inscrição de identidade social”. TAGG, *El peso de la representación*, Op. cit., p. 55

moderação, no caso do homem; símbolo de virtude e pertencimento a um grupo familiar, naquele da mulher.¹²⁸

Evidentemente não se trata de um padrão unívoco e a história da arte está repleta de exceções, mas estamos tão habituados a ver representações de monarcas e membros distintos da burguesia um tanto perfilados, que automaticamente atribuímos uma certa dignidade às pessoas representadas segundo esses paradigmas. Fato similar ocorre, de forma inversa, com as fotos frontais (dever-se-ia dizer imagens, posto que o mesmo se aplica a pinturas, mais raras, e gravuras com representações populares). Não à toa tal posição – bem como os perfis totais de ambos os lados – acabou sendo adotada como padrão para fotos de gênero policial.

Christiano Jr., no entanto, adota raramente tal frontalidade (ver por exemplo a Fig. 43). Mesmo nas figuras étnicas femininas e masculinas da outra página do álbum o posicionamento das cabeças é suavemente inclinado para a esquerda ou para a direita, procedimento aconselhado pelos manuais para suavizar expressões e valorizar ao máximo a fisionomia do retratado. Ao não dispor seus modelos nem de maneira frontal (associada às camadas populares às quais pertencem) nem de perfil – postura anteriormente considerada “apanágio da nobreza” e que acaba por consolidar-se também como posição essencial da fotografia de cunho policial –, Christiano Jr. torna essas fotografias um tanto mais complexas, evitando que elas recaiam de maneira simplificada em esquemas preestabelecidos e de fácil identificação.

Nas imagens de cunho mais etnográfico – os bustos de homens e mulheres – Christiano Jr. utiliza também um outro recurso recorrente no retrato oitocentista: a

¹²⁸ FABRIS, Annateresa. *Identidades Visuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004, p. 43.

aplicação de uma espécie de máscara arredondada em torno do retrato, que cria um efeito de esfumaçamento, uma primeira moldura que suaviza a passagem do registro fotográfico para o papel em torno e que concentra a atenção do olhar sobre o modelo, que encara diretamente o observador (Fig. 44)¹²⁹.

A pose com o corpo virado três quartos para o lado está presente em todos os 12 clichês que Christiano Jr. usou na página do álbum de trabalhadores. Ele parece ter uma particular predileção por posturas suavizadas, sutis, como as recomendadas pelos manuais de fotografia do período. Várias recomendações do gênero foram encontradas na bibliografia que examina a questão¹³⁰, como a descrição feita por Estabrooke em seu manual *The Ferrotypes and how to make it*:

Existe então um despertar para o fato de que, ao invés de colocar nosso freguês ereto numa cadeira, com seu cotovelo sobre uma mesa, seu braço formando um ângulo reto, seu rosto para frente, mostrando um canto de sua boca apontando para cima e outro para baixo [...] com dois buracos no lugar dos olhos e uma fenda horizontal ou oblíqua como uma boca, responderia melhor aos objetivos do retrato colocar o modelo comodamente numa bela cadeira, inclinando-o suavemente na busca de uma posição mais confortável, o melhor lado da face voltado para a câmara, uma luz suave frontal vinda de cima para suavizar as linhas, um telão em dégradé para dar efeito atmosférico e a luz direta reduzida de modo a dar volume e solidez, para que assim o resultado possa ter alguma pretensão artística.¹³¹

¹²⁹ Robert Levine também destaca esse aspecto: “Uma série extensiva de retratos usam uma vinheta oval para reproduzir apenas cabeça e ombros de seus modelos, exatamente da mesma maneira que alguns modelos pertencentes à classe alta posavam”. LEVINE, Robert. “Faces of Brazilian Slavery: the Cartes de Visite of Christiano Junior”, Op. cit., p. 131.

¹³⁰ É ampla a bibliografia sobre os padrões e modelos utilizados pela fotografia desde seus primórdios. Uma das obras centrais para entender os mecanismos de criação e difusão da nova técnica é a de FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*, op. cit. No caso brasileiro, algumas obras serviram de referência ao estudo dessa questão, entre as quais podem-se citar: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998; FABRIS, Annateresa. “A Fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade”. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 5, n. 8, 1993; GRANGEIRO, Cândido Rodrigues. *As artes de um negócio*, op. cit.; KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, Op. cit.

¹³¹ ESTABROOKE, Edward M. *The Ferrotypes and how to make it*, Cincinnati, O. E Louisville, KY., Gatchell & Hyatt, 1872. Edição fac-similar por Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1972, p.

Disdéri¹³², autor importante no campo dos manuais, sintetiza de maneira clara os pontos que julga essenciais para o sucesso de uma fotografia:

1. fisionomia agradável; 2. nitidez geral; 3. as sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; 4. proporções naturais; 5. detalhes nos negros (que seria a boa definição dos itens escuros); 6. beleza.¹³³

Vamos à análise mais detida desse receituário, levando em consideração as imagens que compõem o estudo. Em primeiro lugar, nota-se que a questão fisionômica tem maior relevância nos retratos em plano fechado. No caso das imagens de corpo inteiro, esse aspecto fica em posição secundária, já que a ênfase é dada mais na tipificação da função do modelo. Mesmo assim, há uma preocupação em tratar de forma suavizada suas faces, sobretudo nas imagens 2 (Fig. 45), 3 e 4 da página do álbum.

Quanto à nitidez, um tanto prejudicada pela idade dessas fotografias, ela está diretamente vinculada ao uso delicado de sombreamentos, ao fundo neutro e ao uso evidente do contraste entre tons claros e escuros e de uma ampla gama de cinzas. As vestes de tom mais claro predominam, destacando-se em relação à tez negra, mas não faltam os detalhes escuros pontuando cada uma das imagens, sobretudo os retratos com figuras masculinas. A questão da beleza, obviamente mais subjetiva, parece ser traduzida na produção de Christiano Jr. por um cuidado em harmonizar as figuras no espaço vazio do atelier (o mesmo ocorre nas imagens externas de sua autoria), na suavidade dos gestos e na importância das vestes e

174-175, apud MENDES, Ricardo. “Descobrimos a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)”, In: FABRIS (Org.), op. cit., p. 125.

¹³² Ver nota 25.

¹³³ DISDÉRI. *Reinsegments Photographiques*, apud KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, op. cit., p. 23. Annateresa Fabris também cita essas indicações de Disdéri em *Identidades Virtuais*. FABRIS, Annateresa. *Identidades Visuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004. p. 15.

dos acessórios na composição. Expressa-se também num cuidado em montar seu conjunto atendendo ao mesmo tempo a critérios de semelhança (padrão étnico e comportamental dos modelos) e de diversidade de pose, função, trajes, objetos comercializados ou produzidos por eles. Em suma, ele organiza não um catálogo repetitivo de imagens, mas um conjunto vibrante, através do qual o olhar passeia encontrando diferentes situações, objetos e labores, numa maior humanização ou, ao menos, individualização do modelo.

Christiano Jr. flagra de maneira sintética essa tensão. A ação produtiva, a postura e os olhares – com um misto de submissão, alheamento e cooperação, ironia e enfrentamento –, o fato de não ocultar alguns estigmas da escravidão (como os ferros nos tornozelos e os pés descalços e deformados) e a escolha de um mesmo e neutro cenário¹³⁴, e sem nenhuma referência ou alegoria à cena tropical, tornam a imagem ainda mais potente, com um foco preciso.

Observa-se ainda em algumas dessas fotos a existência de certa interação entre fotógrafo e modelo, a presença de elementos que destoam na imagem, como um certo rasgo de impaciência ou dúvida na fisionomia da vendedora (Figs. 46 e 47). As duas imagens captadas em um pequeno intervalo de tempo trazem indícios do processo de preparação dessas poses. Na primeira foto, a mulher olha para o fotógrafo como se à espera de algum comando (a postura dos ombros, jogados para a frente, também dão a sensação de um esforço de comunicação entre ela e quem está por trás da câmera). Já o menino está mais imbuído de seu papel, atua claramente como um pequeno comprador de fruta, fazendo o gesto necessário e portando com graça o cestinho. A luz que recai sobre os frutos e entre os dois

¹³⁴ Neutralidade essa que também está vinculada, não se pode esquecer, a um certo “cientificismo” com o qual Christiano Jr. flertava e que será melhor trabalhado no Segundo Capítulo.

personagens não é suficiente para criar um elo entre os dois modelos. Na segunda imagem também parece haver uma falta de sintonia entre os retratados. A mulher olha para a frente de canto de olho e o rapazote a fixa atento e relaxa na pose.

“Vendedor de Papagaios” (Fig. 9) e sobretudo a do “Vendedor de flores” (Fig. 48) também são imagens em que se destacam, pela gestualidade e fisionomia, o interesse e o humor do modelo. A impressão que se tem diante de imagens como essas é a de que existe uma certa cumplicidade entre fotógrafo e fotografado, de que estes últimos parecem à vontade no jogo de encenação proposto. O vendedor de flores não só olha para a lente (e conseqüentemente para nós, que observamos a imagem) como oferece um ramo e estende a mão em nossa direção como se pedisse uma remuneração por sua oferta.

1.3.4. Ponto de vista

Resta ver um outro aspecto, nem sempre explícito: o ponto a partir do qual o fotógrafo faz o registro. Muitas vezes Christiano Jr. posiciona a câmara num ponto um pouco inferior àquele costumeiramente usado em registros de estúdio, como é possível observar em figuras como a do “Leiteiro” (Fig. 49), “Retrato de Escrava” (Fig. 45) e “Escravos se cumprimentando” (Fig. 37). Ou seja, a máquina se encontra numa altura inferior à do modelo, o que faz com que sua figura se torne mais majestosa e grandiloquente¹³⁵.

¹³⁵ Renata Bittencourt já havia notado tal característica nas imagens de Christiano Jr. No exemplo de imagem de escrava (Fig. 45) feita por Christiano Jr., a textura do torso, do pano da costa que atravessa o peito e da saia que a cobre até os pés compõe uma figura peculiar. A verticalidade das linhas da saia somada à altivez de rainha expressa no rosto plácido da escrava ajudam a compor um retrato de mulher monumental. Ver 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 da Cultura, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2005, p. 133.

É interessante comparar esses registros com figuras como “Escrava negra”, retratada por Klumb (Fig. 50) ou “Negra vendedora com guarda-sol”, também conhecida como “Vendedora de Frutas no Rio de Janeiro” (Fig. 51). Em ambas a riqueza cenográfica e das vestes é muito maior, bem como é mais arranjada e interessante a pose adotada. No entanto, há também um maior distanciamento entre a câmara e as modelos.

Outro exemplo de câmara em nível inferior ao dos modelos e que conta ainda com o auxílio suplementar de uma escada para amplificar a dignidade dos retratados é a última fotografia de D. Pedro II e sua família, feita por Otto Hess poucos dias antes de eles embarcarem para o exílio, em decorrência da proclamação da República (Fig. 52). De forma antagônica, não é difícil perceber que August Riedel, em “Escravos diante da casa do intendente de Morro Velho”, Minas Gerais, fotografia feita em 1868 (Fig. 53), trata – na distância e no posicionamento elevado da câmara – o objeto do retrato de forma genérica, quantitativa. Os escravos pertencentes à família Gordon aparecem nessa imagem não apenas como fundo contra o qual se destacam personalidades locais, bem como pai e filho proprietários, mas também como símbolo de riqueza. Tipos idênticos, despersonalizados e submetidos à ordem e controle do poder econômico e físico¹³⁶.

Pode-se mencionar ainda o caso interessante, mesmo que isolado, do retrato feito por João Goston, fotógrafo e relojoeiro que atuou no nordeste do Brasil entre

¹³⁶ “A teoria oitocentista brasileira sobre a administração dos escravos estabeleceu uma conjugação estreita entre disciplina e paternalismo. Esses dois eixos estiveram na raiz de todas as recomendações feitas no Brasil sobre a gestão escravista (formação de famílias, crescimento vegetativo da escravaria, usufruto de roças próprias, alimentação, vestimentas, moradia, instrução religiosa). O propósito central das normas fixadas sobre cada um desses assuntos era o de criar uma comunidade escrava, moldada de acordo com os anseios dos senhores. Na verdade, a partir de um ideal de *plantation* escravista, ordenada e produtiva, os autores brasileiros do século XIX construíram um ideal de trabalhador escravo”. Ideal esse não apenas defendido em textos, mas também simbolizado por imagens como essas. Sobre a questão, ver MARQUESE, Rafael Bivar. *Feitores de corpo, missionários da mente*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004. p. 292.

as décadas de 1850 e 1880, de um engraxate negro (Fig. 54). Descalço, o modelo explicita sua condição de escravo ao mesmo tempo que trabalha na botina de alguém. No entanto, o que mais impressiona nessa imagem é o ponto de vista assumido pelo fotógrafo, que se rebaixa ao nível do chão e do sapateiro. O nível da objetiva é dado pelo modelo e não pela altura do tripé ou a posição mais confortável para o fotógrafo. Se é no chão que o sapateiro trabalha, é lá que ele será “flagrado”, mesmo que o resultado pareça estranho ou o ângulo absolutamente inusitado.

A questão do posicionamento da câmara, a maior proximidade desta em relação ao retratado e a altura em que é posicionada são, portanto, e em conjunto com o tipo de corte adotado para a imagem, essenciais na análise da imagem fotográfica. Como afirma Burke, apoiando-se por sua vez nos argumentos de Alan Trachtenberg¹³⁷:

As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menos distância, num enfoque respeitoso, satírico, afetuoso, cômico ou desdenhoso. O que vemos é uma opinião “pintada”, uma “visão de sociedade” num sentido ideológico, mas também visual. Fotografias não constituem uma exceção a essa regra, uma vez que, como argumentado pelo crítico americano Alan Trachtenberg, “um(a) fotógrafo(a) não tem necessidade de persuadir um espectador a adotar o seu ponto de vista, porque o leitor não tem escolha; na fotografia vemos o mundo pelo ângulo da visão parcial da câmara, da posição em que ela estava no momento em que o dispositivo para bater a chapa foi acionado.”¹³⁸

É interessante ressaltar que Christiano Jr. trabalha com um repertório amplo, explorando diversos gêneros. É possível notar uma diferença importante entre suas formas de fotografar, com variações de estilo, enquadramento, iluminação, organização interna na imagem e outros aspectos visualmente identificáveis.

¹³⁷ TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs: Image as History. Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989, p. 251-252, apud BURKE, op. cit., p. 49.

¹³⁸ BURKE, Ibid., p. 149.

Evidentemente, parte dessa diversidade decorre de mudanças derivadas da própria tecnologia fotográfica (afinal, quase quatro décadas separam as primeiras das últimas imagens conhecidas do autor) e das variações naturais nas demandas do público – que têm diferentes objetivos e habitam diferentes locais. Mas parece haver também uma adequação do próprio fotógrafo a determinados modelos, em função do tipo, ou estilo, de fotografia que ele está executando no momento.

1.3.5. A dedicatória

Além de sua força quantitativa, por congregar 24 dos cerca de cem retratos de negros de autoria de Christiano Jr. repertoriados, as imagens outrora reunidas nas páginas pertencentes ao MHN são também um indício claro do caráter programático do trabalho do autor, seja no momento de sua realização, seja na hora da edição e do destino dado pelo autor ao material. As duas páginas do álbum, guardadas no acervo do museu¹³⁹, trazem uma dedicatória feita à mão, provavelmente pelo próprio Christiano Jr. ou então acrescida posteriormente para indicar a quem o fotógrafo destinava essa seleção. Lê-se claramente a dedicatória a “El-rei D. Fernando”¹⁴⁰, bem como a inscrição do nome de Christiano Jr. e do endereço do ateliê da Rua da Quitanda, 45, 2. andar, Rio de Janeiro, ocupado por Christiano Junior a partir de 1865¹⁴¹ (Fig. 21).

Christiano Jr., ao contrário de muitos outros fotógrafos em atuação no período que se dedicaram em algum momento a registrar imagens de negros¹⁴²,

¹³⁹ O Museu optou por retirar essas imagens desse invólucro por razões de preservação, conservando a página do álbum e as imagens isoladamente (Fig. 2). Mas antes foram feitos registros fotográficos do conjunto.

¹⁴⁰ Ver nota 11.

¹⁴¹ Tais inscrições foram úteis para dar a realização dessas imagens entre os anos de 1864 e 1866.

¹⁴² Victor Frond, Revert Henry Klumb e August Stahl estão entre os fotógrafos de destaque no período agraciados com apoio financeiro e títulos por parte do Império.

não conseguiu angariar para si nos anos em que viveu no Rio de Janeiro um apoio institucional ou as benesses do poder imperial¹⁴³. Chegou a obter medalha de bronze na II Exposição Nacional de 1866 e um comentário elogioso por parte de Victor Meirelles¹⁴⁴, mas não o sucesso retumbante que obteria posteriormente em sua fase argentina. A existência de um material de sua autoria autografado para o monarca português considerado um importante patrono das artes parece indicar por parte do súdito português – afinal ele era originário das Ilhas Canárias – uma tentativa a mais de inserção comercial e política.

¹⁴³ Não há, por exemplo, registro de obra sua na coleção pertencente à Princesa Isabel, fato destacado inclusive pelos autores do livro acerca da coleção: “Uma ausência ainda mais conspícua, tratando-se da Princesa Isabel, é a de Christiano Jr., principal fotógrafo dos escravos brasileiros”. Eles aventam ainda a possibilidade de tal material ter se perdido. Ver LAGO, Pedro; LAGO, Bia Correia do. *Coleção Princesa Isabel – Fotografia do Século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

¹⁴⁴ Ver MEIRELLES, Victor. Op. cit., p. 10.

1.4. Releituras gráficas

Volto agora a atenção para as três gravuras baseadas em fotografias¹⁴⁵, que foram reproduzidas em 1865 pela revista norte-americana *Harper's Weekly*. Fiéis ao modelo fotográfico, essas ilustrações trazem pequenas, porém significativas diferenças, que ajudam a alimentar o debate. Essas diferenças sublinham a interação entre as diferentes linguagens plásticas, ajudam a demonstrar como as formas de utilização e consumo dessas imagens extrapolam a ideia de “typos e costumes” feitos para clientes europeus de passagem pelo Brasil e possibilitam a constatação de que muitas dessas imagens atuam na fronteira, agindo como representação real da situação do negro no Brasil de então e ao mesmo tempo se apresentando como imagens perenes, alegóricas – e algumas vezes risíveis –, das figuras populares de terras longínquas¹⁴⁶.

A primeira das fotografias que serviram de base para a releitura apresentada pela revista é “Vendedor de Papagaios” (Figs. 9 e 10). Na versão norte-americana a obra ganha título idêntico – “Parrot Vender”¹⁴⁷ – e praticamente todos os detalhes do modelo fotográfico são preservados. Lá estão os três papagaios e seus poleiros, o chapéu e o guarda-chuva, os pés descalços. A primeira diferença sutil a chamar a atenção é a necessidade do gravurista de movimentar o fundo da tela com a adoção de um intenso achurado, mais escuro no encontro entre o piso e a parede e que vai subindo em tons cada vez mais claros. Provavelmente se trata de um recurso

¹⁴⁵ Imagens disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <hitchcock.itc.virginia.edu/>.

¹⁴⁶ Questões a serem tratadas no Capítulo 2 deste estudo.

¹⁴⁷ “Parrot Vender”. Imagem divulgada pelo *site* <www.slaveryimages.org>, mantido pela Virginia Foundation for the Humanities e pela Biblioteca da Universidade de Virginia, sob o código HW0032. Mais detalhes sobre as imagens e relação com fotos de Christiano Jr. são fornecidos pelo *site* no campo destinado à ilustração “Fish monger and his Dulcinea” e reproduzidos abaixo, na nota 155.

adotado pelo litógrafo para criar um efeito de profundidade. Desfaz-se assim a linha definidora do espaço já mencionada aqui, como se o gravurista pretendesse eliminar o vazio em torno do modelo¹⁴⁸.

Se não se conhecesse o anúncio publicado por Christiano Jr. e não fossem tão raras as recriações em gravura de suas fotografias de negros, poder-se-ia até pensar que a ausência de elementos deve-se ao fato de que esse espaço seria posteriormente completado em um trabalho gráfico. Ou seja, que a foto poderia ser apenas uma forma de registro do modelo, uma espécie de esboço, como faziam os desenhistas viajantes ao captar as figuras na rua em rápidos desenhos *d'après nature* e que posteriormente serviam de base para composições mais elaboradas.¹⁴⁹

Na verdade, esse preenchimento do fundo típico da gravura parece reiterar, por contraste, o estranhamento pela cena vazia deixada por Christiano Jr. Estranhamento que torna essa imagem tão destoante das fotografias tradicionalmente feitas de tipos, seja em estúdio, seja em um cenário externo. Se se compara essa imagem com o retrato feito por Van Dick de Carlos I da Inglaterra (Fig. 41), destacam-se simultaneamente uma grande semelhança e diferenças incontornáveis. A pose de ambos é extremamente parecida, mas em todo o resto não há conciliação possível. Enquanto o monarca está totalmente à vontade no

¹⁴⁸ A pose do vendedor é estática, o corpo está virado para o lado, mas o rosto encara a câmara, sem artifícios ou trejeitos de expressão. A foto é explícita e propositalmente posada. Todos os movimentos estão congelados, numa pose evidente. A cena é a mais vazia possível, com o modelo disposto diante de uma parede nua. Só se vê o branco ao fundo e o piso, mais escuro. Mas é curioso notar como Christiano Jr. dá certo movimento à imagem estática, colocando na diagonal a linha do rodapé. Essa estratégia causa uma certa vertigem no observador e chama a atenção para o corpo todo do modelo e não apenas para sua fisionomia.

¹⁴⁹ Outra distinção entre a imagem fotográfica e a gravura, que reforça essa ideia da imagem fotográfica como “anotação” ou “esboço” para a obra gráfica, é a inversão feita na estrutura tonal da imagem. Em alguns momentos as zonas claras das fotos tornam-se escuras, provavelmente para que o gravurista consiga destacar alguns elementos como, por exemplo, o pé do escravo.

cenário – com seus campos, montaria e servo bem representados –, ao vendedor restam apenas os papagaios e o guarda-chuva.

Outro aspecto distorcido nessa foto também parece reiterar outra constatação feita anteriormente ao se examinarem as fotos do fotógrafo açoriano: a de que muitos de seus modelos parecem encará-lo com grande desfaçatez e, por consequência, encarar também a nós que observamos sua imagem, como se não se incomodassem – ou não tivessem recebido a instrução para pretender um alheamento em relação à câmara. O litógrafo, de identidade desconhecida, propositalmente desvia o olhar do modelo para algum ponto perdido, impedindo que ele se cruze com aquele que o observa. Tal operação, bem como o escurecimento da pele do modelo e a eliminação do pano ou corrente que se encontra jogado a seus pés, promovem como que um isolamento da figura e um distanciamento entre ela e aquilo que representa. Ela se aproxima assim mais de uma imagem extemporânea de um vendedor exótico do que da provocadora imagem de um negro que ganha a vida, sua e de seu proprietário, vendendo papagaios pelas ruas do Rio de Janeiro.

Ao se olhar para a fotografia de origem, no entanto, nota-se que há uma série de elementos que parece indicar que a opção de retratar esses negros de ganho sem disfarce de sua condição não é gratuita. A pose do “Vendedor de Papagaios” é estática, o corpo virado para o lado, mas o rosto encara a câmara, sem artifícios ou trejeitos de expressão. A foto é explícita e propositalmente posada. Todos os movimentos estão congelados. A cena é a mais vazia possível, com o modelo disposto diante de uma parede nua. Só se vê o branco ao fundo e o piso, mais escuro. É curioso notar como Christiano Jr. dá certo movimento à composição, colocando na diagonal a linha do rodapé. Essa estratégia causa uma certa vertigem

no observador e chama a atenção para o corpo todo do modelo e não apenas para sua fisionomia.

A não ser pelos papagaios, há pouco de exótico nessa cena, o que dificulta sua aproximação com outros exemplos bem-sucedidos de construção do gênero, como a alegoria¹⁵⁰ da fertilidade tropical, de Henschel (Fig. 51), apresentada com sucesso na Exposição Universal de Viena de 1873, obtendo medalha de mérito¹⁵¹. Ao contrário da composição de Henschel, “Vendedor de Papagaios” não tem cenografia, efeito marcante de luz ou distância. A proximidade da câmara em relação ao modelo é evidente, mesmo que ainda discreta, revelando um certo fascínio por essa figura.

Os objetos que existem na cena não são artificialmente sobrepostos como na natureza-morta tropical criada em *Vendedora de Frutas*, mas trazem indícios claros da identidade do modelo, de sua origem africana (pela ênfase dada ao chapéu e ao guarda-chuva, considerados símbolos de *status* na África e também entre os negros brasileiros¹⁵²), de seu ofício de comerciante (papagaios para vender aos transeuntes) e de sua condição cativa. Esta última evidenciada não apenas pelos pés descalços, atributo claro da condição servil, mas pela existência de algo que lembra uma corrente detrás de seus pés, objeto eliminado na gravura¹⁵³.

¹⁵⁰ Segundo João Adolfo Hansen, alegoria é “um procedimento construtivo”, uma metáfora continuada, no qual se diz **a** para significar **b**. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 7-8.

¹⁵¹ ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004. p. 174.

¹⁵² Eduardo Silva faz uma síntese da questão em *Dom Obá II D’África, o Príncipe do Povo* (São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 175 e ss.).

¹⁵³ Difícil saber, em razão da falta de definição da imagem, se é um trapo, uma corrente ou uma dobra em tecido que recobre o chão, mas sua presença causa estranhamento. Sobre a questão, ver também p. 58-60.

1.4.1. Marcas do cativo

A questão das correntes também ganha uma nova dimensão quando se pensa que uma das obras reproduzidas e comercializadas por Christiano Jr. em seu estúdio carioca é uma reprodução fotográfica de um retrato – um óleo, segundo o Museu Histórico Nacional (MHN), guardião de uma cópia – de Abraham Lincoln (Fig. 17), exatamente no período da abolição da escravidão nos EUA. Nesta imagem, é possível identificar o estadista norte-americano trajando um elegante terno, segurando o decreto de libertação dos escravos. Seus sapatos estão reluzentes, e ao chão, atrás dele, jaz uma corrente com uma bola de ferro, com o punho aberto: uma imagem de grande força para simbolizar o fim do cativo.

Enquanto isso, no mesmo período, o fotógrafo rompe o tabu e retrata escravos com ferros nos pés, de forma aparente ou toscamente oculta, ou deixa sobressair na foto a imagem dos pés marcados, gastos e machucados pela falta de sapatos¹⁵⁴. Não custa ressaltar mais uma vez que ele não é o único a produzir imagens com esse potencial, mas as gera de maneira sistemática. Ele não mais encena um tipo, mas ainda assim esboça a representação de um indivíduo inserido num contexto específico. Ao mesmo tempo esse indivíduo é extraído de seu ambiente usual, trazido para uma sala de estúdio vazia, sem qualquer cenografia, e levado a encenar algo que costuma fazer todos os dias: tecer cestos, vender doces,

¹⁵⁴ No caso das mulheres, isso é suavizado pelo ocultamento dos pés pelas longas vestes que os cobrem. Mesmo assim, a profunda marca de sujeira na barra da saia da mulher retratada na 6.^a *carte de visite* da Fig. 36 é profundamente reveladora da condição miserável da modelo. Tomando-se essa página de álbum como referência, pode-se notar que elementos mais evidentes da condição escrava, como os ferros vistos nos tornozelos da *carte de visite* n° 5 ou o trapo presente nas imagens de n° 9, 11 e 12, não estão presentes na maioria das imagens de Christiano Jr. Mas tampouco são considerados como fator suficiente para a eliminação do retrato da seleção que foi encaminhada à mostra da cidade do Porto (nota 88) e posteriormente ofertada a D. Fernando II.

transportar caixas ou até mesmo lutar capoeira (Fig. 55). Descontextualizado, ele se torna ator de sua própria sina, como numa mímica.

1.4.2. O pescador e a Dulcineia

O segundo caso de releitura litográfica refere-se a uma foto bem composta de um casal: ele carrega um cesto grande na cabeça e ela um tabuleiro com comida, de difícil identificação. Ambos estão mal vestidos, ele de forma ainda mais caricata, com uma casaca negra e uma calça em frangalhos. O procedimento do litógrafo foi semelhante ao do caso anterior, mantendo-se fiel em relação à fotografia, no que se refere tanto ao modelo como ao tratamento dado ao fundo da imagem. Aqui, o grande fato destoante é o título dado à obra, “Fish-monger and his Dulcinea”¹⁵⁵ (Fig. 8), que sobrepõe a ela uma leitura um tanto fantasiosa e romantizada da ilustração. Explicita-se assim a matriz clássica da composição e exclui-se qualquer referência ao Brasil e sobretudo à condição cativa dos modelos. No entanto lá estão os pés descalços e a roupa em andrajos, promovendo uma espécie de comédia em torno dessa Dulcineia rota, trabalhadora e de pele negra¹⁵⁶. Caso que só faz confirmar o caldo preconceituoso das representações de caráter

¹⁵⁵ A ilustração, intitulada “Fish monger and his Dulcinea”, foi publicada na *Harper's Weekly* em 21 de outubro de 1865, p. 664 (segundo cópia localizada em Special Collections Department, University of Virginia Library). Tanto a imagem como os comentários foram localizados em <www.slaveryimages.org>, mantido pela Virginia Foundation for the Humanities e pela Biblioteca da Universidade de Virginia, sob a referência HW0033. A seguinte descrição foi acrescida à imagem: “A *Harper's Weekly* não fornece nenhuma informação específica para essa ilustração, mas ela parece derivar de uma fotografia tirada por José Christiano de Freitas Henriques Junior, um fotógrafo nascido em Portugal (*sic*), que produziu dezenas de retratos de escravos em seu estúdio no Rio nos anos 1860. Para ver cópia da fotografia original e obter outros detalhes sobre Jr. e suas fotografias de escravos brasileiros, ver Robert Levine, *Faces of Brazilian Slavery: the Cartes de Visite of Christiano Junior*, op. cit.; Para outras imagens neste *website* que provavelmente derivam de fotografias de Jr., ver HW0032 and HW0034”.

¹⁵⁶ Batizada como a heroína de D. Quixote, essa vendedora também é, simultaneamente, um modelo clássico, idealizado, e uma figura popular como outra qualquer. Não se pode esquecer que a loucura de D. Quixote faz com que ele se engane e perceba numa camponesa maltratada e grosseira a mulher de seus sonhos.

etnográfico e concordantes com aquilo que boa parte dos autores identifica com a moda racista europeia¹⁵⁷.

Convém ressaltar que é bem reducionista pensar no consumidor europeu como um bloco unitário e anódino, acomodado em relação ao drama da escravidão. O debate em torno da instituição era intenso no período e havia por parte dos europeus interesse não apenas pelo exótico, mas também pela luta contra esse sistema iníquo.

A permanência do regime escravista no Brasil, quando praticamente todas as nações já o haviam abandonado, é um problema¹⁵⁸. No período em que apenas se começa a debater mais seriamente a questão no Brasil¹⁵⁹, é forte e crescente o repúdio internacional à sua permanência no país. Conrad relembra as tensões entre Brasil e Inglaterra acerca das limitações impostas ao tráfico desde 1831 e reiteradas vezes burladas pelos traficantes, e cita, para ilustrar isso, o “Caso Christie”¹⁶⁰. Situações como essa chegaram a virar tema artístico. Encontra-se no compêndio de catálogos das Exposições da Academia Imperial organizado por Levy a descrição

¹⁵⁷ “Além de representarem um complemento na receita dos profissionais, essas *cartes* atendiam ao espírito de colecionismo de imagens que já havia despertado no público da época. Uma ‘lembrança’, enfim das curiosidades dos diferentes países, hábito que se proliferaria através das imagens estereoscópicas e, mais tarde, pelos cartões-postais”. KOSSOY, Boris; TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. *Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*, São Paulo: Edusp, 1994. p. 193.

¹⁵⁸ Conrad afirma que apenas a Espanha, por meio das colônias de Cuba e de Porto Rico, ainda mantinha o sistema escravista em vigor no ano de 1865, quando Christiano Jr. fez suas fotos. Ele foi extinto em 1873 em Porto Rico e em 1886 em Cuba. Ver CONRAD, Robert. *Últimos anos da escravidão no Brasil*. Brasília: INL, 1975.

¹⁵⁹ “Os textos antiescravidão eram tão pouco comuns no Brasil, antes de 1865, que os historiadores e os oponentes mais tardios da escravidão afirmavam, por vezes, encontrar oposição onde ela mal existia. Estes mal-entendidos talvez fossem o resultado do hábito brasileiro, muito comum, de prefaciar argumentos pró-escravidão com breves denúncias de uma instituição que até mesmo no Brasil era condenada em princípio, mesmo que não o fosse na prática.” Ibid., p. 29.

¹⁶⁰ “Na véspera do Ano Novo, em 1862, uma força naval britânica iniciou um breve, mas humilhante bloqueio do porto do Rio, o que foi um resultado imediato de incidentes menores, mas uma consequência, na realidade, da longa disputa entre ingleses e brasileiros sobre os ‘emancipados’ e a própria escravidão”, Ibid., p. 89.

de um esboço de ninguém menos que Victor Meirelles, que remete diretamente a essa questão, cuja descrição é a seguinte:

Sua majestade o Imperador Dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1864 (esboço). *Depois de verificar-se a notícia de que os vapores de guerra ingleses Stromboli e Curlew haviam apresado navios de propriedade brasileira; sua majestade o Imperador, dirigindo-se pelas seis horas da tarde ao Paço da Cidade, onde se reunia o Conselho de Ministros, viu-se cercado por uma multidão imensa de povo que rompia em vivas aclamações ao Chefe de Estado; sua majestade comovido falou ao ajuntamento, e disse que era ele primeiro que tudo brasileiro, e como tal mais do que ninguém empenhado em manter ilesas a dignidade e a honra da nação; e que assim como ele confiava no entusiasmo do seu povo, confiasse o povo nele e no seu governo, que ia proceder como as circunstâncias requeriam, mas de modo a que não fosse aviltado o nome brasileiro.*¹⁶¹

O clima de tensão internacional não derivava apenas de pressões governamentais. A população dos países europeus e da América do Norte se mobilizava em torno de associações antiescravistas de grande apelo popular, que mantinham laços com os líderes do movimento abolicionista local¹⁶². Portanto, supor que a melhor maneira de atender o mercado europeu era fornecendo imagens conformadas com o escravismo é reduzir um tanto a questão.

Na verdade, em termos internacionais, se havia clara demanda para representações da escravidão, os dados do sucesso comercial da *Harper's Weekly*¹⁶³ parecem indicar que a crítica teria mais acolhimento que a submissão.

¹⁶¹ LEVY, C. R. Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes e da Escola Nacional de Belas-Artes*, Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990. p. 166.

¹⁶² Apesar de um pouco tardia em relação ao momento de produção e comercialização das imagens de Christiano Jr., a relação entre Joaquim Nabuco e a Sociedade Anti-Escravidão da Grã-Bretanha, cuja origem remonta à mobilização de Willforce desde 1823, indica a permanente pressão internacional para viabilizar também no país o fim do escravismo. Sobre a questão, ver BETHELL, Leslie; CARVALHO, José Murilo de. "Joaquim Nabuco e os abolicionistas britânicos: correspondência, 1880-1905". *Estudos Avançados [online]*, v. 23, n.65, p. 207-229, 2009.

¹⁶³ A revista semanal foi líder do mercado durante um quarto de século, alcançando 120 mil assinantes no final da década de 1850 (estima-se que cinco pessoas liam cada exemplar). Sua influência foi crescendo e em 1871 já tinha 300 mil assinantes. Ver "Toward Racial Equality -

Nem sempre a linha da revista foi explicitamente combativa em relação à escravidão, mas essa tendência passou a preponderar após a eclosão da Guerra Civil nos EUA:

Uma vez começada a Guerra Civil, *Harper's Weekly* tomou uma firme atitude unionista e mostrou crescente apoio à emancipação dos direitos civis dos negros. Acima de tudo, houve uma significativa mudança no tom da publicação, passando de um conservadorismo cauteloso para a defesa substancial de reformas. Essa notável transição se deveu primeiramente a George William Curtis, que escreveu os editoriais do jornal entre 26 de dezembro de 1863 a 9 de julho de 1892.¹⁶⁴

É importante ressaltar que não se deve ver tal engajamento com lentes contemporâneas, tomando tal posicionamento como uma afirmação de igualdade entre negros e brancos. Uma evidente tônica racista, na qual o negro é ainda apresentado como selvagem ou incapaz, permeia esse movimento, como demonstra claramente Wood em seu estudo sobre a representação da escravidão:

No mercado popular de xilogravuras e litografias, no qual proliferaram almanaques anti-escravidão, livros infantis e sátiras impressas, particularmente na onda dos atos de fuga de 1850, quase que de forma geral foram apresentadas imagens de escravos impotentes. A ênfase recaía no sofrimento e no fracasso; o escravo é uma vítima inocente que precisa ser salva.¹⁶⁵

1.4.3. A maternidade

A terceira imagem veiculada pela *Harper's Weekly* traz uma cena muito recorrente na representação dos africanos – e também dos indígenas: a

Harper's Weekly reports on Black America – 1857-1874”, Disponível em <<http://blackhistory.harpweek.com>>. Acesso: 25 abr. 2011.

¹⁶⁴ Ibid. Segundo o texto, o cartunista Thomas Nast também pode ser apontado como um dos responsáveis pela mudança de direção da publicação, tornando-se seu colaborador em 1862.

¹⁶⁵ WOOD, Marcus. *Blind memory. Visual representations of slavery in England and America; 1780-1865*. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 2000. p. 97.

representação da mãe que traz seu filho amarrado às costas (Fig. 11)¹⁶⁶. Christiano Jr. parecia ter especial interesse por essa imagem, de grande força, por caracterizar o costume tradicional entre os povos mais “exóticos” de manter o filho sempre consigo e ao mesmo tempo trazer as mãos livres, disponíveis para o trabalho. Esse interesse pôde ser constatado quando, ao se tentar descobrir a imagem fotográfica que havia servido de modelo para a gravura da revista,¹⁶⁷ foram localizadas três fotografias de sua autoria com o mesmo tema, fotografias em que a atenção parece recair mais sobre o bebê (que ocupa sempre o centro da imagem) do que sobre a mãe ou os objetos que ela carrega.

Ressaltam-se mais dois aspectos em relação a essa imagem e às fotos que se assemelham a ela (Figs. 12, 13 e 14). O primeiro refere-se ao fato de que o bebê, contrariamente às mães – que são sempre posicionadas de perfil para que se possa ver com mais detalhes a criança e os panos que a sustentam junto ao corpo da mãe –, em todos os casos parece encarar o espectador. Na verdade, ele olha para o fotógrafo, tem sua atenção capturada pelo homem diante daquele aparelho, que comanda a cena, mas tal gesto acaba por provocar uma conexão pouco comum entre os modelos de fotos ditas étnicas e o espectador, já que muitas vezes esses modelos mantêm a vista baixa ou fitam algum ponto neutro, distante.

¹⁶⁶ O tema da mãe africana está presente também em função do hábito dos brancos de usarem amas de leite e há uma série de representações em torno disso, com crianças brancas retratadas ao lado de suas mães pretas. Lucílio de Albuquerque expõe, em 1912, a tela “Mãe Preta”, marco em torno da questão, na qual se vê uma negra amamentando um neném branco enquanto seu próprio filho espera por sua vez. Outra obra a tratar da questão é ALENCAR, José de. *Mãe*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro - Teatro Completo v. 2 - Serviço Nacional de Teatro - DAC/FUNARTE - Ministério da Educação e Cultura, 1977 (versão digital). Koutsoukos (*No estúdio do fotógrafo*, op. cit., p. 74 a 185) dedica um capítulo de sua tese à questão das relações familiares entre escravos, com ênfase no tema da ama.

¹⁶⁷ Esse é único caso em que o *site* da Virginia Foundation (op. cit.) não traz o modelo fotográfico, provavelmente porque a imagem não está reproduzida na obra de Levine (op. cit.), que serviu de referência.

O outro aspecto refere-se novamente à alteração feita pelo gravurista da imagem original. Ou melhor, à aparente fusão que ele promove entre os registros de base. Muito provavelmente a Fig. 12 serviu de modelo à Fig. 11, intitulada “Negress carryng her young”. O perfil da mãe, o panejamento da saia, o corte do cabelo e até a touquinha do bebê apontam para uma total coincidência. Há porém uma diferença crucial: na imagem fotográfica o bebê é carregado no colo pela mãe, enquanto na gravura ele foi estrategicamente transferido para as costas (o que inclusive faz com que seu braço direito apareça numa posição um tanto estranha). O sistema de atar a criança às costas parece ter vindo de outra imagem, a Fig. 14, em razão da coincidência da forma da criança e das raiais no pano da costa utilizado.

Fica então a pergunta: por que misturar as duas referências? Por que o gravador julgou mais interessante, mais cativante a cena do filho às costas do que aquela da criança carregada nos braços? Para avançar nessa reflexão teria sido necessário pelo menos acessar o conteúdo completo da revista, o que não foi possível, mas se pode ao menos especular que tal opção decorre da intenção de reforçar o caráter exótico da mãe africana, tão recorrentemente explorado pela iconografia de povos ditos primitivos (sobre isso ver as Figs. 13 e 61 a 65). É importante destacar aqui que o fato de a revista se posicionar mais claramente pela abolição não significa – como já foi destacado no caso da imagem “Fish-monger and his Dulcinea” – que ela defenda uma visão igualitária do negro. Tem vigência nesse período um olhar fortemente marcado pelo preconceito e pela ideia de inferioridade. Como explica Iohana Brito de Freitas, reconhece-se a humanidade do negro, “mas de forma a defini-la como degradada, degenerada, tendo de ser recuperada através

do processo civilizador europeu, que o integraria à sociedade de forma que este contribuísse com o que tem de melhor”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Op. cit., p. 40. A autora desenvolve ainda mais essa ideia ao defender que “tais noções nos remetem diretamente ao “Século das Luzes”, à ideia de civilização como ponto máximo de perfeição a que a humanidade se destina desde que guiada pela razão crítica. A história passa a estar comprometida com a narrativa dos avanços, com a escala que conduz o homem da barbárie à civilização. A multiplicidade de tipos humanos decorrentes da miscigenação fazia do Brasil um dos maiores laboratórios existentes para o estudo do homem e de seus passos rumo às luzes”. Ibid., p. 43.

1.5. Formas de consumo e circulação

Apesar de não haver informações sobre como essas fotografias de Christiano Jr. foram parar na *Harper's Weekly* e nem sobre o processo de ressemantização pelo qual elas passam na revista, a localização dessa “migração” contribui para mostrar como as formas de consumo e circulação desse material são bem mais amplas do que a simples aquisição por colecionadores interessados em possuir lembranças do exotismo tropical (como propõe o fotógrafo no anúncio de 1866). Essas formas de consumo e circulação podem ser vistas à luz de estudos como a interessante investigação de Celeste Zenha acerca da visualidade do século XIX, tomando como ponto de vista a circulação da imagem:

O negócio de reprodução e venda de imagem em larga escala ganhou, ao longo do século XIX, uma dimensão até então impossível de ser vislumbrada. A ‘democratização’ da cultura e da civilização se fazia desejável e também exequível, pois um conjunto excepcional de avanços e invenções no terreno da reprodução de imagens diminuía os custos e melhorava a qualidade destes artefatos, produzidos em quantidades cada vez maiores.¹⁶⁹

Além de destacar o crescimento vertiginoso da produção e circulação de imagens reproduzíveis, a autora relata como as imagens consumidas no mercado europeu voltam ao Brasil em edições nacionais, auxiliando a venda e repercussão de outras vistas litografadas no Rio de Janeiro. Em outras palavras, demonstra como o Brasil estava inserido num contexto mais amplo de produção e circulação de imagens do que nosso isolamento parece indicar.¹⁷⁰

¹⁶⁹ ZENHA, Celeste. “O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas”. *Topoi*. Revista de Historia PPGHIS, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 134-160, 2002. p. 135.

¹⁷⁰ Pode-se reafirmar aqui que o efeito irradiador desse material tem sido subestimado em virtude da tendência da história da arte tradicional de sobrevalorizar a importância da Missão Francesa como marco inaugural da produção artística nacional. Em termos quantitativos, o poder de disseminação das reproduções é bem maior do que aquele das pinturas acadêmicas exibidas para o público restrito dos salões de arte.

Zenha também sublinha a existência de um diálogo incontornável entre pintura, gravura e fotografia no Brasil do século XIX. Em estudo sobre o “negócio” das imagens – sobretudo das paisagens – encaminha a questão para a necessidade de não se pensar a fotografia apenas como uma técnica inovadora, isolada de outras formas de expressão em voga no período.¹⁷¹ A autora faz um interessante acompanhamento do número de pintores, fotógrafos e litógrafos em exercício na corte imperial ao longo do Segundo Império, e conclui que nenhuma das técnicas se sobrepõe de forma dominante sobre às outras¹⁷².

A publicação pela *Harper's Weekly* das imagens feitas por Christiano Jr. no mesmo ano, bem como o fato de o fotógrafo açoriano comercializar em seu estúdio imagens provenientes de outras partes do mundo, como reproduções de obras de arte e retratos de políticos estrangeiros ilustres – dentre os quais os do líder paraguaio Francisco Solano Lopes e de outros generais paraguaios ou a já citada imagem de Lincoln¹⁷³, comprovam a existência desses intercâmbios¹⁷⁴.

¹⁷¹ “O que torna este momento histórico interessante é justamente a correlação entre diferentes modos de elaboração, gêneros e temas específicos de imagens inseridas num mercado comercial que envolvia artistas, artesãos, comerciantes e consumidores de diversas partes do planeta”. Ver FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista*, op. cit., p. 20.

¹⁷² Outras informações sobre o sistema de produção e comercialização de imagens no Brasil de meados do século XIX podem ser encontradas também nas seguintes obras: FABRIS, Annateresa. *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998; GRANGEIRO, Cândido Rodrigues. *As artes de um negócio*, op. cit.; KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, op. cit.; SANTOS, Renata Valeria. *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagens no Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, 2003; SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pítoresco*, op. cit.

¹⁷³ Ver p. 80.

¹⁷⁴ Três outros exemplos de releitura citados por Zenha em seus estudos corroboram tal enfoque: a publicação, em janeiro de 1860, da fotografia da chegada de D. Pedro II a Pernambuco pelo jornal francês *L'illustration*; a releitura, pela mesma publicação, do registro fotográfico feito por Revert Klumb da construção do Dique das Cobras, no Rio de Janeiro; e a publicação, em 1875, pelo jornal *Illustrierte Zeitung*, de xilogravura a partir do registro feito por Marc Ferrez da cachoeira de Paulo Afonso, desta vez sem citar o nome do autor da foto de origem. Ver ZENHA, Celeste. “Les usages de la photographie”. *Études photographiques*, n. 14, jan. 2004. Versão digital disponibilizada em set. 2008. Disponível em <URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index375.html>>. Data da consulta: 04/11/2010.

Vejamos agora alguns aspectos referentes ao campo mais específico da fotografia, de forma a sublinhar o forte caráter concorrencial da nova tecnologia e a inserção de Christiano Jr. nesse meio. Como resume o pesquisador e colecionador Gilberto Ferrez,

Na corte, como se dizia então falando do Rio de Janeiro, a partir de 1855 ou 56, os daguerreotipistas passaram a ser chamados pelo nome usado até hoje: fotógrafos. O número deles, que era de três em 1847, sobe para onze em 57, chegando a trinta em 1864 (*Almanaques Laemmert*).¹⁷⁵

Ampliando o olhar para todo o território nacional, Boris Kossoy¹⁷⁶ informa que, entre 1850 e 1859, já existiam cerca de 90 fotógrafos em atividade no país. Nos anos 1860, o número sobe para pouco mais de duzentos (40% deles estrangeiros). Números bem modestos se comparados aos da França e EUA¹⁷⁷, mas muito significativos quando se consideram as limitações da vida brasileira. Dentre os gêneros, o mais procurado era, sem dúvida, o do retrato. Lissovsky calcula que ele corresponda a quase 90% da produção fotográfica na segunda metade do século XIX, o que leva a uma massificação e padronização impressionantes:

Entre todos os gêneros praticados e funções cumpridas pela fotografia na segunda metade do século XIX, o retrato foi certamente o mais difundido. Especula-se que mais de 90% das fotografias realizadas no período sejam retratos, em sua ampla maioria no formato *carte de visite*. A difusão mundial desta tecnologia e dos procedimentos técnicos e valores estéticos a ela associados acabam por criar um padrão tão homogêneo que mesmo um olhar treinado teria bastante dificuldade em distinguir, umas das outras, imagens produzidas neste ou naquele país e, sobretudo, por um ou outro fotógrafo. Também do ponto de vista diacrônico as distinções são

¹⁷⁵ FERREZ, Gilberto. "A Fotografia no Brasil". Separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 17-18, 1953.

¹⁷⁶ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. op. cit., p. 26.

¹⁷⁷ Ver FREUND, Gisèle, op. cit., p. 13-35.

quase imperceptíveis. No Brasil, onde a *carte de visite* começa a ser amplamente difundido na década de 1860, ele ainda vigora na primeira década do século XX, particularmente entre fotógrafos estabelecidos fora da capital do país.

Nesse cenário, no entanto, alguns nomes sobressaem. Podem ser citados, como profissionais ilustres do período, os fotógrafos que contavam com as graças do poder imperial e aqueles que conseguiram estruturar empreitadas empresariais de maior fôlego, mesclando interesses comerciais e artísticos e ampliando seu raio de ação para outros tipos de produção que não apenas os registros em estúdio¹⁷⁸.

Christiano Jr. tem, nesse contexto, uma inserção curiosa, e sua trajetória emite indícios às vezes contraditórios. Como já foi visto, o fotógrafo faz um grande esforço propagandístico, atua em diferentes segmentos, estabelece uma série de parcerias nacionais e internacionais. E conquista bastante prestígio. Fabiana Betramim ressalta o fato de que J. Menezes, sucessor de Christiano Jr. no ateliê da R. da Quitanda, 39, ainda mantinha na década de 1880 a referência a Christiano Jr. no verso de duas imagens¹⁷⁹. Mas tal destaque não é suficiente para colocá-lo entre aqueles que dispunham de maior prestígio junto à coroa¹⁸⁰ nem para evitar que ele

¹⁷⁸ Os dois aspectos não são excludentes. Dentre as figuras que desempenharam papel de relevo na cena do período, podem ser citados Victor Frond, Georges Leuzinger, August Stahl, Revert Klumb, etc. Convém mencionar aqui o fato de Christiano Jr. vender suas imagens não apenas em seu estúdio, mas também na loja de Leuzinger, conforme indicam diversos carimbos do estabelecimento encontrados em material de sua autoria. Além de fotógrafo, Leuzinger era editor, comerciante, representante de vários dos principais fotógrafos do país, negociando sua obra no Brasil e no exterior e muitas vezes servindo de agente, enviando participações locais às feiras internacionais.

¹⁷⁹ “A indicação de que o estabelecimento fotográfico pertenceu a Christiano Jr. aparece não apenas no verso do cartão, mas também em anúncio publicado na *Gazeta de Notícias*, no dia 6 de agosto de 1875. O nome de Christiano Jr. era conhecido por sua clientela: Retratos a 50\$ a dúzia. Pacheco, Menezes & Irmão, sucessores de Christiano Jr. & Pacheco, photographos, rua da Quitanda, 39. O anúncio mostra como o nome de Christiano Jr. era ainda reverenciado”. Para mais detalhes, ver BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: A reconstrução das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.*, op. cit., p. 156 e ss. Como enfatiza a pesquisadora, Menezes também se dedicou às fotografias de caráter medicinal, registrando uma série de figuras com moléstias dos membros inferiores, utilizando-se ainda do mesmo painel que aparece nos retratos de Christiano Jr. da década de 1860.

¹⁸⁰ É estranho, por exemplo, que não haja uma obra de sua autoria na ampla coleção reunida pela Princesa Isabel. Ver nota 143.

opte por migrar para a Argentina, onde – talvez por encontrar um ambiente menos concorrencial – conquista um protagonismo que não foi possível na cena carioca.

2. INVENTÁRIOS DE IMAGEM

Após a análise das imagens produzidas por Christiano Jr., da trajetória do autor e dos modos de consumo e circulação desse tipo de fotografia no período em questão, identificaremos os vínculos entre essa produção e a tradição de representação dos tipos de trabalhadores e de figuras populares vigente na arte europeia sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX¹⁸¹. O objetivo é mostrar como as fotografias de Christiano Jr., ao mesmo tempo que se adequam a modelos de pensamento visual bem longevos, também trazem de forma germinal elementos atribuídos a formas de representação realista, identificada com o movimento artístico homônimo gestado ao longo da segunda metade do século XIX, mas que possui um alcance bem mais amplo e se vincula ao anseio por cunhar visões capazes de traduzir de forma extensa, fidedigna e precisa as coisas do mundo concreto.

A ideia é inserir as fotografias de Christiano Jr. numa perspectiva histórica de ampla duração, cotejando-as com outras séries iconográficas com o objetivo de identificar modelos de pensamento e visualidade e repetições, diálogos, continuidades e descontinuidades entre eles. A pesquisa alinha-se, assim, com a perspectiva de Pierre Francastel, que, ao desenvolver o conceito de longa duração no campo da história e sociologia da arte¹⁸², afirma que:

¹⁸¹ A presença dessas imagens se verifica a partir do século XVIII porque é somente a partir do final desse século e sobretudo da abertura dos portos no início do século XIX que se torna mais flexível a enorme restrição feita pelos portugueses a todas as tentativas de retratar-se sua colônia. O próprio explorador e naturalista alemão Alexander Von Humboldt (1769-1859), que se tornou célebre pelo trabalho desenvolvido em viagens às Américas, foi preso ao tentar atravessar a fronteira entre a Venezuela e o Brasil, acusado de espionagem.

¹⁸² Fernand Braudel, no clássico texto publicado na década de 50 em que defende o uso da longa duração na história, atribui a Francastel o mérito de desenvolver no campo da arte essa abordagem. Ver BRAUDEL, Fernand. "História e Ciências Sociais – A longa duração". In: _____.

[...] a única solução que permite tornar manifestas as condições de leitura da imagem seria escolher um período ao longo do qual surgiram as mudanças, ou seja, uma mutação. Assim se torna possível tomar o fato figurativo ao mesmo tempo em sua estabilidade questionada e no seu devir criador.¹⁸³

Considerar essas imagens de Christiano Jr. inseridas num recorte de tempo mais amplo permitirá sublinhar uma série de soluções de continuidade entre essas fotografias e modelos já estabelecidos, bem como localizar algumas mudanças de tom, ruídos, novos elementos compositivos que se insinuam dentro de padrões já conhecidos e estáveis e acabam por gestar uma visão diferenciada da condição do escravo urbano oitocentista. Afinal, como diz o próprio Francastel, em sua obra clássica:

Todas as vezes que um grupo humano tenta forjar um novo sistema de signos ou de ações – e as duas coisas estão sempre ligadas –, ele se encontra na situação dos experimentadores tateantes [...] De início, ele só chega a seus fins através de vias complicadas, apoiando-se, para provocar e explicar sua descoberta, em cadeias de raciocínios tomadas de empréstimo a outros sistemas mais familiares a ele e a seu círculo.¹⁸⁴

Em outras palavras, a comunicação de novos elementos ou signos da visualidade exige que se tomem emprestados elementos alusivos aos meios de expressão correntes. Tratando desses mesmos empréstimos e repetições – mesmo que de um ponto de vista distinto porque mais preocupado com a psicologia da percepção do que com a história das mentalidades com que trabalha Francastel –, Ernst Gombrich chega a conclusões que também auxiliam a iluminar essa questão da repetição de modelos e do diálogo evidente entre diferentes gerações:

Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Originalmente publicado em *Annales E. S. C.*, n. 4, out/dez, 1958).

¹⁸³ FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le Lieu*. Paris: Gallimard, 1980. p. 13.

¹⁸⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 92-93.

Gombrich argumenta que o artista sempre começa com um esquema, com a pressuposição de uma imagem, e procede comparando-a a seu motivo no mundo visível, o que significa seguir convenções. Arte segue a arte, e a grande influência sobre os artistas é a arte que o antecede.¹⁸⁵

Portanto, para entender se e de que forma as fotografias de Christiano Jr. contêm algo de disruptivo, de promessa de deslocamento de uma produção nacional de bases exclusivamente importadas para o desenvolvimento de um olhar cada vez mais atento aos condicionantes internos, não basta apenas analisar sua produção no quadro efervescente das primeiras décadas da história da fotografia no país (como foi feito no bloco precedente). É necessário empreender também um exercício de cotejamento desse material com os padrões mais tradicionais dos gêneros tangenciados por essa produção. O intuito da investigação neste segundo bloco é, portanto, avançar no esforço de análise e interpretação de suas imagens em relação a alguns dos vetores mais comuns na produção brasileira e internacional que o antecederam e acompanharam.

Certas matrizes se impõem mais do que outras nesse exercício de reflexão. A bibliografia que trata da produção de Christiano Jr. (bem como a de outros fotógrafos oitocentistas que retrataram escravos) remete recorrentemente a três tipos de representação em voga no século XIX, que têm suas raízes nos séculos precedentes: o registro exótico/pitoresco, a representação das camadas populares e a iconografia de caráter cientificista, esta última muitas vezes baseada em teorias racistas.

Ao longo das próximas páginas examinaremos esses modelos, buscando sínteses bem como desenvolvendo exercícios de comparação entre casos

¹⁸⁵ Ver FERNIE, Eric (selection and commentary). *Art History and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon, 1995. p. 224.

concretos dessa produção e a obra de Christiano Jr. Evidentemente, a amplitude das questões abordadas impede que se faça uma análise mais ampla e obriga a limitar o olhar a alguns aspectos emblemáticos da produção artística em questão. Esse esforço de considerar a produção de Christiano Jr. num contexto mais amplo, estrutural, no qual a repetição de padrões iconográficos dá a tônica, será dividido em quatro movimentos, descritos a seguir.

O primeiro deles trata da questão da representação do “Outro”, com ênfase na busca reiterada por elementos de culturas diferentes como forma simultânea de controle e conhecimento, esforço que está acompanhado pelo florescimento do gênero de literatura de viagem. Neste momento será examinada a tênue fronteira entre o pitoresco e o científico, dois sistemas mantidos estrategicamente isolados, sobretudo no campo da história da fotografia – que separa muitas vezes a fotografia “artística”, ligada ao pictorialismo, daquela fotografia que se pretende documental¹⁸⁶ –, mas que se encontram próximos nesse amplo movimento de catalogação, hierarquização e composição de diferentes tipos, espécimes e modelos. O objetivo é mostrar como os dois caminhos constituem aspectos de uma mesma ambição repertorialista, marcada tanto por uma vontade investigativa como por construções preconcebidas e estereotipadas do objeto a ser representado. Para efeito da investigação, importa ressaltar a reiteração e cristalização de padrões estéticos normativos, que se reapresentam no trabalho de Christiano Jr. e estão fortemente influenciados pelos padrões de figuração do escravo e do negro sintetizados na obra de Debret.

¹⁸⁶ Esse debate é trabalhado por vários autores, entre os quais se podem destacar: FABRIS, Annateresa. *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998, e SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madri: Alianza Editorial, 2001.

Numa segunda seção, restringindo a questão mais ao campo brasileiro, faremos um movimento de síntese de modelos impostos e repetidos pelos viajantes que mapearam o país em textos e imagens. Ênfase será dada a Jean-Baptiste Debret¹⁸⁷, cuja obra constitui um elo importante, quase um paradigma, nesse processo de transmissão e aprimoramento de modelos de representação visual e textual da sociedade brasileira oitocentista.

No terceiro tópico, o foco são as imagens de figuras populares, interesse que é compartilhado por um leque amplo de artistas, sobretudo a partir do século XVIII. Estudar algumas características centrais dessa produção que se dedica a figurar elementos das camadas sociais mais baixas, deixando de lado a tradicional retratística dos poderosos, pode ajudar a compreender melhor alguns elementos relacionados à representação da miséria tangenciados por Christiano Jr.

Por fim, concluímos com a discussão acerca do anseio por uma arte capaz de traduzir, plasmar a realidade tal como ela é. A recusa dos modelos idealistas de representação e a defesa de registros próximos e fidedignos da vida cotidiana, dos excluídos, das cenas marginalizadas dos grandes repertórios, marcam de maneira intensa todo o século XIX. Mesmo permeando diferentes grupos e formas de expressão, essa busca por uma forma de expressão que pretende falar de sua época, revelar o que permanecia oculto e dar forma estética às profundas contradições das sociedades oitocentistas tem por principais porta-vozes as escolas realistas e naturalistas. Figuras como Gustave Courbet¹⁸⁸ e Émile Zola¹⁸⁹

¹⁸⁷ O artista, formado no ateliê de seu parente Louis David, fez parte da Missão Francesa que chegou ao Rio de Janeiro em 1816 e foi um dos responsáveis pela fundação da Academia Nacional de Belas Artes. Viveu no país por 15 anos, durante os reinados de João VI e D. Pedro I. Em 1831 retornou para a França e, entre os anos 1834 e 1839, publicou a obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* em três volumes.

¹⁸⁸ Courbet chegou a Paris em 1840. Tinha 21 anos, era filho de um rico camponês que comprou algumas vinhas e construiu uma casa em Ornans. Foi, a contragosto do pai, buscar fortuna

sintetizaram e sistematizaram de maneira mais explícita tal ambição. Daí o interesse em trabalhar – mesmo que de forma sucinta – as principais características, bandeiras desses movimentos e também as diferenças entre eles, bem como sublinhar o caráter contraditório e as deturpações e estereótipos que acompanham esse processo. Essa abertura a investigações cada vez mais voltadas para um presente tangível e uma cena social mais concreta também se faz presente no Brasil, de forma muito mais intensa e precoce pelas vias da fotografia e da literatura.¹⁹⁰ A proposta é debater o aspecto indicial do meio fotográfico, colocando em pauta uma reflexão em torno do caráter fiel, convencionalmente naturalista, da imagem fotográfica. No caso da literatura, o intuito é demonstrar como a questão do negro é considerada vital pela crítica como elemento constitutivo de uma produção cultural de bases nacionais. Este tópico serve de ensejo também para a análise de um raro material escrito por Christiano Jr., no qual o fotógrafo dá indícios de uma clara postura antiescravista e crítica em relação à estrutura social brasileira. O intuito aqui é sublinhar como a fotografia (por suas características técnicas) e mais especificamente as imagens de escravos (por focar em uma ferida social, mesmo

como pintor. Nos 10 anos seguintes não vendeu praticamente nada. Mandou pinturas para o salão e o júri as devolveu. Antes de 1848, tentou 18 vezes, mas apenas três obras foram aceitas. Com “Depois do jantar em Ornans” (1848-49) ganha medalha no salão, em junho de 1849, o que lhe garante uma entrada nos salões seguintes. Ele volta para Ornans e pinta a grande trilogia do Realismo: “Os Quebradores de Pedra”, “O Enterro em Ornans” e “Camponeses de Flagey” retornando da feira”. Ver CLARK, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Révolution*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press. 1999.

¹⁸⁹ Escritor francês cuja obra é considerada o paradigma do naturalismo. O *Romance Experimental*, escrito em 1880, é considerado o manifesto literário do movimento. Ali se lê: “Em uma palavra, devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos. O determinismo domina tudo. É a investigação científica, é o raciocínio experimental que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e experimentação” (ZOLA, Émile. *O romance experimental*. São Paulo: Perspectiva, 1982). Há também uma forte influência das teorias de Hypollite Tayne e Charles Darwin.

¹⁹⁰ No campo incipiente das artes plásticas, fortemente dominado pela Academia Imperial de Belas Artes, será necessário aguardar algumas décadas para que o debate acerca do realismo se torne mais intenso. É apenas no século XX que ele adquire importância vital no pensamento crítico.

que de forma sutil) como que antecipam essa vontade realista que nas artes visuais, salvo raras exceções, só adquire corpo mais sólido no século seguinte¹⁹¹.

¹⁹¹ Não se pode ignorar a importância da representação do negro na obra daqueles que serão considerados os grandes próceres da pintura modernista brasileira, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari e Lasar Segall. Sobre a questão, ver CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. Mas o fato de a questão do negro e da escravidão vir à tona nas belas-artes apenas no século XX não deve ser considerado um sinal de que o problema não estava posto desde antes. Mesmo escamoteada – e talvez até mesmo por isso –, a questão era o problema central da realidade brasileira e, de maneira consciente ou inconsciente, por meio da negação ou da exposição, condicionava o olhar de todos.

2.1. Representando o outro

Nesta seção serão abordadas algumas categorias comumente associadas à produção iconográfica vinculada ao Brasil, observando-se questões como a do exotismo, da estereotipagem do outro, e a relação entre categorias como a busca de uma representação pictórica e o interesse crescente da ciência pelo registro imagético. A compreensão dessas categorias, comuns a uma ampla gama de estudos antropológicos e historiográficos, ajuda a estabelecer uma base a partir da qual é possível desenvolver algumas análises comparativas.

A estratégia de pensar as fotografias de negros feitas por Christiano Jr. num amplo recorte de tempo e em sintonia com modelos visuais de amplo fôlego exige uma compreensão da relação entre as formas de representação da natureza gestadas ao longo dos processos de descoberta e colonização e o amadurecimento de mecanismos de controle e administração dessa natureza e dessas populações¹⁹². No esforço de retratar esses cenários e homens estranhos à cultura ocidental, desenvolve-se um interesse crescente por imagens que se pretendem fidedignas (culminando com a aparição da técnica fotográfica, em meados do século XIX), que reproduzem ao mesmo tempo uma intrincada rede de visões e estratégias de controle.

*

¹⁹² “A teoria oitocentista brasileira sobre a administração dos escravos estabeleceu uma conjugação estreita entre disciplina e paternalismo. Esses dois eixos estiveram na raiz de todas as recomendações feitas no Brasil sobre a gestão escravista (formação de famílias, crescimento vegetativo da escravaria, usufruto de roças próprias, alimentação, vestimentas, moradia, instrução religiosa). O propósito central das normas fixadas sobre cada um desses assuntos era criar uma comunidade escrava, moldada de acordo com os anseios dos senhores. Na verdade, a partir de um ideal de *plantation* escravista, ordenada e produtiva, os autores brasileiros do século XIX construíram um ideal de trabalhador escravo”. Sobre a questão ver, MARQUESE, Rafael Bivar. *Feitores de corpo, missionários da mente*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004. p. 292.

“Como parte da revolução tecnológica, a fotografia foi usada de forma extensa no esforço colonizador de categorizar, definir, dominar e, às vezes, inventar o Outro”, afirma Joanna Scherer¹⁹³. Se coube à fotografia um papel de multiplicação e espraio de tais visões, sabe-se também que essa “invenção do outro”, moldado às nossas próprias convicções e fantasias, antecede e muito à fotografia. Desde pelo menos o século XVI, com a expansão marítima e a descoberta e exploração pelos europeus de regiões cada vez mais afastadas, foram sendo definidas formas, estereótipos, ideias estabelecidas sobre a forma de representá-las¹⁹⁴.

Para iniciar, é preciso ter claro o que se entende costumeiramente por exótico, termo usado recorrentemente para aludir às imagens de cunho etnográfico, aos registros de tipos e costumes. Em termos semânticos, o exótico é aquele que está fora da ótica. Tal acepção ajuda a entender por que a maioria dos autores usa o termo exótico como forma de destacar, sublinhar aquilo que é estranho aos modos e costumes tradicionalmente em uso na Europa, representado na forma de textos e imagens que tratam de terras e povos distantes¹⁹⁵.

¹⁹³ SCHERER, Joanna. “The photographic document: Photographs as primary data in anthropological enquiry”. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.). *Anthropology & Photography*. New Heaven; London: Yale University Press, 1992, p. 33.

¹⁹⁴ Utilizamos aqui o termo no sentido fixado por Pierre Aumont em AUMONT, Jacques: *Olho Interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 152 e 153: “Representar, segundo a etimologia e em todos os empregos que nos interessa, é ou tornar presente ou “substituir”, ou “presentificar”, ou “ausentar”, e, de fato, sempre um pouco os dois, já que a representação, em sua definição mais geral, é o próprio paradoxo de uma presença ausente, de uma presença realizada graças a uma ausência – a do objeto representado – e a custo da instituição de um substituto. Artefato plenamente cultural, fundado sobre convenções socializadas que retêm seu campo e sua natureza, esse substituto é sempre fabricado, a técnica e a ideologia o delimitam”.

¹⁹⁵ “Dantes, no século XVIII, gostava-se de decorar com falsas lombadas as portas de determinadas bibliotecas, a fim de que a peça parecesse cheia de estantes aparentemente contínuas. E tinha-se o costume de intitular as obras simuladas *Viagens a países desconhecidos*. Às vezes, acontece que a humanidade abre uma porta desse tipo e se lança na exploração de terras conhecidas. Ela descobre a América ou a estratosfera. Ampliando seu espaço concreto, ela acrescenta, então, ao inventário de seus achados um balanço de sua experiência anterior, não somente acumulando fatos inéditos, mas remanejando sua visão de conjunto do universo mais

Além de listar cinco diferentes acepções¹⁹⁶, o dicionário *Houaiss*¹⁹⁷ traz uma curiosa referência, datada de 1690, segundo a qual exótico é aquilo “que foi importado de país estrangeiro, em particular de regiões quentes da terra”. Definição sintética que contempla tanto o recorte geográfico (África e sobretudo América) como o intuito de trabalhar com um recorte ampliado de tempo. Exotismo é portanto, antes de tudo, uma questão de distância, de não compartilhamento de códigos de conduta, de ambientes ou crenças. E não deixa de ser sintomático que o interesse em conhecer e compartilhar esses hábitos e costumes distantes se paute por uma relação paradoxal entre atração e medo do desconhecido.

Em sua obra sobre história e imagem¹⁹⁸, Peter Burke dedica todo um capítulo para fazer um balanço da questão. Intitulado “Estereótipos do Outro”, o texto demonstra a importância de levar em consideração o que há por trás do “olhar”¹⁹⁹ portado de uma cultura sobre a outra. Estabelece a existência de dois polos – positivo e negativo – em torno dos quais oscilam os tratamentos usualmente dados ao “outro” e defende a importância de atentar para a existência desse “olhar” eivado de estereótipos²⁰⁰ no momento de análise e interpretação da imagem. Trata-se na

próximo. Os primitivos nem sempre são os atrasados, são também os que descobrem”. FRANCASTEL, *Pintura e Sociedade*, Op. cit., p. 93.

¹⁹⁶ Que fazem referência ao que não é nativo, ao esquisito, excêntrico, extravagante; ou ao malfeito, desajeitado.

¹⁹⁷ HOUAISS, A; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1286.

¹⁹⁸ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular - História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004. p. 153-174.

¹⁹⁹ O termo “olhar”, ou “gaze”, Burke diz ter tomado emprestado de Jacques Lacan, como forma de designar “ponto de vista”. “O olhar frequentemente expressa atitudes, das quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro.” Ibid., p. 156.

²⁰⁰ O autor explica que a palavra “estereótipo”, como o termo “clichê”, refere-se originalmente a “uma placa da qual uma imagem podia ser impressa”, o que, segundo ele, seria “um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais”. É interessante também sublinhar a proximidade da fotografia com tal terminologia. A imagem reproduzida fotograficamente não deixa de ser, portanto, um “estereótipo”. Ibid., p. 155.

verdade de pontos de vista, no plural, que se mesclam, muitas vezes de forma inconsciente.

Além da síntese da questão, ilustrada por diversos exemplos – muitos deles recolhidos inclusive da iconografia relacionada ao Brasil colonial –, o interessante na interpretação apresentada por Burke é sua defesa contundente da necessidade de tomar em conta essas imagens exatamente porque contêm indícios de pontos de vista culturalmente determinados, ao invés de descartá-las no bojo comum das imagens estereotipadas e, portanto, destituídas de interesse, de genuinidade; em última palavra, de veracidade.

Em seu amplo levantamento sobre os testemunhos visuais deixados pelos viajantes que passaram pelo Brasil desde o descobrimento até o fim do Império²⁰¹, Anna Belluzzo também segue nessa direção, ao afirmar que “o olhar dos viajantes espelha também a condição de nos vermos pelos olhos deles”²⁰². Ou seja, essas imagens despertam interesse não em razão de uma pretensa conformidade com a realidade, mas por estarem imbuídas de uma série de indícios que denotam o ponto de vista daqueles que as produziram acerca da coisa representada²⁰³.

Mesmo no caso daquelas imagens que se pretendiam conformes à realidade, vinculadas a um anseio de precisão científica, de olhar etnográfico, o interesse não está em seu caráter de veracidade. Não se trata de estudá-las como evidências transparentes de um tempo passado. Mas também não se deve descartá-las presumindo-se que, pelo fato de que muitas vezes reduzem as pessoas a

²⁰¹ Aspecto que será tratado detalhadamente no próximo capítulo.

²⁰² BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994. v. 1, p. 13.

²⁰³ Ponto de vista esse que também é absorvido, digerido, trabalhado por aquele que é representado, como será visto no Capítulo 3.

espécimes “a serem exibidos em álbuns como borboletas”²⁰⁴, não são documentos importantes.

Voltando a Burke (e ele se apoia em Stephen Bann²⁰⁵ para afirmar tal coisa), existem dois caminhos para interpretar a relação entre imagem e realidade social. O primeiro é trilhado pelos “que acreditam que as imagens veiculam informações confiáveis sobre o mundo exterior”; no outro se alinham aqueles que se ocupam apenas da imagem e de suas relações internas. O autor propõe uma vereda intermediária: defende que “as convenções filtram informações sobre o mundo exterior mas não o excluem”²⁰⁶. Trata-se, portanto, de identificar as formas determinantes desse olhar sobre o outro, reconhecendo que há nelas uma série de estereótipos e esquemas perceptivos já consolidados, sem descartá-las por isso.

No caso específico deste estudo, o foco recai sobretudo na relação entre a cultura europeia dominante e a imagem que ela cunha em primeiro lugar da África e subsidiariamente das Américas. Isso porque há uma migração direta dos estereótipos conformadores da população negra africana para a forma de ver a população negra e escrava nos países americanos. Essa é a tese defendida por Eneida Maria Sela em *Modos de Ser em Modos de Ver*²⁰⁷, estudo no qual compõe um panorama detalhado sobre o que seria e quais formas assumiria esse olhar lançado pelo Ocidente sobre o negro africano, com o intuito de entender de que

²⁰⁴ BURKE, op. cit., p. 173.

²⁰⁵ BANN, Stephen. *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveller and Witness*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 122 apud BURKE, Ibid., p. 232.

²⁰⁶ BURKE, Ibid., p. 233

²⁰⁷ SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, IFCH, Unicamp, Campinas, 2006.

maneira essa questão ecoa nas representações dos escravos brasileiros pelos viajantes²⁰⁸.

Um dos aspectos centrais desse processo de categorização e classificação do africano é a criação de modelos, tipos esvaziados de identidade, excetuando-se aquela determinada por categorias mais gerais como gênero e raça²⁰⁹.

A intenção não é retratar um indivíduo em especial, mas sim elementos que caracterizam uma **ocorrência** (profissional, cultural ou social) frequente na realidade observada. O “modelo” ou a “fórmula-padrão” utilizada na representação de cabeças, mãos e pés e na repetição de posições e gestos corporais ficam evidentes. São, geralmente, os “costumes” – os trajes e seus acessórios – que diferenciam tipos, épocas e lugares.²¹⁰

Esse escrutínio acaba por gerar uma imagem mais ou menos unívoca dos africanos, que é transferida praticamente sem modificações para os africanos e descendentes escravizados no Brasil. Como demonstra Sela, os termos “negro”, “escravo” e “africano” muitas vezes se equivalem na vasta literatura de viagem produzida sobre o Brasil.

Um dos enfoques mais instigantes do estudo de Sela é a correlação que a autora propõe, ao percorrer um conjunto amplo de publicações editadas nos séculos XVIII e XIX, entre as formas de ver o africano pelas mais diferentes áreas do conhecimento, demonstrando a existência de um claro intercâmbio, de uma influência mútua entre teorias médicas, argumentos de caráter moral e filosófico e padrões de narrativa adotados e repetidos por escritores e desenhistas.

²⁰⁸ O tema dos viajantes ao Brasil será tratado de forma mais detalhada em tópico seguinte.

²⁰⁹ O mesmo vale para outros povos e regiões, como demonstra claramente a vertente que se tornou conhecida pelo nome de Orientalismo. Ver SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹⁰ SELA, E., op. cit., p. 76.

Eneida Sela cita estudo de Joan-Paul Rubiés, segundo o qual os livros de viagem seriam um gênero já bastante difundido na Europa desde o final do século XVI e tais obras já seriam definidoras de “modelos abstratos”, oferecendo “instruções aos viajantes sobre o processo de observação e classificação que deveriam utilizar, além de implicações morais e pedagógicas.”²¹¹

Mesmo levando em consideração que esse processo de construção e sedimentação do olhar colonizador europeu em relação ao “outro” é lento²¹² e muito menos homogêneo do que possa parecer, a autora se esforça em estabelecer uma síntese que abarque um conjunto amplo de manifestações e destaca a importância do desenvolvimento científico de sistemas classificatórios para o estabelecimento de sistemas de representação iconográfica:

Aproveitando os sistemas taxonômicos desenvolvidos ao longo da segunda metade do século XVIII, os artistas passaram a ver a natureza com olhos classificatórios, porém sem a intenção de esgotar, em seus trabalhos, a realidade observada. Assim, a influência que a história natural exerceu sobre os padrões de expressão iconográfica não caminhou no sentido de “registrar o mundo tal qual ele é”, mas sim de documentar universos em categorias ordenadas, seja na classificação científica das espécies, seja na representação artística de mundos sociais. Assim, foi-se criando e se afirmando cada vez mais, inclusive até o século XIX, um padrão imagético taxonômico cuja expressão mais evidente pode-se chamar de documentação de espécimes – sejam botânicos, animais, ou tipos humanos inseridos em universos sociais.²¹³

Em outras palavras, a lenta e complexa maturação de um olhar voltado para o outro, e mais especificamente para o negro, não se dá de forma estanque nos

²¹¹ Ver RUBIÉS, Joan-Paul. “Instructions for Travellers: teaching the eye to see”. In: *History and Anthropology*, v. 9, n. 2-3, p. 139-189, apud SELA, op. cit., p. 59.

²¹² “Embora fosse uma antiga linguagem iconográfica na Europa, a partir da segunda metade do século XVIII o registro de costumes ganhou novo impulso e significados, em decorrência de uma série de confluências culturais, como o aprimoramento e maior eficiência das técnicas de gravura, o crescente interesse do público consumidor por imagens e livros ilustrados, e o investimento simbólico das nações europeias na construção de figuras representativas nacionais ou locais”, *Ibid.*, p. 77.

²¹³ *Ibid.*, p. 64-65.

campos da estética e da ciência. Trata-se de uma formação de visões e estereótipos que se dá de forma complexa, multideterminada e que tem por base princípios filosóficos, morais e estéticos comuns, nos quais a importância da ordem e da hierarquia é vital²¹⁴.

²¹⁴ Sobre a questão, ver também BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e Viajantes no Brasil do Século XIX: Cultura e Cotidiano, Tradição e Resistência*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, e MARQUESE, R. B. *Feitores do corpo, missionários da mente. Senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas* Op. cit.

2.2. Entre o pitoresco e o científico²¹⁵

Os próprios títulos das obras de maior fôlego sobre o Brasil e outras regiões “exóticas” do globo²¹⁶ sublinham a importância central dada ao pitoresco no contexto da busca por definir a história, os habitantes e a paisagem desses locais. Nessas obras, o termo assume um significado bem elástico, basicamente indicando que a publicação inclui texto e imagens. Mas também parece querer estabelecer como que uma espécie de subgênero, num processo de identificação sutil entre diversos títulos da literatura de viagem, e remete a um desejo de repertoriamento amplo, esteticamente agradável e capaz de sintetizar e organizar o mundo a partir de uma visão que privilegia o diverso, o atraente:

O sentido literal e mais restrito de “pitoresco”, aquele que figura até hoje nos dicionários como sua primeira acepção, foi dado pelos italianos no século XVII, ou seja, “o que é próprio da pintura ou dos pintores, o que se presta à representação pictórica”. Mas a palavra ganharia, com o passar das décadas, outra carga conceitual: o termo passou a compreender essencialmente um conjunto de atitudes relacionadas à paisagem, tanto real como representada, que floresceu a partir da segunda metade do século XVIII. Faziam parte da estética pitoresca a imperfeição e a irregularidade. Assim, as cenas pitorescas não eram serenas (como os padrões do “belo”) nem inspiravam reverência (como ditavam as representações do

²¹⁵ O título deste tópico é inspirado no texto de Lorelai Kuri (KURY, Lorelai B. “A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2001), no qual analisa a passagem do biólogo pelo Brasil. A autora considera que a obra de Agassiz está situada entre três vertentes: a pesquisa principal dedicada ao estudo dos peixes no Amazonas e em seus afluentes, uma utilização desse trabalho para subsidiar sua tese a favor da segregação racial e a publicação de seu diário de viagem. Escrito por Elizabeth Agassiz, *Journey in Brazil* pretendia atingir um público mais amplo do que o científico e adotou uma linguagem mais leve. Ver AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Carey. *A Journey in Brazil*. Boston; Londres: Ticknor & Filds/Trübner & Co., 1868.

²¹⁶ Ver, entre outros: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. (op. cit.); RUGENDAS, Maurice. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989; BUVELOT, Louis; MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro Pittoresco*. Rio de Janeiro: Lithographia de Heaton e Rensburg, 1845; RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco. Historia, descrição, viagens, colonização, instituições, Colonização*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

“sublime”), mas sim repletas de variedades e detalhes curiosos, singulares.²¹⁷

Por essa análise sintética pode-se notar como são amplas as acepções e interpretações derivadas da noção de “pitoresco”, o que nos leva a destacar alguns aspectos específicos importantes para o desenvolvimento das análises comparativas. Existe, como destaca Sela, uma espécie de encontro, de confluência de interesses, entre o peso preponderante da observação da diversidade e dos contrastes da natureza apregoado pelos adeptos do gênero pitoresco e o tipo de exercício e olhar lançado pelos viajantes à cena e ao homem brasileiro²¹⁸. Ainda acompanhando a reflexão de Sela, interessa sublinhar a ressalva que ela faz de que – apesar do predomínio evidente de temas ligados à paisagem – a questão do pitoresco não se refere apenas à natureza física mas também à humana²¹⁹, não excluindo portanto o campo do retrato, que constitui o foco desta pesquisa.

Posto que o espírito da busca do detalhe e o desejo de colher *in loco* e de forma imediata sensações múltiplas parecem permear, com maior ou menor intensidade, um vasto período de tempo, um amplo recorte geográfico e diferentes formas de expressão e estilos, indo do texto à imagem, do paisagismo à literatura científica e de viagem, qualquer tentativa de esquematizar a noção de “poética do pitoresco” parece fadada ao fracasso. É possível, no entanto, identificar certas gradações, como faz Valéria Piccolli:

²¹⁷ A síntese é proposta por Sela, op. cit., p. 106, a partir da leitura feita por Valeria Lima. Ver LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese (Doutorado em História), Depto de História, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 212.

²¹⁸ “A poética iluminista do ‘pitoresco’ vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural”, sintetiza Argan em ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 17-20.

²¹⁹ A autora cita o álbum *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Buvelot e Moreau (op. cit.), como exemplo de conciliação das “duas grandes formas de expressão do pitoresco: costumes e paisagens”. Outros exemplos, como *Brasil Pitoresco*, de Ribeyrolles e Frond (op. cit.) também podem ser acrescentados a essa lista.

No caso do álbum pitoresco de autoria de um artista, diferentemente do álbum científico, o conjunto de ilustrações, ainda que observadas no mundo real, comporta certos "arranjos" que pretendem tornar mais prazeroso o que é dado a ver. É fundamental, contudo, que essa intervenção operada pelo artista não prive a ilustração do efeito de realidade, sem o que ela perderia a condição que lhe confere validade histórica. Nessa escolha do que incluir (e do que excluir) no álbum, e de como fazê-lo, é que se revelam as preferências pessoais do autor.²²⁰

Essa atenção para a diferença – em contraposição à busca de uma imagem ideal e sintética –, esse interesse pela paisagem, suas nuances e contrastes, bem como pela diversidade humana permeiam diferentes formas de expressão, indo do desenho ao texto, e adquirem grande importância com o surgimento da fotografia em meados do século XIX. Quem avança na reflexão sobre a relação entre a imagem fotográfica (e fílmica) e o pitoresco é Pierre Aumont. O autor destaca que o que está por trás dessa forma de apreender a paisagem, seja “pelo olho do pintor de estudos”, seja “depois pelo olho fotográfico”, é uma mudança no *status* da natureza:

Se a natureza está presente, e de modo abundante, na pintura do Renascimento e da idade clássica, ela é sempre uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir. Dizendo de um modo brutal, já sempre, sob a representação da natureza, um *texto*, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor. Tal texto pode ser científico, como é, no mais das vezes, o caso entre os artistas italianos do Quattrocento e do Cinquecento, preocupados, por exemplo, em dar conta da formação das montanhas ao mesmo tempo que as representam; ele pode estar ligado a uma tradição cultural [...]; pode ser claramente simbólico, e até mesmo alegórico [...] Mas é com essa tradição que rompe, ou visa romper o paisagismo do início do século XIX, e depois a

²²⁰ Ver PICCOLLI, Valéria. “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”. In: 19 & 20: Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_debret_vp.htm>. No caso de Christiano Jr. e das fotografias de negros, não existe exatamente um álbum, mas tentativas de edição por parte do autor, o que permite uma aproximação com a reflexão acima, de apego ao real ponderado por um certo “arranjo”. Isso se torna ainda mais evidente nas imagens que ele faz das províncias argentinas, que serão vistas a seguir.

fotografia: a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não *diz* nada.²²¹

Desde o início – e mesmo anteriormente, se consideradas as técnicas precursoras que a antecederam e levaram a seu aperfeiçoamento, como a câmara escura –, a fotografia situou-se nesse terreno ambíguo entre arte e ciência. Apresentada como “importante auxiliar” de ambas por Victor Meirelles²²², esse pertencimento da fotografia a dois campos distintos do conhecimento parece ter pautado os estudos sobre a história da fotografia²²³. Os pontos em comum entre a abordagem cientificista e o anseio pelo pitoresco vão além do fato de estes terem se desenvolvido e ganhado corpo no mesmo período histórico. Tanto a busca pelo pitoresco como o escrutínio do mundo baseado nos preceitos da ciência têm por pretensão obter sínteses, verdades de caráter universalizante, a partir do estudo de casos individuais²²⁴. Sobretudo pretendem um maior controle acerca daquilo ou daquele que é objeto de atenção, descrição ou estudo.

²²¹ Ver AUMONT, op. cit., p. 50.

²²² MEIRELLES, op. cit., p. 6.

²²³ “O nascimento da fotografia, assim como toda a sua história – afirma Francesca Alinovi – ‘baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental’”. Tal citação, eleita por Annateresa Fabris para abrir seu texto “A Fotografia e o sistema das artes plásticas” sintetiza com precisão o aspecto ambíguo que procurei ressaltar. Ver FABRIS, Annateresa. *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*, op. cit., p. 173.

²²⁴ “Foi somente com a descoberta do desconhecido que estava além da experiência europeia e face à difícil situação de verem-se obrigados a aceitar a existência e legitimidade dessa experiência que a arte e a ciência se tornaram objeto de interesse para questões relativas à identificação, na natureza e nos seres humanos, e também que começou a emergir a função descritiva da arte para, junto com a ciência, facilitar a percepção do mundo visível e, com isso, também a compreensão da natureza. A linha divisória entre a arte como um ideal e a arte como meio de definir o particular na natureza começou, neste ponto, a romper-se, e novas realidades que pudessem servir de base a criativas invenções passaram a ser plenamente valorizadas”. CATLIN, Stanton L. “O Artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-Independência”. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 43.

John Tagg sintetiza de maneira clara a evolução desse processo ao longo do século XIX, sublinhando seus desdobramentos no entrelaçamento entre fotografia e regulação social:

No século XIX, por exemplo, deparamo-nos com o uso instrumental da fotografia em práticas administrativas privilegiadas e discursos profissionalizados das novas ciências sociais – antropologia, criminologia, anatomia médica, psiquiatria, saúde pública, urbanismo, saneamento, etcetera [...]. Na terminologia daqueles discursos, as classes trabalhadoras, os povos colonizados, os criminosos, os pobres, os habitantes de habitações precárias, os doentes ou loucos eram designados como objetos passivos – ou então, nesta mesma estrutura, como objetos “feminilizados” – de conhecimento. Submetidos a um olhar escrutinador, forçados a emitir signos, mas afastados do controle do significado, esses grupos eram representados e intencionalmente mostrados como incapazes de falar, atuar ou organizar-se por si mesmos.²²⁵

Maria Eliza Borges insiste na mesma questão ao afirmar que se as outras técnicas de registro visual já prestaram sua cota de serviços ao colonialismo e ao escrutínio cientificista, a fotografia potencializa tais usos:

Mais do que o *crayon* e a aquarela, a câmera fotográfica também foi uma aliada do colonialismo. Já na década de 1840, naturalistas, funcionários públicos, antropólogos e etnólogos lançavam mão da fotografia para documentar suas viagens no Egito, na Síria, na Abissínia e em outros territórios que tinham pertencido aos impérios coloniais europeus.²²⁶

A obra de Christiano Jr. é repleta de demonstrações desse tipo de escrutínio do olhar oitocentista. Não bastassem os célebres retratos de sua autoria exibindo moléstias como a elefantíase (Fig. 3 a 5), ou os retratos de crianças e animais com que se notabilizou em sua fase argentina²²⁷, o autor ainda assume – nos poucos

²²⁵ TAGG, John. *El peso de la representación*, op. cit., p. 19-20.

²²⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. “A escravidão em imagens no Brasil oitocentista”. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). *Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidade Atlântica*. São Paulo : Annablume, 2008. p. 321.

²²⁷ Tanto a “série de casos notáveis de elefantíase” (como a imagem n.º 12, apregoada pela Sotheby’s em 1999) realizada pelo fotógrafo no Brasil, como as estratégias voltadas para o público

escritos conhecidos de sua autoria – uma postura de grande interesse pelo poder “vivificador” da câmara fotográfica. O embate entre diferentes tendências é, como se poderá ver na análise mais detalhada de algumas imagens, o palco no qual se desenrola essa produção, colocada em consonância com a tendência universalista e enciclopédica que marca o século XIX. Afinal, como aponta Maria Eliza Borges,

É interessante observar a mescla entre padrões estéticos oriundos da beleza pitoresca²²⁸ com aqueles saídos da estética neoclássica. Aparentemente incompatíveis, ambas as estéticas partilharam um mundo cada vez mais regido pela interferência dos gravadores e editores de livros ilustrados. Aqui e ali, os arcanos de uma e outra estética se tocavam; estabeleciam diálogos ora complementares, ora dissonantes. [...]. As representações da escravidão em Debret, Christiano Jr. e Victor Frond expressam, muitas vezes, a contaminação de ambas as estéticas. Constroem cenas do cotidiano escravo a partir de poses, volumes e enquadramentos utilizados pelos neoclassicistas para ressaltar a ação, o dever e a virtude republicanas.²²⁹

2.2.1. Agassiz

No Brasil, o caso mais marcante de utilização da imagem fotográfica com fins científicos é o do suíço nacionalizado norte-americano Louis Agassiz, que esteve por aqui em 1865 e 1866 chefiando a missão Thayer²³⁰. Partidário das teorias poligenistas, ou seja, aquelas que defendem que as raças têm origens diversas e

infantil (um de seus estúdios portenhos chamava-se “Fotografia da Infância”) e para o setor agropecuário (ele foi o fotógrafo oficial das exposições de gado na capital argentina) são pontos de destaque em sua biografia. No caderno de imagens está reproduzida uma foto de criança de sua autoria (Fig. 56), feita ainda em Montevideu, por volta de 1868. Esta e as outras imagens da fase argentina do fotógrafo foram reproduzidas de ALEXANDER; PRIAMO, op. cit.

²²⁸ Anteriormente a autora havia estabelecido o vínculo entre o pitoresco e o romantismo, com sua atração pela irregularidade e desordem da natureza e nostalgia em relação às representações da figura humana voltadas à vida pré-industrial, à cultura dos ofícios. Ver BORGES, op. cit., p. 323.

²²⁹ Idem, ibidem.

²³⁰ Expedição custeada pelo milionário americano Nathanael Thayer e chefiada por Agassiz, que tinha por objetivo principal o desenvolvimento de pesquisas na área da ictiologia (estudo dos peixes), ciência à qual o pesquisador se dedicava desde a juventude. Agassiz foi responsável pela descrição de peixes coletados por Spix e Marcius entre os anos 1817 e 1820 no Brasil. Ver também nota 109.

não deveriam se misturar, ele vê o Brasil como excelente laboratório para comprovar tal princípio, mostrando, por meio da contraposição entre imagens de figuras de “raça pura” e de miscigenados, como a mistura pode ser prejudicial. E lança mão da imagem fotográfica na tentativa de catalogar informações para sustentar empiricamente seus argumentos.

Seu principal fotógrafo foi August Stahl²³¹, a quem Agassiz encomendou retratos de cunho “científico” de negros e chineses²³² (Fig. 32). O assistente de Agassiz, Walter Hunnewell, também teria recebido treinamento no Rio de Janeiro para realizar os registros fotográficos durante a viagem à Amazônia.²³³ E o biólogo suíço chega a lamentar em seu diário não conseguir proceder como os antropólogos físicos de então por falta de conhecimentos em antropometria, ainda que a adoção de critérios precisos de registro fotográfico pareça, a seus olhos, de certa forma suprir essa lacuna. O anseio por atender às exigências científicas, a neutralidade e precisão que caracterizariam, aos olhos de Agassiz, a antropologia física do período, são fatos explicativos para o alheamento do modelo evidenciado nessas fotos, que contrastam com outros retratos de negros feitos pelo mesmo autor.

Outros aspectos característicos dessas fotos de cunho científico, que começam a se delinear naquele momento, são a restrição do campo de exposição

²³¹ Fotógrafo alemão que chega ao Brasil em 1953, vindo da Inglaterra. É dos primeiros a realizar *cartes de visite* no Brasil, anunciando a técnica inovadora em 1859. Ele também anuncia no *Diário de Pernambuco* que ensina teoria e prática fotográfica. Trabalha em Pernambuco até 1962, quando se transfere para o Rio de Janeiro. Considerado um excelente paisagista, é tido como um dos mais destacados fotógrafos a atuar no país no século XIX. Encerra as atividades de seu estúdio em 1870. Informações provenientes de KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: IMS, 2002, p. 300-303. Sobre o fotógrafo ver também LAGO, Bia Correia do. *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

²³² Existem cerca de 200 dessas imagens (que acabaram não rendendo o estudo esperado pelo cientista) no Peabody Museum, de Harvard. A historiadora Maria Helena Machado sintetiza o percurso delas nos últimos 150 anos. Op cit., p. 36-37.

²³³ Agassiz já teria recorrido à fotografia como forma de registro científico na Carolina do Sul, em 1850, ao fazer uma série de daguerreótipos de escravos.

ao mínimo indispensável (ver as máscaras aplicadas às fotos de Stahl) e a iluminação neutra e por igual. Essas diferenças ficam explícitas quando se comparam as fotos feitas para o estudo sobre elefantíase e outros exemplos da produção de fotos de “gênero”, como a encenação dos passos da capoeira (Fig. 55). Nessa foto, vê-se um rapaz de avental ensinando um menino bem menor, que, de costas para o espectador, simula o que parece ser uma ginga da capoeira. A elegância na encenação do movimento, a plena ocupação do campo visual, a luminosidade suave que coloca em destaque os contrastes entre tons claros e escuros dão à foto um dinamismo e um requinte compositivo que estão totalmente ausentes – porque desnecessários – nas cruas imagens dos homens atingidos pelas moléstias²³⁴.

Nestas, a tônica principal parece ser a neutralidade. Como que incomodado, o fotógrafo parece deixar o doente livre para assumir a pose que lhe convenha mais, já que não há nenhum tipo de rigidez ou toque artificial nela, a não ser possivelmente a orientação para a adoção de uma postura frontal, capaz de revelar melhor os efeitos da elefantíase. De braços cruzados, o rapaz da Fig. 3 parece esboçar uma certa tranquilidade, ou pelo menos tenta parecer à vontade nessa situação embaraçosa. Essa relativa liberdade contrasta tanto com as imagens mais elaboradas plasticamente (como visto acima) quanto com outros casos de uso científico da imagem fotográfica, como os trabalhos já citados de Stahl para Agassiz ou, por exemplo, a imagem feita posteriormente por Marc Ferrez retratando uma índia e seu filho de perfil, na qual o fotógrafo agrega o gabarito de medida para facilitar as mensurações antropométricas (Fig. 58).

²³⁴ Tais imagens não constam ainda do catálogo da Biblioteca Nacional como sendo de autoria de Christiano Jr.

2.2.2. Viagem artística

Além dessas diferenças entre as imagens que lhe foram encomendadas²³⁵ e aquelas que ele produziu tentando se adequar a uma demanda complexa, convém tratar aqui com um pouco mais de atenção do projeto totalmente idealizado pelo autor como uma obra conjunta, como fruto de sua visão de mundo e de seu talento como fotógrafo e observador: trata-se do projeto de registrar a Argentina usando o “poder vivificador da câmara”, projeto que evidencia uma clara poética pitoresca por parte de Christiano Jr.²³⁶ Nesse trabalho de grande envergadura, iniciado em 1876 e que o tornou o primeiro e único fotógrafo a lançar um álbum do gênero²³⁷ na Argentina no século XIX, ele dá vazão a uma interpretação ao mesmo tempo idealizada e estética da paisagem, criando imagens idílicas de um país em construção, com amplas cenas urbanas ou rurais, pontuadas algumas vezes por figuras diminutas de trabalhadores, cenas típicas ou monumentos imponentes (ver Figs. 19 e 20).

Christiano Jr. dedica grande energia a esse projeto, que não parece ter sido tão venturoso, ao menos do ponto de vista financeiro. Nesse período ele continua retratando tipos populares e cenas de gênero, mas dedica-se sobretudo ao que chama de “sua viagem artística”²³⁸. Ele teria, entre 1879 e 1883, percorrido as

²³⁵ Referimo-nos aqui aos retratos do grupo de homens vitimados pela elefantíase, representados pelas Figs. 3 a 5 do caderno de imagens.

²³⁶ Se há distância entre os registros científicos de Christiano Jr e os retratos de tipos, a disparidade cresce quando se inserem na comparação as imagens geradas para o amplo levantamento que ele se propõe a fazer da paisagem argentina.

²³⁷ O título completo desse primeiro álbum era *Album de vistas y costumbres de La República Argentina, con doce tomas de Buenos Aires y descripciones históricas en español, Frances, inglés y alemán, encuadernación de fantasía y tapas con alegorias en bajo relieve*. Ver ALEXANDER e PRIAMO, op. cit., p. 28.

²³⁸ O termo é referido como constando de suas publicidades. *Ibid.*

regiões de Rosário, Córdoba, Rio Cuarto, Mendoza, San Juan, San Luis, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy. “Na maioria das cidades montava um estúdio de retratos, quase sempre associado a um fotógrafo local, enquanto fazia as vistas para seus álbuns. Um par de meses antes de chegar a cada lugar publicava avisos nos diários”²³⁹.

Após cotejar exemplos das três categorias de fotografias mais comumente estudadas de Christiano Jr. (retratos de negros, fotos de cunho médico e científico e registros pictorialistas da Argentina), é possível afirmar que a ideia de oposição entre as categorias “imagem científica” e “registro pitoresco” não é tão exata assim. Diríamos, antes, que há uma imbricação clara de gêneros e estilos na produção do autor.

Resumindo, nos trabalhos específicos que ele realiza por encomenda para alimentar estudos científicos nota-se uma distância em relação ao modelo, a adoção de uma câmara supostamente mais “neutra”, o recurso a elementos externos de mensuração e a inexistência de qualquer expressividade por parte do modelo. Não se pode dizer o mesmo sobre as fotografias que ele faz adotando os escravos de ganho como modelos. Além dos pontos de vista um tanto alterados – que aproximam e, de certa forma, individualizam mais o retratado –, é possível notar uma certa repetição de olhares, posturas e procedimentos que carregam um certo estranhamento. Isso até poderia ser interpretado como falta de rigor, um certo amadorismo na tentativa do fotógrafo de registrar os tipos exóticos, mas outra pista, mais condizente com a estratégia de interpretação seguida, é de que esse estranhamento revela sobretudo um certo desconforto – por parte de ambos,

²³⁹ ALEXANDER e PRIAMO, op. cit., p. 28.

modelo e fotógrafo – em relação ao tema, aos modelos e à técnica empregada. Indicaria também a impossibilidade de isolar esses registros da pesada carga da escravidão, sobretudo quando está em jogo uma forma de representação na qual uma série de marcas, de indícios do real, se faz presente.

2.3. Os viajantes e a tradição do exótico

O objetivo deste tópico é situar a produção de Christiano Jr. no contexto mais amplo da produção dos viajantes, responsáveis pela consolidação de uma série de modelos estéticos longevos associados à cena e a sociedade local. Num primeiro momento, assinalar-se-á a existência de um elo iconográfico que perpassa a obra de diversos autores; em seguida serão explorados os caminhos de dispersão e contaminação desses modelos, destacando-se a importância da gravura e, posteriormente, da fotografia nesse processo. Dentre os autores que obtiveram maior relevância em relação ao tema da escravidão e à representação da figura do negro estão Rugendas e Debret, cuja obra será abordada com um pouco mais de detalhe neste bloco, de forma a permitir uma análise comparativa com a produção de Christiano Jr.

Se ao longo dos primeiros séculos após o descobrimento o Brasil ficou praticamente fechado ao olhar e à pena dos observadores estrangeiros, por causa do temor dos portugueses de que fossem descobertos os caminhos dos tesouros coloniais, o país passa a atrair um número crescente de viajantes a partir da abertura dos portos, em 1808. Em *Brasil dos viajantes*, Anna Belluzzo consolida uma visão geral dessa produção, na tentativa de “apontar em linhas gerais algumas regularidades, passíveis de serem identificadas pela visão também parcial do historiador da arte”²⁴⁰. Apoiando esse esforço de síntese, a autora sublinha o caráter de continuidade entre os esquemas perceptivos, sobretudo nas representações dos habitantes:

²⁴⁰ BELLUZZO, A. op. cit., p. 92.

Os esquemas perceptivos, cristalizados em formas, agem diretamente sobre as possibilidades de observação, como se poderá notar pela permanência dos recortes clássicos, principalmente em representações dos habitantes do Brasil, ao longo do século XIX.²⁴¹

Recuando no tempo, nota-se a presença marcante dos habitantes da terra já na iconografia produzida pelos holandeses Albert Eckhout (Fig. 59) e Frans Post (Fig. 60) no século XVII. Essa presença é percebida seja no caráter alegórico das grandes figuras retratadas pelo primeiro pintor, seja nas pequenas miniaturas que povoam as paisagens do segundo. Alguns dos modelos que serão repetidos pelos viajantes e artistas residentes na produção mais ampla do século XIX já se encontram delineados aí, como por exemplo as figuras de brancos transportadas em redes por negros escravos ou a onipresente figura da vendedora com seu tabuleiro e/ou balaio na cabeça. É evidente que não se pode considerar linearmente essa produção, e convém destacar que será dada ênfase à produção desenvolvida após a abertura dos portos, a partir do século XVIII. Não se pode ignorar, contudo, o caráter de matriz da produção dos holandeses e sua influência como modelo²⁴². Seja como atributo do trabalho, seja como recurso pictórico²⁴³, a carga transportada na cabeça é presença constante desde então.

²⁴¹ BELLUZZO, A. op. cit., p. 94

²⁴² Não parece ser uma coincidência – apesar de tal afirmação exigir um estudo mais prolongado – que tenha sido exatamente durante o reinado de D. Pedro II, durante o qual se configura um forte interesse por representar o país a partir da tipificação de seus habitantes e de sua paisagem natural, que as telas de Eckhout tenham sido “descobertas” no país. Ao visitar a Noruega em 1876, D. Pedro II vê as telas e, encantado – segundo a crônica da época –, encomenda cópias, que atualmente pertencem ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

²⁴³ Anna Belluzzo destaca o efeito pictórico usado por Post partindo desses elementos: “Foi dono de diversos recursos luminosos, que utilizou simultaneamente. Entre eles, o efeito obtido pelo contraste entre a luminosidade das roupas brancas e o escuro dos negros, que manteve sempre a caminho levando suas indefectíveis cargas brancas na cabeça”. Op. cit., p. 126. O contraste cromático entre a cor da pele negra e os objetos/vestes em tom mais claro, fato por nós já destacado como elemento importante de composição para Christiano Jr., irá se fazer presente com grande frequência a partir de então.

Um conjunto significativo de imagens produzidas ao longo do século XVIII e XIX reitera e amplifica isso; evidencia – a partir das claras semelhanças no tema e no tratamento da figura – a existência de nexos nítidos entre as obras de autores distintos (ver Figs. 61 a 65). A seleção apresentada é propositalmente ampla e traz como primeira referência uma aquarela realizada por Carlos Julião²⁴⁴ por volta de 1776 retratando uma mulher, negra, com o cesto à cabeça e o filho às costas. Com pequenas variações de ângulo, da forma de amarrar o bebê e, sobretudo, dos produtos transportados pela escrava, a cena se repete quase sem alterações em outros autores ao longo do século seguinte. Se o produto transportado pela negra é banana, panos, legumes, pouco importa. A figura, no mais das vezes perfilada, é apenas esboçada, como uma espécie de ícone simplificado da figura do escravo, que remete ao modelo clássico das colunas gregas na forma de mulheres, as cariátides²⁴⁵.

Eneida Sela destaca que Ferdinand Denis, ao descrever os escravos africanos, comparou-os às “mais belas formas da estatuária antiga”²⁴⁶. E Debret afirma, ao mencionar tais figuras, que “o artista e o antiquário reconhecerão no conjunto desse ingênuo carregador de cesto o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias”²⁴⁷. Tal paralelo também parece ter inspirado os artistas visuais

²⁴⁴ Oficial do Exército português que esteve no país no final do século XVIII.

²⁴⁵ Há referências de que o termo designa as habitantes de Cária (Lacônia) que teriam sido escravizadas. O exemplo mais típico de seu uso é na Acrópole. As cariátides ressurgiram no museu do Louvre, num claro exemplo de releitura da tradição clássica no século XVI. É necessário investigar melhor a questão, mas há uma interessante relação entre as formas de representação da escravidão antiga e da moderna.

²⁴⁶ DENIS, Jean Ferdinand. *Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. Apud SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus*. Op. cit., 163.

²⁴⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Op. cit., p. 160.

da época, como se pode ver a partir do cotejamento entre o registro de Fidanza (Fig. 67) e uma dessas esculturas clássicas (Fig. 68).

Analisemos agora um pouco mais detalhadamente os exemplos, com o objetivo de evidenciar os possíveis vínculos entre os autores dessas imagens e a forma de olhar – bem semelhantes entre si – que voltam para os tipos de rua no Brasil. Por ordem cronológica, o papel de precursor cabe a Carlos Julião. Ao militar português são atribuídos os primeiros desenhos do gênero, no século XVIII.

O trabalho de Valéria Piccolli²⁴⁸ sobre suas “figurinhas” é de grande auxílio, uma vez que trata com riqueza de detalhes essa questão e esmiúça os vínculos entre os desenhos realizados por Julião e esses padrões mais gerais repetidos ao longo de pelo menos dois séculos no Brasil. A autora destaca sua precocidade na representação de “tipos” brasileiros²⁴⁹. Esse aspecto de síntese de categorias sociais em imagens traduz-se, nesse caso específico, na figura do negro carregando atributos da escravidão e do trabalho.

A autora entende a obra de Julião como um “híbrido de tradição cartográfica e observação da sociedade”, sublinha o aspecto de continuidade em sua obra e demonstra as semelhanças entre os procedimentos adotados pelo desenhista e uma certa tradição cartográfica e literária em uso entre os europeus desde pelo

²⁴⁸ PICCOLLI, Valéria. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 2010.

²⁴⁹ “Um fato a destacar com relação às figurinhas de Julião é a precocidade na prática do registro dos ‘tipos’, tendo em conta o contexto brasileiro. Cabe esclarecer que, pelo termo ‘tipos’, refiro-me à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século XIX, do gênero do costumbrismo (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, os tipos brasileiros desenhados por Julião antecedem em anos aqueles presentes nas primeiras publicações de livros de viagem ao Brasil”. Ibid, p. 4.

menos o século XVI, já tangenciada aqui e que, segundo ela, particulariza os tipos sociais por seus trajes e pela associação com seu lugar de origem²⁵⁰.

No caso de Julião, a relação entre a figura humana e o local não é, entretanto, evidente na imagem. A paisagem é acessória, muitas vezes é eliminada ou aparece de forma apenas esboçada. A descrição genérica feita por Valéria Piccolli das figuras de Julião evidencia isso:

Aparecem isoladas sobre fundo neutro, pousadas numa sugestão de chão, que pode ou não conter elementos de vegetação. A opção pelo fundo neutro parece servir a manter a atenção do observador voltada para o assunto principal, evitando possíveis conflitos entre figura e fundo.²⁵¹

Essa opção pelo fundo neutro como forma de concentrar o foco sobre “o assunto principal”, ou seja, os modelos, é portanto bem recorrente²⁵². Nos desenhos de Guillobel, de Maria Graham e nos esboços de Debret muitas vezes ocorre o mesmo. Outro aspecto de generalização comum a esses desenhos é a primazia da pose e dos objetos em relação ao trato fisionômico. Valéria Piccolli trata da questão nos seguintes termos:

[...] a compreensão da fisionomia como parâmetro das diferenças é uma etapa do conhecimento científico que não estava disponível naquele momento e naquelas circunstâncias. As diferenças que o século XVIII português percebe entre os povos não são raciais e sim culturais. Portanto, o critério de distinção fisionômica não se aplica a este universo de imagens. O registro do traje/habitus é que permite que as diferenças sejam expressas. Ao organizar um inventário de indumentárias, Julião, assim como Freire e Codina, compõe a imagem de um indivíduo exemplar, que não é tomado diretamente da realidade, mas resume as características do grupo social que representa.²⁵³

²⁵⁰ PICCOLLI, Valéria. *Figurinhas de brancos e negros*, Op. cit., p. 22 e 151-152.

²⁵¹ Ibid., p. 138.

²⁵² Fenômeno já destacado nas fotografias de Christiano Jr. Ver p. 51 e ss. desta dissertação.

²⁵³ PICCOLLI, Valéria. Op. cit, p. 128.

Mesmo Debret nem sempre enfatiza os detalhes do rosto humano em seus desenhos de tipos. Isso se evidencia nas anotações e esboços que posteriormente serviriam de base para as litogravuras que ilustram seu *Brasil Histórico e Pitoresco*. Em seu *Caderno de Viagem* ele desenha com cuidado a pose e as vestes dos escravos (Fig. 64). Mas apenas sugere o que deveria ser um rosto: anônimo e sem maior interesse. E representa somente por um traçado rápido o volume a ser colocado no cesto sobre a cabeça da mulher (terceira figura, à direita)²⁵⁴.

O dado apresentado por Valéria Piccolli de que a obra de Julião pouco circulou e que caberia mais a Guillobel o papel de divulgador desses modelos não parece um problema, pois o intuito não é estabelecer filiações, mas sim evidenciar a existência de pontos comuns²⁵⁵. Mesmo não havendo influência, diálogos e citações diretas e documentadas entre os autores, o que importa é sublinhar a existência de cenário – mesmo que neutro –, interesses e sobretudo soluções formais e temáticas semelhantes.

²⁵⁴ O desenho mencionado acima faz parte do *Caderno de Viagem*, anotações realizadas *in loco* pelo artista e reunidas num caderno que se encontra atualmente no acervo da Biblioteca Nacional da França. DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de Viagem*. Organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro, 2006. Esse tipo de anotação rápida também é exemplificado pela Fig. 66, realizada por autor anônimo na Jamaica, no início do século XIX.

²⁵⁵ “Não se pode tomá-lo, nem mesmo, como precursor de Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), militar e arquiteto de origem portuguesa que, estranhamente à sua formação, dedicou-se, no período compreendido entre 1812 e 1822, ao registro de tipos urbanos do Rio de Janeiro e do Maranhão. A atuação de Guillobel neste campo se aproxima das expressões do “pitoresco”, que terão farta manifestação nos Oitocentos. Julião, por sua vez, integra um “sistema figurativo” (termo que emprestamos de Francastel) que diz respeito à lógica estatal de gestão do império colonial português no século XVIII. De maneira original, ele elege tipos sociais para compor a descrição que pretende, o que, pelo que podemos observar no material consultado em diversos arquivos, não parece ter sido prática usual naquele contexto. Apesar disso, seu trabalho não deve ser entendido como iniciador de um gênero artístico. Ao contrário, Guillobel estaria mais apto a ocupar este posto e o real alcance de sua contribuição nesse sentido ainda está por ser estabelecido”. PICCOLLI, V. *Figurinhas de brancos e negros*. Op. cit., p. 155.

Em estudo sobre a obra do gravurista brasileiro de origem inglesa, Frederico Guilherme Briggs (1813-1870)²⁵⁶, autor cuja obra se insere precisamente na cadeia de referências ora em questão, Maria Inez Turazzi reitera tais vínculos mencionando ainda outros autores envolvidos em processos semelhantes:

Precusores desse gênero de iconografia no Brasil, as “figurinhas ingênuas” de Carlos Julião (ainda no século XVIII) e os tipos “copiados do natural” por Joaquim Candido Guillobel (c. 1814) saíram das ruas do Rio de Janeiro e ingressaram, mais tarde, nas obras de vários artistas, como Löwenstern, Thomas Ender, Jean-Baptiste Debret e tantos outros, entre os quais, possivelmente, o próprio Briggs. Das ruas da cidade também sairiam, já na segunda metade do século XIX, a série de escravos fotografados por Christiano Junior e os vendedores ambulantes registrados por Marc Ferrez, todos eles reproduzidos às centenas com o advento da fotografia e a moda dos cartões-postais. Nesse sentido, se a documentação de tipos de rua pela Litografia Briggs não tem o mérito do pioneirismo, ela tem entre nós a particularidade de representar uma iniciativa precursora na exploração comercial e editorial desse gênero de iconografia, sistematicamente “reinventada” por artistas, fotógrafos e cronistas do país nas décadas seguintes.²⁵⁷

Apesar da base iconográfica comum e do interesse evidente em representar os negros e os escravos, seria precipitado afirmar que essas imagens compartilham um interesse por explicitar as características do regime escravista no Brasil. Trata-se mais da construção de um olhar que encontra inspiração no exótico e no pitoresco e reproduz esquemas bem-sucedidos, como resume Eneida Sela em trabalho no qual analisa dois conjuntos significativos de imagens: vendedores de rua

²⁵⁶ Brasileiro, mas filho de um comerciante inglês, Frederico Guilherme Briggs começa a frequentar aos 16 anos de idade a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), vindo a ser aluno de Jean-Baptiste Debret et de Félix Émile Taunay. Torna-se litógrafo no início dos anos 1830 e, em 1836, vai a Inglaterra aperfeiçoar-se. Lá publica o *Calendário nacional brasileiro para o ano de 1837* e *Panorama das Vistas do Rio de Janeiro*. Retorna em 1839, e entre 1840 e 1841 edita com Joaquim Lopes de Barros, antigo colega da Academia, “o primeiro álbum litográfico de tipos e costumes do Rio de Janeiro”; em 1846 lança, em sociedade com o litógrafo prussiano Pedro Ludwig – seu sócio desde 1844 –, o álbum *The Brazilian Souvenir – a selection of the most peculiar costumes of the Brazil*. A Biblioteca Nacional possui uma edição em sua coleção e disponibiliza digitalmente essas imagens. Uma delas está reproduzida no Caderno de Imagens (Fig. 65). Ver perfil biográfico feito por CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Tipos e Cenas do Brasil Imperial – A Litografia Briggs na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

²⁵⁷ Ibid., p. 32-33.

e cenas de venda de escravos no mercado do Valongo, no Rio de Janeiro²⁵⁸. A autora explica o que entende por pitoresco e de que forma a produção local dialoga com esse olhar:

A chave para compreender a noção de pitoresco configurada neste caso é, pois, a ideia de que certo “olhar europeu” selecionou elementos e situações específicas (tópicas) para marcar um mundo não europeu, colonial e escravista. Neste sentido, estes registros não deixam de ser etnográficos, operando no interior de determinada gama de escolhas que procuram caracterizar emblematicamente – e, no mais das vezes, desqualificar – uma civilização diversa em sua organização e costumes sociais quase sempre ditados e maculados pela escravidão negra.²⁵⁹

A autora deixa claro, contudo, que isso não elimina a possibilidade de surgimento de aspectos bem particulares na representação oitocentista sobre a escravidão brasileira, cujas repercussões foram mais intensas sobre a produção vindoura do que se costuma considerar:

O fato é que vários artistas, donos de experiências pessoais e intelectuais diversas, estabeleceram uma estreita rede de cópias e remissões entre si que evidencia a reiteração e cristalização de alguns temas e suas formas de expressão.²⁶⁰

Esse comentário da autora abre caminho para uma investigação que contemple não apenas o movimento de coleta e reprodução de imagens extraídas do cenário local para o mercado europeu, mas também a configuração de bases mais permanentes de criação de modelos de representação dessa natureza e população, com reflexos também endógenos. Estabelece-se aí uma série de padrões de representação do negro e do escravo brasileiro, que vão da figura simplória um tanto caricata à rebeldia ameaçadora do capoeira (no caso masculino),

²⁵⁸ SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver*. Op. cit., p. 124-150.

²⁵⁹ Ibid, p. 132.

²⁶⁰ Ibid., p. 131.

passando pelas idealizações no campo feminino, com destaque para o caráter disruptor e provocante da mulata²⁶¹. Como sintetiza com precisão Celeste Zenha em estudo sobre a circulação da obra de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)²⁶²:

De alguma forma, o Brasil dos índios nus, dos negros sensuais, das florestas exuberantes, onde o exotismo da flora e da fauna aguçavam a curiosidade dos estrangeiros, passava a integrar um repertório nacional de imagens que aos poucos se ampliará, ganhando novas características técnicas e estéticas e contribuindo para forjar outras identidades.²⁶³

Maria Inês Turazzi desenvolve pensamento semelhante ao afirmar que, ao mesmo tempo que os personagens anônimos litografados por Briggs “descendem de uma longa tradição, criada e recriada na cultura ocidental pela ciência, pela literatura e pelas artes visuais” (tradição baseada tanto na fisionomia, como na busca pelo pitoresco e pela crônica de costumes), seu trabalho deve ser pensado a partir da noção de uma nova “economia visual”²⁶⁴, que contempla também a produção brasileira.

Pode-se concluir a partir daí que esse “recenseamento iconográfico” das atividades econômicas e dos extratos sociais que compunham a população do Rio de Janeiro²⁶⁵, seja pelas gravuras de Briggs da primeira metade do século XIX, seja pelos desenhistas que o antecederam ou pelos fotógrafos que vieram um pouco

²⁶¹ Exemplo clássico do caráter irresistivelmente sedutor da mulata encontra-se em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

²⁶² Pintor alemão que esteve no País participando da missão Langsdorff entre 1822 e 1825 (e posteriormente retorna por conta própria, em 1845 e 1846). Edita em 1835 o livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (edição franco-alemã), que reúne 100 litogravuras realizadas a partir de desenhos que realizou no país. Mais de 20 litógrafos participam da empreitada, além de Victor Aimé Huber que ajudou na preparação dos textos.

²⁶³ Celeste Zenha, “O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas”, Op. cit., p. 154.

²⁶⁴ Segundo a autora, tal noção é derivada do estudo de Stephen Bann. (op. cit., p. 23, apud TURAZZI, Maria Inez. *Tipos e cenas do Brasil Imperial*, op. cit., p. 27). A obra de Bann é considerada importante para a reflexão não apenas as condições de criação da obra, mas também de seus mecanismos de publicação e difusão.

²⁶⁵ TURAZZI, Maria Inez. Ibid., p. 26.

depois têm não apenas a mesma matriz visual, mas bases similares de pensamento e sobretudo destina-se a suprir uma demanda crescente e complexa, de difícil apreensão²⁶⁶. Como diz Turazzi acerca das litogravuras oferecidas por Briggs para subscrição por meio de publicidades veiculadas em jornais e álbuns, esses tipos de rua não se destinam às exposições nos salões da Academia Imperial de Belas Artes ou aos palacetes. São figuras

[...] retratadas para serem multiplicadas às dezenas, em folhas avulsas e em pequenos álbuns destinados à circulação pública e à apropriação descompromissada, embora também pudessem servir a estudos e relatos de viagem.²⁶⁷

2.3.1. Disseminação: estampas e fotografia

Um fenômeno de grande relevância está sendo tangenciado aí: a importância da gravura como elemento disseminador de soluções plásticas, modelos estilísticos e caminhos temáticos. Equivocadamente, a história da fotografia procurou traçar para si um campo de ação isolado das outras linguagens, quando na verdade é profunda essa interrelação entre os diferentes meios de expressão.

Maria Eliza Linhares Borges propõe uma interessante síntese que mostra quão complexa e intrincada é a produção visual no período aqui tratado:

Mais que outros períodos históricos, o século XIX potencializou as práticas de produção, reprodução, alterações e consumo de imagens há muito facilitadas pela invenção da imprensa e a proliferação de oficinas de impressão. O surgimento da litografia, em 1798, a

²⁶⁶ Lygia Segala dá a medida da importância dessas obras de divulgação no exterior: “Só na França [...] entre 1840 e 1862 aparecem 28 títulos sobre o país, voltados para o público europeu e, em alguns casos em tons mais solenes, “para servir aos interesses do Brasil, em gratidão ao soberano”. Ver SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)*. Op. cit., p. 140.

²⁶⁷ Ibid., p. 31.

produção de retratos a partir da técnica do fisiotraço, amplamente utilizado até as duas primeiras décadas do século XIX, e a democratização do retrato fotográfico no formato *carte de visite*, em meados da década de 1850, não são atos isolados. Revelam o crescimento da demanda por meios mais baratos e ágeis de produção e impressão de imagens. Expressam a socialização do hábito de ler e interpretar os atos sociais a partir de signos próprios da linguagem figurativa.²⁶⁸

No entanto, há uma problemática tendência da história da arte de ignorar obras de “menor importância”, como estampas, fotografias, etc. Gombrich alerta contra essa postura tão disseminada e que só mais recentemente vem sendo combatida:

Raramente estampas são consideradas arte. São olhadas mais frequentemente como parte da imaginária do passado, que é o campo mais do historiador das tendências de estilo [...]. Não obstante, é impossível defender, justificadamente, o abandono dessa imaginária por parte do historiador da arte. Enquanto classe de imagens, as caricaturas não estão nem mais nem menos enquadradas num contexto histórico definido do que os retratos públicos ou retábulos. E se a história da arte tivesse de restringir sua atenção às obras-primas inspiradas, teria de excluir muita obra que figura usualmente nas histórias do estilo.²⁶⁹

E logo em seguida diagnostica o porquê de tal atitude afirmando que “a relutância do historiador da arte em estudar esse tipo de material originou-se muito menos em escrúpulos teóricos ou estéticos do que em dificuldades práticas”²⁷⁰.

Se isso é verdade de forma geral, torna-se ainda mais evidente no caso das imagens relativas à escravidão. Logo na introdução de *Blind Memory*, Marcus Wood trata dessas duas questões problemáticas: as diferenças de leitura entre texto e imagem e a quase inexistência de documentação visual sobre a escravidão naquele

²⁶⁸ BORGES, Maria Eliza Linhares. “A escravidão em imagens no Brasil oitocentista”. Op. cit., p. 320-321.

²⁶⁹ GOMBRICH, Ernst. “Imaginária e Arte no período romântico”. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 120.

²⁷⁰ Ibid.

grupo de obras considerado “arte” pelos mais conservadores, o que acabou por gerar uma série de distorções analíticas e interpretativas.

Segundo o autor, são muitas as publicações sobre o tema e elas costumam ser generosas na reprodução de imagens, usando-as nas capas e em meio aos textos. Raras, no entanto, trazem informações e citações precisas, análises técnicas ou teóricas como se costuma fazer com textos escritos:

Talvez isso ocorra porque ainda há uma crença irracional de que imagens, ao contrário das palavras, falam por si mesmas. Há também o fato de que apenas uma pequena proporção dessas imagens produzidas para descrever a escravidão pode ser designada como ‘grande arte’ e, conseqüentemente, a maioria delas se situa fora dos limites dos historiadores da arte formal e tampouco é considerada por historiadores da cultura e semióticos. Em resumo, as imagens da escravidão não foram levadas a sério como deveriam.²⁷¹

No amplo leque de imagens que ele se propõe a estudar – que inclui desde material considerado “documental”, pró ou contra a escravidão, até elementos de decoração, impressos de grande circulação e objetos decorativos –, Wood destaca de maneira enfática aquelas vinculadas à literatura de viagem e ao Brasil:

Há também os vários livros ilustrados de viagem, dentre os quais os mais bonitos e internacionalmente conhecidos são aqueles relacionados ao Brasil, que apresentam a vida escrava por meio de uma variedade de aproximações narrativas que não são polêmicas de imediato.

Esse comentário, que sintetiza em poucas linhas a qualidade estética e a profusão de documentações de viajantes sobre a cena escravista brasileira²⁷², traz-nos de volta à cena nacional, lembrando mais uma vez o caráter conciliatório

²⁷¹ WOOD, Marcus, *Blind memory*, op. cit., p. 6.

²⁷² Em grande parte decorrência da longevidade do sistema escravista por estas terras, mas também da associação entre a busca do exotismo tropical e o anseio por conhecer e categorizar as várias raças, culturas, regiões do planeta, etc.

desses registros, a dificuldade que muitos desses autores parecem ter tido em combinar sua visão pessoal sobre as cenas retratadas com os modelos visuais que traziam em sua bagagem e as reservas da sociedade local a comentários, críticas ou até mesmo à exposição do escravismo.

Esses aspectos serão, a partir de agora, enfocados por meio da investigação da obra produzida por Rugendas e, sobretudo, por Debret²⁷³. Eles são os mais expostos e estudados autores desse grupo e não apenas pela sua qualidade de seu trabalho, mas também pela quantidade de imagens que produziram, pela circulação ampla desse material e por sua reapropriação ao longo do tempo por outros artistas.

2.3.2. Rugendas e Debret

Por meio de desenhos, aquarelas e litografias, ambos fazem mais do que registros atraentes de um universo distante e fascinante: constroem discursos estéticos e históricos acerca de seu objeto de trabalho, a sociedade e a paisagem brasileira, sem ignorar o papel central da escravidão e da cultura negra²⁷⁴. Em *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova Leitura*²⁷⁵, Valéria Lima faz uma análise comparativa entre os dois autores, identificando aspectos que auxiliam

²⁷³ É importante esclarecer que essa reflexão, mesmo pontual, parte da consideração da obra visual. Afinal, como alerta Naves (NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 44), os artistas que buscaram retratar as particularidades da terra, como Debret, Rugendas e Thomas Ender (1793-1875) sempre foram apreciados como documentaristas, o que fez com que a análise do aspecto estético de suas obras acabasse ficando à margem.

²⁷⁴ Existe ampla bibliografia sobre a questão. Ver, entre outros, COLI, Jorge. *Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994. p. 280; NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. Op. cit.; SLENES, Robert. "As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, p. 272-294, 1995-1996; e FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista*, op. cit.

²⁷⁵ LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*, Op. cit.

a compreender as sintonias e, sobretudo, as diferenças entre os dois trabalhos, e explicitando as particularidades que levam Debret a assumir um lugar de maior destaque do que seu colega alemão no que se refere à representação da escravidão. Vejamos primeiro as semelhanças:

Podemos [...] traçar um quadro bastante provável em que Rugendas e Debret discutem suas ideias sobre o país, suas ilustrações e as maneiras de organizá-las para que fossem apreciadas pelo público europeu, em primeira instância. Seja porque são elaboradas por viajantes que tinham uma formação artística, porque seus títulos se assemelham, porque foram publicadas no mesmo período ou, o que me parece mais instigante, porque expõem formas muito particulares de enxergar e interpretar a realidade brasileira do início do século XIX [...], suas narrativas são reflexos de suas escolhas. Estas, por sua vez, indicam as intenções de cada um destes autores.²⁷⁶

Em suma, ambos não se ajustariam – segundo a análise de Valéria Lima, com a qual concordamos – apenas às categorias mais tradicionais dos relatos de viagem (relatório científico, gênero popular de literatura de sobrevivência, narrativa náutica ou descrição cívica...), uma vez que formataram projetos mais amplos, de estímulo à “marcha civilizatória” do povo brasileiro²⁷⁷.

No que se refere às diferenças, Debret parece assumir maior relevância no que tange às representações da escravidão pela tônica de veracidade, de testemunho da realidade que dá a seu trabalho, tirando proveito do caráter documental da imagem, que posteriormente será atribuído à fotografia, de forma

²⁷⁶ LIMA, Valéria Alves Esteves. Op. cit., p. 204.

²⁷⁷ Outro autor a trilhar esse caminho, já utilizando a fotografia como meio, é Victor Frond, que produz no final dos anos 1850 seu *Brasil Pitoresco* em coautoria com Charles Ribeyrolles. Parte significativa das ilustrações de *Brasil Pitoresco*, derivadas das fotografias de Frond, dedicam-se ao tema da escravidão. Em quase um terço das 74 ilustrações há representações de negros. As 20 estampas que se referem de maneira mais direta aos usos e costumes na escravidão, todas reunidas no tomo 3, vol. 2, podem ser subdivididas em dois conjuntos básicos: 1) imagens coletivas de trabalho; e 2) retratos individuais ou de pequenos grupos, que exploram de maneira mais direta a empatia do espectador com o indivíduo ou os indivíduos retratados. RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco*. Op. cit. Para mais detalhes ver SEGALA, Lygia. Op. cit.

ainda mais incisiva. Ele assume o papel de documentar a realidade²⁷⁸, enquanto Rugendas não teria, segundo Slenes, o registro fidedigno como sua preocupação principal²⁷⁹. O aspecto idealizado, construído, de sua obra pode ser visto, por exemplo, na gravura “Negras do Rio de Janeiro” (Fig. 69), na qual se associam os elementos iconográficos de praxe (trajes típicos, bebê às costas, cesto de frutas, paisagem tropical) a uma estrutura compositiva rígida e adequada aos preceitos academizantes²⁸⁰. Mesmo assim, o artista explicita claramente seu interesse pelo tema do negro, pelo registro de seus hábitos e costumes:

A raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países da América, e, principalmente no Brasil, um elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais, que não teremos sem dúvida necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções consagrarmos grande parte dessa obra aos negros, a seus usos e a seus costumes. [...]. Em primeiro lugar, a cor dos negros apresenta-se, de início, como um traço característico digno de destaque na imagem do país; em segundo lugar, os hábitos e o caráter particular dos negros oferecem também, a despeito da

²⁷⁸ “A presença *in loco* passa sempre um atestado de verdade. Não é por outra razão que Debret se refere às suas próprias notas e desenhos como “documentos históricos e cosmográficos”. BELLUZZO, op. cit., p. 82.

²⁷⁹ Isso a despeito de insistir em *Viagem Pitoresca* que fez todos os desenhos “*d’après nature*”, exigência cada vez mais comum feita no período às obras de caráter pitoresco, como uma maneira de atribuir-lhe veracidade. Sobre a questão, ver LIMA, Valéria, op. cit., p. 217-218 e SLENES, Robert. op. cit., apud BITTENCOURT, Renata. *Modos de Negra e Modos de Branca, : O Retrato “Baiana” e a Imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX*. Op. cit., p. 117.

²⁸⁰ Iohana Freitas desenvolve uma interessante análise dessa imagem, destacando o aspecto de diversidade e síntese contido aí: “apesar de unir as duas mulheres retratadas sob a mesma denominação (negras), indicando que fazem parte de um mesmo grupo, usa elementos da hierarquia visual para apontar suas diferenças: a mulher de tez mais clara está sentada, apresenta vestes alinhadas, usa brincos e sapatos e está apoiada em um baú, trazendo junto a si um pente e um livro – insígnia da civilização; já a outra mulher, de roupas simples e descalça, apesar do filho pequeno que carrega nas costas, não deixa de trabalhar, trazendo à cabeça uma cesta de frutas, que oferece para a primeira. A paisagem tropical, com bananeiras, coqueiros e o mar ao fundo, apenas compõe a cena, cujo foco central são as mulheres negras. Certamente o intuito do artista não foi o do (re)encontro de duas pessoas da mesma etnia ou cor, mas demonstrar que o negro era capaz de se integrar na sociedade dita “civilizada”, estabelecendo novas relações sociais e “raciais” nas terras de além-mar, levando em consideração a gradação de cores na construção de suas hierarquias. Ver FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Op. cit., p. 88.

cor e da fisionomia, lados realmente dignos de serem observados e descritos.²⁸¹

Em contrapartida, e citando Carelli²⁸², Lygia Segala chega a falar em “uma certa pedagogia da imagem na produção debretiana”, num esforço de discernir e classificar a “realidade” brasileira com o objetivo de sensibilizar e convencer o observador por meio de evidências, de elementos esparsos reunidos tematicamente numa mesma prancha.

Dos dados, cultiva composições totalizantes de efeito que trazem pelo viés das regras acadêmicas uma singularidade brasileira. Apresenta-a, fundamentalmente, no registro da diversidade étnica, nas formas de sociabilidade da terra, deslocando a natureza endêmica e a arquitetura colonial para o fundo da cena.²⁸³

O interesse não é esmiuçar o debate sobre a obra de Debret e sua relação com as questões ligadas às condições sociais e políticas que encontra no Brasil, mas sim sublinhar pontos de encontro e diferenciação entre sua produção e a obra de Christiano Jr., com o intuito de entender por que ambas são apontadas pelos estudiosos como as mais impactantes, aprofundadas, fidedignas realizadas no século XIX tendo por tema a escravidão²⁸⁴.

Tendo desembarcado no Rio de Janeiro em 1816 como integrante da Missão Francesa e ficado no país até 1831, Debret produziu alguns dos mais importantes documentos visuais sobre a escravidão no País. Registros que não apenas se

²⁸¹ RUGENDAS, Maurice. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 111. Apud FREITAS, Iohana Brito de, *Cores e olhares no Brasil oitocentista*, op. cit., p. 54.

²⁸² CARELLI, M. *Cultures Croisées: Histoire des Échanges Culturels entre La France et le Brésil, de la découverte aux temps modernes*. Paris : Éditions Nathan, 1993. p. 64, Apud SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco*, op. cit., p. 151.

²⁸³ CARELLI, M. Op. cit.

²⁸⁴ Como por exemplo, Robert Levine, Maria Eliza Linhares Borges, Pedro Correa do Lago e Jorge Ermakoff. As referências se encontram na lista bibliográfica.

debruçam sobre temas delicados – como a exploração da mão de obra negra, as relações de mando na colônia, os hábitos e costumes na então capital da coroa portuguesa –, como também são testemunho da tentativa desse artista de formação neoclássica e engajado no idealismo da Revolução Francesa de se adaptar à realidade que encontrou nos trópicos.

Como explica Naves, “Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira”²⁸⁵. Alencastro, por sua vez, resume a posição em que se encontrava o artista no que se refere à escravidão:

Debret não era um militante abolicionista, como o dinamarquês Paul Harro-Harring, cujos guaches pintados no Rio de Janeiro em 1840 têm a força de um manifesto. Ele também foi mais discreto que Rugendas, seu colega e amigo que não hesitou em condenar e pintar os dramas do tráfico negreiro, como observa Xavier-Philippe Guiochon²⁸⁶. Ainda assim, a pintura de Debret integra as nuances da violência e das deformações sociais geradas pela escravidão.²⁸⁷

No entanto, o fato de assumir essa visão explícita porém nuançada em relação ao tema, essa tentativa de plasmar em imagens as contradições do regime escravista, mesmo que “tingindo-o de meiguice”²⁸⁸, que vai alçá-lo a uma espécie de fio condutor, muitas vezes modelo e inspiração para aqueles que se debruçam sobre temáticas semelhantes ao longo do século XIX.

²⁸⁵ NAVES, op. cit., p. 44. Isso não quer dizer que ele tenha abandonado o repertório neoclássico.

²⁸⁶ Tal afirmação é polêmica, como se pode constatar nas citações anteriores. Provavelmente essa maior discricção identificada em Debret se deva a sua ligação direta com o poder imperial e a Escola Imperial de Belas Artes.

²⁸⁷ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A Pena e o pincel”. In: STRAUTMANN, Patrick (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça*. Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 157.

²⁸⁸ Aspecto diagnosticado por NAVES, Rodrigo, Op. cit., p. 75.

Convém aqui abrir um breve comentário para explicitar a diversidade de tratamentos dados por Debret à representação brasileira e precisar as diferenças e relações entre as litografias, aquarelas e desenhos. As gravuras realizadas pelo artista já em seu retorno à França para ilustrar o trabalho de *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil* representam apenas um resumo seletivo de vasta obra sobre o Brasil. Segundo Julio Bandeira, esse levantamento ainda não foi realizado, mas ele estima que, seguramente, passa de mil o número de obras em papel feitas pelo artista durante sua permanência no Brasil (entre 1816 e 1831)²⁸⁹. Bandeira afirma que são esses registros *in situ* que garantem o caráter de autenticidade da obra final, já que possuem uma vitalidade e um realismo que “Debret não ousou levar para as composições” da obra acabada²⁹⁰.

Outro elemento compositivo importante para a compreensão da relevância do autor se agrega a esse caráter de captura da realidade: trata-se da profunda simplificação de sua imagem litografada – que preserva a precisão e síntese da aquarela ao invés de permitir que a imagem seja “invadida por elementos que acrescentam informações ou sugerem leituras à sua linguagem original”, como geralmente ocorria com estampas do gênero²⁹¹. Essa maior simplificação contrasta, por exemplo, com a elaboração mais requintada dada pelos litógrafos às imagens capturadas por Rugendas no mesmo país e no mesmo período²⁹².

²⁸⁹ A estimativa é apresentada na introdução de *Caderno de Viagem* (op. cit., p. 7) por Julio Bandeira, organizador da obra e autor dos textos. Nesse livro se encontram reproduzidas 156 ilustrações e esboços que se tornarão “as partes das cenas que irão compor o *Viagem*”.

²⁹⁰ Ibid., p. 19.

²⁹¹ LIMA, Valéria. Op. cit., p. 149-150

²⁹² Enquanto Debret foi responsável pela execução das gravuras de seu *Viagem Pitoresca*, a parte gráfica da obra de Rugendas foi desenvolvida por cerca de 35 litógrafos, em grande parte do tempo sem a supervisão do autor dos esboços e desenhos de partida.

2.3.3. Aproximações

Algumas aproximações entre Debret e Christiano Jr. são inevitáveis, como aquela entre a imagem litografada de barbeiros negros cuidando de escravos, reproduzida em *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil*²⁹³ (Fig. 70) e a fotografia com cena semelhante realizada alguns anos mais tarde pelo açoriano (Fig. 71). A foto de Christiano Jr. se apresenta quase como uma edição, uma depuração da composição idealizada anos antes pelo francês. Ele retirou de cena a dupla à direita (um pequeno barbeiro com chapéu vistoso que apara o cabelo de um homem negro sentado a seus pés) e eliminou todas as referências urbanas (monumento, casarios, luminária e a movimentação do porto, ao fundo) que Debret havia salpicado em sua gravura. As vestes coloridas e um tanto cômicas também desapareceram, mas há no barbeiro de Christiano Jr. algo ainda da solene pose do rapazinho que barbeia o homem na gravura de Debret. Ambos portam longas casacas que dão um toque misto de distinção e hilaridade, além de assinalarem uma certa distinção à função de barbeiro. A profissão tinha certo *status*, como explica Koutsoukos:

Ser representado com seu instrumento de trabalho denotava certa habilidade para determinada profissão, o que indicava alguma *distinção*. Era motivo de orgulho entre os cativos o *ter* uma profissão, não ser escravo de trabalho pesado, pau para toda obra, pois a profissão podia representar uma possibilidade de fazer economia para comprar a própria alforria. Porém, motivo de orgulho maior ainda era o *ser* um barbeiro, o que podia lhe dar *status* entre os negros escravos e negros forros pobres, pois, além de conseguir reproduzir os cortes de cabelos, barbas e os penteados que evocavam uma certa identidade africana aos que quisessem exibi-la, muitos barbeiros representavam a única ajuda “médica” com que os escravos e as pessoas pobres podiam contar, porque atuavam como

²⁹³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Op. cit., página sem numeração (caderno de imagem inserido entre a p. 132 e a p. 133).

cirurgiões-dentistas, aplicavam sangrias e sanguessugas, entre pequenos outros auxílios.²⁹⁴

A postura frontal de seus clientes é também surpreendentemente semelhante, com suas pernas abertas, mãos pendentes entre as pernas e rostos cobertos de espuma, ligeiramente virados para a esquerda. Mas as semelhanças não são apenas formais, iconográficas. Ambos parecem esboçar sínteses, delinear modelos, tipos sociais²⁹⁵.

Teria tido Christiano Jr. conhecimento acerca do trabalho de Debret? Teria visto as imagens produzidas para *Viagem Pitoresca*? O fato de a obra de Debret ter demorado para ser traduzida em português pode indicar uma menor possibilidade de que um exemplar tenha caído nas mãos de Christiano Jr.²⁹⁶. No entanto, cada vez mais estudos têm demonstrado que a circulação de imagens e referências iconográficas se dá por meios bem mais amplos do que a mera consulta da obra de referência. Além do mais, a aproximação proposta entre os dois autores não decorre tanto da tentativa de estabelecer influências e filiações concretas, mas sim de explicitar mais uma vez a existência de uma teia de relações entre os artistas e de apontar a necessidade sentida pelo fotógrafo de remeter a fontes já consolidadas de representação do negro e do escravo brasileiro, diluindo dessa forma um eventual

²⁹⁴ KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, op. cit. p. 111-112. A autora reconta também, a título de ilustração a história de Antonio José Dutra. Ver FRANK, Zephyr L., *Dutras's world. Wealth and family in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Africano trazido para o Brasil como escravo, ele trabalhou como barbeiro, arrancador de dentes, aplicador de sanguessugas, entre outros pequenos auxílios "médicos", e juntou um certo pecúlio, comprou sua liberdade e escravos (treze escravos, quando de sua morte, incluindo seis que formavam uma banda de barbeiros-músicos, a qual ele alugava), duas residências urbanas, uma coleção de instrumentos musicais, móveis e outros trastes. Dutra teve seis filhos com três mulheres e libertou, em testamento, cinco escravos mais antigos e que lhe ajudaram a construir seu patrimônio, e que trabalhavam com ele na barbearia, além de uma doméstica e seu filho pequeno. Os outros escravos foram divididos entre seus herdeiros.

²⁹⁵ A presença desses barbeiros negros nas ruas é notada por vários outros autores. Merece destaque, por exemplo, a tela "Cena de Rua", de Emil Bauch (Fig. 72).

²⁹⁶ A obra de Debret teve sua primeira tradução para o português lançada em 1940, quase um século depois de ter sido escrita. Ver BANDEIRA, Julio. Op. cit., p. 13.

impacto negativo de sua escolha. Repetir esquemas já digeridos é também uma maneira de atrair a clientela e talvez uma forma sutil de propor, sob o manto do conhecido, um novo olhar sobre o problema.

2.4. Imagens do povo

Esta seção tem por objetivo analisar esse processo de crescente e intenso interesse pelo tema das camadas populares, pautando-se sempre pela eleição e análise de alguns exemplos, com maior grau de detalhe. Esses estudos de caso servem de guia para o estabelecimento de comparações e aprofundamento da reflexão sobre as imagens de Christiano Jr., permitindo perceber como esse processo é lento, de grande alcance e relacionado com sistemas de conhecimento, controle e dominação daqueles que ocupam o patamar mais baixo do sistema social.

Em suma, o objetivo aqui é situar a obra de Christiano Jr. no contexto um tanto turvo – porque muito amplo e diversificado – das ditas “imagens de gênero”, que apresentam muitas vezes entrecruzamentos com outros gêneros, maiores ou menores da arte, e empregam muitas vezes meios de expressão menos nobres, como a gravura, o desenho e a própria fotografia.

A partir sobretudo do século XVII, a representação dos hábitos e costumes dos trabalhadores e dos pobres vai pouco a pouco transformando-se num dos nichos mais estimulantes da arte europeia. Dar visibilidade aos despossuídos torna-se uma meta seguida por artistas dos mais diferentes gêneros, culminando com a eclosão da escola realista, em meados do século XIX²⁹⁷. Tal interesse se faz claro em um dos pilares do Iluminismo, a *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (1751-1772), cujos “volumes de ilustrações constituem um marco na história das imagens do mundo do trabalho”, realizando uma “apresentação didática de processos

²⁹⁷ Ver seção adiante, intitulada “Flertando com o Realismo”, p. 161.

produtivos, em que tem especial importância a descrição dos utensílios” (ver Fig. 73)²⁹⁸.

Como o leque de escolhas é gigantesco, tornou-se necessário eleger alguns casos específicos e portadores de questões instigantes a serem levantadas também na obra de Christiano Jr. O primeiro deles é o projeto desenvolvido no final do século XVIII na Sicília, a mando do rei Ferdinando IV, com o intuito de mapear seus súditos, considerado um dos esforços pioneiros nesse sentido. O segundo grande bloco a ser estudado são as publicações conhecidas pelo nome de “gritos”, que traçam um repertório dos ofícios e trabalhadores que perambulam pelas ruas das grandes cidades. A análise também contemplará gêneros que possuem aspectos específicos como o costumbrismo e o orientalismo, abrindo o caminho para que se trate de forma mais detalhada, na seção seguinte, a questão do realismo.

2.4.1. Mapeando os súditos

Um exemplo útil de esforço de representação popular é o intenso trabalho de repertoriar e registrar hábitos e costumes realizado no final do século XVIII a mando de Ferdinando IV, rei das duas Sicílias. No ano de 1783, o monarca encarregou os pintores Alessandro D’Anna e Antonio Berotti de documentar os costumes dos habitantes de seu reino, bem ao espírito cientificista da época. Tal projeto rendeu uma série de gravuras – e posteriormente outros objetos como pinturas e pequenas esculturas de cerâmica –, produzidas pela “Stamperia Reale”, que perduraram ao longo de toda a metade do século XIX e circularam por toda a Europa²⁹⁹.

²⁹⁸ PICCOLLI, Valéria. “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”. Op. cit.

²⁹⁹ Todas as informações citadas aqui provêm do catálogo *Napoli-Firenze e Ritorno – Costumi popolari Del regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*. Firenze: Palazzo Pitti, 14

Segundo a pesquisadora italiana Ada Trombetta, era

[...] a ‘moldura’ iluminista propícia que levava italianos e estrangeiros a se interessarem pelos aspectos mais pitorescos da gente pobre. Romancistas, estudiosos de arte e de história, estimulados também por uma boa dose de novidade e curiosidade, vinham das várias cidades europeias a Nápoles, terra do sol, do sonho, do folclore mais vivo e veraz, e aqui compravam com entusiasmo as sugestivas estampas e as levavam para bibliotecas privadas e públicas.³⁰⁰

Enso Spera, por sua vez, analisa no texto “Sudditi più belli per il Re. Costumi popolari lucani del XVIII secolo nella raccolta fiorentina” o modelo iconográfico e ideológico existente por trás dessas representações:

São documentos que, antes de serem imagens verossímeis de um ‘povo’, individualizado na conotação da diversidade dos seus hábitos de vestir, testemunham a natureza e a qualidade dos interesses com os quais aquele povo, politicamente e socialmente ainda quase invisível, começava a existir como imagem, e a ser visto, seja puramente para terminar em representação de ‘gênero’ [...].³⁰¹

Vistos como espécies de “depósitos inconscientes de afloramentos arqueológicos”, essas representações populares acabariam por formar, segundo ele, “um modo de ver que terminará por condicionar e determinar, em seguida, inclusive o modo por meio do qual o próprio objeto de observação endereçará o próprio olhar”, numa operação que, por sua vez, torna-se matriz das reproduções fotográficas equivalentes, amplamente difundidas nos séculos XIX e XX³⁰².

settembre -14 novembre 1991; Napoli: Museo Duca di Martina, 7 dicembre 1991-9 febbraio 1992. Guida editori Napoli.

³⁰⁰ Ibid. p. 127.

³⁰¹ SPERA, Enzo. “Súditos mais belos para o Rei. Costumes Populares de Luca do Século XVIII na coleção florentina”. In.: *NAPOLI-Firenze e Ritorno*, op. cit., p. 143.

³⁰² Ibid., p. 144.

É importante ressaltar que o próprio esforço napolitano, que associa num mesmo projeto a ambição documental ao espírito pitoresco romântico³⁰³, não é a primeira nem única iniciativa de repertoriamento dos costumes, trabalhos e hábitos populares, mas sim um esforço pioneiro, de caráter programático e com claras intenções políticas, o que lhe dá um caráter de exemplaridade.

Segundo autores como Marilena Mosco e Enzo Spera, esse projeto tem um interesse preciso tanto do ponto de vista de controle social como de exploração de viés comercial. Ao registrar visualmente a população de seu reino e até mesmo se autorrepresentar como parte desse mesmo povo, Ferdinando IV (que se faz retratar em trajes típicos de pescador e com a paisagem do Vesúvio ao fundo, como se pode ver na Fig. 74) vincula-se à sorte de seus súditos, reforça os laços com a população, ao mesmo tempo que generaliza “uma visão domesticada e bondosa do ‘povo’ e da plebe urbana que, longe de ser uma denúncia social, revela o interesse paternalista em relação às classes subalternas, característica do Iluminismo do período”³⁰⁴ (ver Figs. 75 a 78). Como sintetiza Spera:

[...] eram uma presença que podia ser aceita apenas através do filtro que rendesse uma imagem bucólica e tranquilizadora (...). Um povo que, mantido à distância e utilizado para afirmar a imagem do rei bom, de um rei que os usava, ou melhor usava sua imagem para exibir sua própria disponibilidade; em contraste com o enunciado diferente veiculado por uma burguesia iluminada, segundo a qual o rei era sobretudo um tirano a abater.³⁰⁵

³⁰³ Nápoles era então ponto de passagem obrigatório do *Grand Tour*, como era conhecido o circuito de viagens realizado por jovens de elite europeia em busca de uma ampla formação e conhecimento. Como destaca Masdea, no último triênio do século XVIII Nápoles era “centro de curiosidade e atenção de boa parte da Europa”, em razão de suas belezas naturais, da descoberta de Pompeia e Herculano e do “interesse decorrente do indagador espírito iluminista ou da nova sensibilidade pré-romântica. Ver MASDEA, M. C. “Le Vestiture del Regno di Napoli: Origini e fortune di un genere nuovo”, In: *Napoli-Firenze e ritorno*, op. cit., p.41.

³⁰⁴ MOSCO, Marilena. “Napoli-Firenze e ritorno”. In: *ibid.*, p. 37

³⁰⁵ SPERA, Enzo. Op. cit., p. 148. A referência aqui à Revolução Francesa e seu combate às monarquias é clara.

Outro aspecto interessante a ser levantado aqui é o caráter empresarial do projeto bem como o envolvimento ativo do poder imperial, envolvendo disputas de interesse, estabelecimento de monopólio³⁰⁶, pirataria e inclusive pilhagem por parte do exército napoleônico, o que leva Maria Cristina Masdea a apresentar a possibilidade de que tal circulação tenha ajudado a alimentar outras obras semelhantes na França.

Não que as pinturas de gênero enfatizando as classes populares, os vendedores de rua ou figuras típicas de determinadas regiões fossem ainda algo raro. Não chegava a ser uma novidade o interesse e a demanda por esse tipo de produção. São diversos os exemplos encontrados de “Imagens que se apresentam em conjunto segundo esquema da assim chamada “*arti per via*”³⁰⁷, gênero que teve larga difusão na Europa a partir de Seiscentos, com uma fortuna bem ampla, sobretudo na França e Inglaterra”³⁰⁸, cujo caso será analisado melhor no tópico seguinte.

Como diz Maria Cristina Masdea:

O interesse pelos costumes populares é um fenômeno tipicamente setecentesco, de âmbito europeu, que conflui de uma longa e já consolidada tradição de publicações que ilustravam eruditamente os vários modos de vestir do povo antigo e moderno. A curiosidade iluminista pelo inédito, o novo, o ‘exótico’ levou a um renovado interesse sobre a questão.³⁰⁹

³⁰⁶ Trata-se, segundo Maria Cristina Masdea, de um “projeto comercial de monta”. Ela conta, por exemplo, que o monopólio, que proibia a estampa e venda de imagens de costumes populares produzidas dentro e fora do reino e que foi editado em 1795, foi desrespeitado como consequência de um “mercado muito vivaz” e de uma demanda mais forte. “Em 1796 é necessário publicar um édito no qual a privativa real era reconfirmada e vinha ampliada não apenas para as gravuras mas também para as imagens em têmpera”. MASDEA, M. C., op. cit., p. 54.

³⁰⁷ *Arti per Via* é o título da obra publicada em 1660 com gravuras realizadas a partir de desenhos de trabalhadores urbanos feitos por Annibale Carracci. Ver exemplo nas Figs. 80 e 81).

³⁰⁸ MASDEA, M. C., op. cit., p. 44.

³⁰⁹ Ibid., p. 44.

Há também no catálogo da mostra uma citação muito elucidativa de Benedetto Croce sobre esse tipo de imagem, destacando de maneira bem taxativa, porém precisa, os contornos assumidos pela representação das camadas populares ao longo dos séculos. “Ilustrações gráficas de costume popular têm origem no Seiscentos, junto com a literatura ‘reflexiva’³¹⁰ ou burlesca, se tingem de idílico no Setecentos e de vagueza e pitoresco romântico na primeira metade do oitocentos”, sintetiza o historiador italiano.³¹¹ Para concluir, Spera também cita em seu texto uma série de autores cujas obras podem ser consideradas exemplos precisos e importantes desse rico filão de imagens voltadas para as camadas mais pobres da sociedade, como os “Cris de Paris” (Figs, 79 e 87)³¹²; os estudos do “basso popolo” feitos por G. Grevembroch em 1754 (uma série de aquarelas sobre técnicas e hábitos dos gondoleiros venezianos); as ilustrações da *Enciclopédia* já mencionadas aqui (Fig. 73). E se fosse este o intuito, seria possível ampliar ainda mais essa lista³¹³, mas já é o suficiente para o objetivo de destacar como a representação popular contagia a Europa como um todo³¹⁴.

³¹⁰ “Letteratura dialettale riflessa” é uma categoria desenvolvida por Croce em referência a um gênero literário florescente no século XVI. Ver CROCE, Benedetto. “La letteratura dialettale riflessa”. In: _____. *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari, Laterza & Figli, 1927.

³¹¹ Cf. CROCE, B. “Nella Napoli Borbonica degli ultimi tempi”. In: “Napoli Nobilissima”, N.S., vol. II, fasc. 9-10, p. 129, 1921. Apud *Napoli-Firenze e Ritorno*, Op. cit., p. 109.

³¹² Os “Gritos”, sejam de Paris, Londres ou outras cidades, tornam-se verdadeiros filões, perpetuados de diferentes maneiras. Trata-se de um tipo de representação característico tanto das artes visuais como da literatura, que tem seu desenvolvimento fortemente vinculado à expansão urbana e das técnicas de gravação e circulação de imagens.

³¹³ Chiarelli ajuda nessa tarefa: “Embora a obra de Courbet, em seu compromisso com a realidade social francesa tenha sido a mais radical entre todas, não foi a única a surgir naquele contexto. Antes e em paralelo a tal produção, era possível perceber na cena inglesa e francesa um interesse crescente de certos artistas em eleger paisagens campestres ou suburbanas, trabalhadores das classes sociais menos favorecidas do campo e da cidade, como temas para suas obras. Théodore Rousseau, Diaz de la Peña, Alexandre Antigna, Rosa Bonheur, Jules Breton, Isidore Pils, Théodule Ribot, foram outros realistas/naturalistas do período”. CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. p. 217.

³¹⁴ Foram citados aqui sobretudo os exemplos italiano, francês e inglês, mas não se pode esquecer a importância precursora, por muitos considerada seminal, da presença do povo na arte flamenga e espanhola. Iohana Freire também contribui citando um outro exemplo precursor: “Em

Analisemos agora algumas das imagens mencionadas. Se colocarmos lado a lado gravuras feitas a partir de Carracci (Figs. 80 e 81) e as fotos de Christiano Jr. (Figs. 82 e 83), passando pelos já mencionados desenhos da série encomendada por Ferdinando IV e pelas figuras de Debret, mais especificamente aquelas feitas na Itália antes de o artista vir para o Brasil (Fig. 84), poderemos constatar alguns aspectos recorrentes. O primeiro e mais gritante deles é a importância dada às roupas e objetos em detrimento dos modelos. Isso fica flagrante nos desenhos de vestimentas que Humboldt realizou quando esteve na América Latina utilizando cartões previamente preparados na Alemanha, o que dá às suas figurinhas um estranho aspecto, de mescla de vestes indígenas com rostos europeus (Fig. 85)³¹⁵. A expressão dos modelos é neutra e a pose é escolhida de forma a destacar uma borda de vestido, uma descrição minuciosa de uma bota ou uma certa graça em transportar o fardo. É recorrente a opção de utilizar o fundo como forma de determinar a origem do modelo, representando aí um trecho de paisagem, um exemplar da flora ou um símbolo de poder (Figs. 69, 74 e 86, por exemplo). Mas no caso das obras de Carracci e Christiano Jr. isso não ocorre. Basta o trabalhador, seus trajes e seus instrumentos de trabalho. Em ambos é o labor que garante sua identidade. Em ambos – e também em Debret – grande ênfase é dada às vestimentas. Contudo, contrariamente às gravuras feitas a partir do desenho, as fotos de Christiano Jr. possuem uma rigidez de pose e de expressão dos modelos

1590, Damian Zenaro imprimia em Veneza o livro de costumes de Cesare Vacellio, *Degli Habiti antichi et moderni di Diversi Parti del Mondo*, obra composta de 420 xilogravuras (figuras isoladas, com legendas que descreviam sobretudo seus trajes), uma das mais conhecidas do gênero no século XVII. Longe de querer remeter à origem de uma prática, tal fato é notório do espaço que determinada técnica pictórica ganha entre os artistas e seu público consumidor”. FREIRE, Iohana, *Cores e Olhares no Brasil Oitocentista*, op. cit., p. 102.

³¹⁵ Sobre esse caso ver ADES, Dawn. *Arte na América Latina*, op. cit., p. 68: “Embora haja relativamente pouco *costumbrismo* no *Voyage...*, Humboldt não deixou de retratar episódios que foi recolhendo durante suas viagens e, no *Altas*, encontramos um pequeno número de desenhos representativos de índios da região de Michoacán, em trajes típicos, que, na realidade, haviam sido desenhados em cima de figurinhas de madeira que trouxera consigo ao voltar para a Alemanha”.

que decorre claramente das especificidades técnicas da fotografia, do fato de que neste segundo caso os modelos estavam lá, parados diante da lente³¹⁶.

Diferenças e especificidades à parte, há um laço claro de união entre imagens produzidas em diferentes séculos e continentes. E a semelhança mais gritante talvez seja a capacidade de tais artistas, artesãos e construtores de imagens desenvolverem ao longo do tempo e sob o peso da Ilustração uma vasta, harmônica e até mesmo homogênea produção capaz de conciliar dois objetivos: divulgar conhecimento sem deixar de lado o cuidado estético. Como comenta Maria Cristina Masdea ao falar do projeto napolitano – análise que pode ser estendida às várias outras criações semelhantes –, vê-se nessas obras “a presença de dados documentais e expressão artística, em uma combinação de feliz harmonia”³¹⁷. Ou seja, trata-se de uma tendência geral a abarcar diferentes campos do conhecimento a partir de um repertório visual já conhecido.

2.4.2. Gritos urbanos

Se nos registros de tipos regionais predomina o esmero em figurar vestes, poses rebuscadas e/ou agradáveis ao olhar, as gravuras do gênero dos “Gritos” enfatizam o caráter do trabalho. São figuras tão genéricas quanto as anteriores, porém o que lhes garante um traço identitário é o tipo de ofício que exercem. Sua postura, seus apetrechos (e a referência ao “grito” com que enunciam seus serviços ao percorrerem as ruas de cidades como Paris ou Londres) é o que as torna dignas de serem objeto de representação e de um forte consumo, sobretudo no século

³¹⁶ Esse aspecto da fotografia voltará a ser abordado no Capítulo 3.

³¹⁷ MASDEA, M. C. Op. cit., p. 43.

XIX.³¹⁸ Peter Burke descreve esse crescente interesse pela população mais humilde das grandes cidades e sua importância para os historiadores, enfatizando à maneira de Croce o caráter “pitoresco” adotado nessas gravuras ao longo dos Oitocentos:

Especialmente valiosas para um historiador social são as várias cenas de gravuras ou água-fortes que ofereciam inventários pictóricos das ocupações exercidas na cidade. Os *Gritos de Londres*, por exemplo, ou as sessenta água-fortes de *Os comércios ambulantes de rua da cidade de Veneza* publicadas por Gaetano Zompini em 1785, sete das quais mostram mulheres trabalhadoras, vendendo leite, água, frituras e roupas de segunda mão, lendo a sorte e oferecendo criados ou assentos no teatro ou na ópera. A crescente popularidade desse gênero no século XVIII sugere que aspectos da vida da classe trabalhadora estavam começando a ser percebidos como “pitorescos” pelos olhos da classe média.³¹⁹

Valéria Piccolli, por sua vez, também lança mão do mesmo tipo de imagens³²⁰ em seu esforço de análise da obra de Debret:

[...] de maneira geral, cada gravura representava um personagem isolado cujo ramo de atividade era facilmente identificável pelos acessórios e pela vestimenta. Esses atributos constituíam acessórios-tipos, convenções visuais legitimadas pela repetição, e, em sua simplicidade, atestavam a não especialização do trabalhador. Muitos desses “métiers” (guardadas as devidas especificidades regionais) são os mesmos que Debret desenhou no Brasil: o carregador de água, o vendedor de carvão, o leiteiro, a vendedora de flores, de cestos, de castanhas ou crepes, entre outros.³²¹

³¹⁸ Rouillé afirma que, depois de 1840, vários fascículos, vendidos a um franco, ilustrados por gravadores famosos, trazem 2 mil e até 10 mil exemplares de estampas de *métiers* e profissões da França. Op. cit.

³¹⁹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular - História e Imagem*. São Paulo. Edusc: 2004. p. 138.

³²⁰ “Chamadas ‘*cris de ville*’ pelo grito característico que anunciava o serviço ou a mercadoria oferecida pelo personagem, essas estampas registravam as atividades dos mais humildes representantes da população urbana, em geral trabalhadores sazonais que chegavam a Paris, vindos de regiões menos prósperas da França, para tentar a sobrevivência quando não havia trabalho no campo. As estampas eram comercializadas em pequenos conjuntos (*suites*), posteriormente agrupados em uma série, cuja quantidade de imagens variava entre 20 e 100 [...] Originários de uma tradição que remonta à Idade Média, os “*cris de ville*” tornaram-se extremamente populares durante o século XVIII, e foram gravados por artistas como Chardin, Boucher e Carie Vernet.”, PICCOLLI, “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”, op. cit.

³²¹ Ibid.

A ideia de conjunto, de variedade (funções diferenciadas) dentro da repetição é vital. Em outras palavras, a força imagética desses trabalhos só tem a ganhar quando se reforça seu caráter serial, se reitera a ideia de que as imagens não somente foram reproduzidas em grande quantidade e usando mecanismos ainda novos de reprodução em larga escala, mas também fazem parte de uma ambição bem clara de mapear, catalogar o maior número possível de profissões e ofícios (Fig. 87). A quantidade parece muitas vezes ser mais determinante do que a qualidade – é necessário alimentar sempre e com frequência o fornecimento dessas figuras colecionadas pelo público.

Tais imagens funcionam como espécies de “catálogos visuais”, sintetiza Raymond Grew. Em seu estudo sobre as representações populares na França do século XIX³²², o autor considera paradoxal a existência de tão poucas imagens de trabalhadores, camponeses, pessoas pobres e multidões na arte francesa, mesmo considerando os “Gritos”. Ele divide essa produção em dois grupos, colocando de um lado as cenas rurais³²³ e de outro aquelas dedicadas aos trabalhadores urbanos³²⁴. Considera que ambas podem ser vistas como “lições de resignação”, diante do caráter passivo e imutável das figuras. Ou seja, as representações catalogadas por ele revelam mais uma preocupação em reforçar o caráter cordato

³²² GREW, Raymond. “Picturing the People: images of the lower orders in 19th-century French Art”. In: Rotberg, Robert & Rabb, Theodore K. (Eds). *Art and History. Images and their Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

³²³ “Como em muitas paisagens holandesas e inglesas, esses camponeses franceses eram normalmente figuras pequenas e distantes. Literalmente marginais, eles ajudavam a compor a cena. Quando as figuras de camponeses eram mais proeminentes nessas imagens francesas, normalmente suas roupas eram escolhidas para definir seu local de origem; sua função visual continuava a mesma: uma evocação decorativa da calma pastoral e da simplicidade rural, parte das ‘vistas interessantes’, das ‘nobres memórias’ e dos ‘hábitos poéticos’ ancestrais”. Ele destaca ainda que essa descrição se mantém verdadeira até para trabalhos mais tardios e engajados no realismo, como o de François Millet. Ibid., p. 206.

³²⁴ “Outra tradição de imagens populares olha mais diretamente ao trabalhador [...]. Esses duros retratos de anônimos açougueiros, carpinteiros, lavadeiras, carregadores de água e mulheres limpando aparentemente pareciam *up-to-date* para aqueles que continuavam comprando-os”. Ibid., p. 106.

do povo do que em enfatizar seu potencial de revolta ou de superação de sua condição social.

Outro aspecto interessante levantado por Grew em relação a essas imagens refere-se a seu caráter de surpreendente impermeabilidade em relação às mudanças sociais e políticas. Além de destacar que elas “paradoxalmente mudaram pouco com a Revolução Francesa ou o processo de industrialização”, o autor comenta a dificuldade de encontrar nelas representações de agitadores ou de algum tipo de tensão política. Isso a despeito do fato de muitos dos artistas responsáveis por sua execução serem politicamente engajados, acreditarem que “temas humildes deveriam ser aceitos pela grande arte, ou que a grande arte deveria ser acessível ao povo” e buscarem justificativas para tal numa já estabelecida tradição³²⁵.

Em vez de apostar no usual caminho interpretativo de que tal suavização das imagens se deve à resistência do público ou à necessidade de discrição para não criar suscetibilidades com relação ao mercado, Grew adota uma abordagem, que parece interessante também considerar para o estudo das imagens brasileiras, enfatizando a existência de certos constrangimentos relacionados a temas delicados e controvertidos.

Ele destaca que artistas como Théodore Géricault, Paul Gavarni e Gustave Doré conseguiram explorar dramas sociais com maior profundidade quando viviam em Londres. Segundo ele, mesmo sendo verdade que as condições eram ainda piores na capital britânica do que em Paris e que a influência da arte local poderia

³²⁵ “Os advogados desse tipo de arte podiam citar impressionantes precedentes para a escolha de cenas da vida diária, incluindo Michelangelo Caravaggio (então um dos mais admirados pintores italianos), Diego de Velázquez, Bartolomé Murillo e Francisco Goya, entre os pintores espanhóis, e exemplos bem-conhecidos da tradição holandesa, em adição ao trabalho de pintores franceses como os irmãos Antoine, Louis e Mathieu Le Nain, Jean-Baptiste Chardin e Jean Baptiste Greuze”. GREW, “Picturing the People”, op. cit., p. 204.

ajudar a responder parcialmente a questão, é extremamente difícil no contexto francês figurar uma situação social complicada e com a qual se está envolvido sem correr o risco de parecer que se está conivente com a situação:

[...] provavelmente era mais difícil pintar os pobres de Paris porque, na França, simplesmente reportar (ou parecer aceitar) tal sistema social não parecia possível; qualquer pintura desse tema teria que necessariamente apontar uma causa ou sugerir uma solução.³²⁶

Pintar um drama social exige muitas vezes um esforço compositivo³²⁷ capaz de lançar luz sobre características perversas daquilo que é retratado. Muitas vezes, ao autor da obra parece mais prudente silenciar do que ser mal interpretado³²⁸. A lição que se pretende tirar desse raciocínio não é direta. Com essa afirmação, Grew sublinha a dificuldade ainda maior de um artista visual se posicionar em relação a um tema candente e a importância vital do olhar do observador para inferir da imagem aquilo que nem sempre está explícito.

De certa forma, esses desvios interpretativos se verificam também em relação às fotografias de Christiano Jr. Basta citar trecho de análise de sua produção escrito por Pedro Vasquez na obra *A Fotografia do Império*. Após mencionar uma “certa beleza” e a “profunda tristeza” dos homens retratados pelo fotógrafo, ele remete (mais uma vez) ao anúncio de 1866 do *Almanaque Laemmert*³²⁹ e pontifica afirmando que este seria

³²⁶ GREW, “Picturing the People”, op. cit., p. 218

³²⁷ “A arte ocidental não tinha, até o século XIX, um vocabulário específico para apresentar as classes baixas a não ser sob esses signos – de ofício, lugar e vestimentas – que lhe foram atribuídos pela própria sociedade. Podemos, no entanto, ver tal vocabulário sendo formulado na França no período em discussão e pelos artistas já mencionados”, afirma Grew destacando o papel do realismo bem como as alternativas apresentadas pelas técnicas expressionistas e pelo uso da alegoria. Ibid., p. 226.

³²⁸ “A representação literal da sujeira e do crime pode ser interpretada mais como uma crítica aos pobres do que à sociedade”, sublinha o autor. Ibid., p. 228.

³²⁹ Ver p. 33 e ss.

[...] prova de que sua única preocupação era apenas explorar o “exotismo” brasileiro em sua pior faceta: a de pais escravocrata. Muitos outros fotógrafos também cometeram o mesmo pecado, produzindo retratos de escravos para exportação [...] mas Christiano Junior foi aquele que o fez de forma mais sistemática e desapiedada. Parecia colecionar seus “tipos de negros” com o mesmo alheamento em relação ao destino de seus retratados com o qual um entomologista vai espetando, um após o outro, insetos nas vitrines de sua coleção.³³⁰

Esse comentário, que associa a imagem de Christiano Jr. à iniquidade do sistema que ele registra, acompanha muitas vezes o olhar lançado tanto por leigos como por especialistas para obras como aquelas dos *Cris de Paris*. Olhar que parece exigir dos artistas um posicionamento mais claro do que sua época, técnica ou mercado permitem. As críticas feitas acima podem ser dirigidas a praticamente todas as representações de figuras do povo vistas aqui. E mais: parecem ignorar os indícios já vistos aqui no Capítulo 1 de que há na obra de Christiano Jr. uma maneira enaltecida de registrar esses trabalhadores bem como uma associação potencialmente reveladora entre o escravo, o trabalho e a miséria.

2.4.3. Orientalismo e Costumbrismo

Ainda com relação à produção de imagens de representação popular, há dois outros grupos de imagens que gostaríamos de abordar antes de discutir mais detidamente o exemplo do naturalismo e da arte vinculada à escola Realista, que surgiu na França em meados do século XIX e que parece potencializar – apesar de uma série de contradições – esse anseio por retratar a pobreza e o trabalho³³¹. Trata-se de duas tendências aparentemente distintas entre si, mas que têm em

³³⁰ Ver VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 23. Os grifos destacando o caráter explorador do trabalho são de nossa autoria.

³³¹ Ver próximo segmento.

comum o fato de elegerem como assunto principal tipos e costumes diferentes dos trabalhados há pouco. Enquanto as diversas séries dos “gritos” e dos trabalhadores urbanos, bem como as cenas de costumes europeias – com suas caracterizações de caráter ameno e descritivo – se debruçam sobre aquilo que é reconhecível e familiar ao espectador médio, as imagens vinculadas ao costumbrismo latino-americano e ao orientalismo remetem a paragens distantes, a figuras e imagens que compõem o imaginário do “outro”³³². A aproximação entre essas duas categorias pode ser problemática, razão pela qual é importante deixar claro desde já que não se pretende fazer uma síntese ou definição de gêneros precisas, mas sim destacar linhas gerais em cada uma dessas categorias alguns pontos coincidentes entre elas.

No caso do orientalismo, tomou-se como ponto de partida a reflexão ampla e crítica de Said, para quem a ideia de oriental definida pelos ocidentais decorre de uma relação de conflito e domínio:

Sob o título geral de conhecimento do Oriente e no âmbito da hegemonia ocidental sobre o Oriente a partir do fim do século XVIII, surgiu um Oriente complexo, adequado para o estudo na academia, para a exibição no museu, para a reconstrução na repartição colonial, para a ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo [...].³³³

Uma relação intrincada, ampla, complexa, que não pode ser abarcada por um único termo. Orientalismo, mais do que definir essa relação, a problematiza³³⁴. Dentre os diversos aspectos tratados por Said, o que interessa ressaltar é a questão

³³² O tema já foi tratado aqui. Ver p. 100.

³³³ SAID, E. Op. cit., p. 35.

³³⁴ “Havia assim (e há) um Oriente linguístico, um Oriente freudiano, um Oriente linguístico, um Oriente freudiano, um Oriente splengeriano, um Oriente darwiniano, um Oriente racista – e assim por diante. Mas nunca houve um Oriente puro, ou incondicional; da mesma forma, nunca houve uma forma não material de Orientalismo, muito menos algo tão inocente quanto uma ‘ideia’ do Oriente.” Ibid., p. 53.

do binômio desejo x dominação. Retratar o oriental – e sobretudo a oriental – é uma forma de o Ocidente materializar, sublimar “uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções”³³⁵. O autor relembra, por exemplo, como a questão sexual está presente em boa parte da produção artística relativa ao mistério do Oriente³³⁶.

Linda Nochlin revela como são amplas as possibilidades de aproximação entre essas categorias ao sublinhar a existência de uma vasta rede de interconexões sob o manto mais amplo do já visto “pitoresco”:

Orientalismo, então, pode ser visto sob a égide da categoria mais geral do pitoresco, uma categoria que engloba uma ampla variedade de objetos visuais e estratégias ideológicas, estendendo-se do gênero da pintura regional até as fotografias de nativas sorrindo e dançando na *National Geographic*. Não é por acaso que as procissões islâmicas de Gérôme no norte da África e as pinturas de cerimônias católicas de Jules Breton ou Dagnon-Bouveret têm uma familiar semelhança. Ambas representam povos atrasados, oprimidos, apegados a velhas práticas. Esses trabalhos compartilham também estratégias estilísticas: o “efeito realista” e a estrita evasão de qualquer toque de identificação conceitual ou ponto de vista compartilhado com seus modelos, o que poderia, por exemplo, ser sugerido por convenções alternativas de representação.³³⁷

Uma comparação entre a foto “Escrava coberta no Recife”, de Stahl (Fig. 88) e a reprodução de uma das várias pinturas de Jean-Léon Gérôme sobre o tema (Fig. 89) evidencia mais uma vez a presença de estereótipos, de um olhar ao

³³⁵ SAID, Op. cit., p. 35

³³⁶ A análise de uma série de autores, entre eles Flaubert e Delacroix (Fig. 90), embasa sua análise. “Entrelaçada em todas as experiências orientais de Flaubert, emocionantes ou decepcionantes, está uma associação quase uniforme entre o Oriente e o sexo. Ao fazer essa associação, Flaubert não era o primeiro caso, nem o exemplo mais exagerado de um tema que persiste de forma extraordinária nas atitudes ocidentais para com o Oriente”. Ibid., p. 260. Pode-se dizer que o mesmo fenômeno se dá também com relação à representação do negro e da escravidão, que apresenta uma série de elementos de caráter erótico, ora mais explícitos, ora mais disfarçados. WOOD, em *Blind Memory*, Op. cit., realiza uma série de análises nesse sentido, mostrando como foram intensas e variadas as formas de exploração sexual da imagem do negro.

³³⁷ NOCHLIN, Linda. “The Imaginary Orient”. In: _____. *The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989. p. 51.

mesmo tempo fascinado e dominador que acaba por cunhar uma espécie de subgênero ao exibir uma mulher de outra raça, a qual se oferece ao olhar com grande sensualidade apesar do traje supostamente repressor, ou até mesmo por causa dele.

Vejamos agora outro conjunto amplo. Tal termo, derivado da palavra “costumbre”, passou a ser utilizado desde o final do século XVII para designar a produção de imagens e textos que encontram nas figuras populares sua principal fonte de inspiração. O termo pode ser considerado sinônimo, ou vizinho, de diversos outros já tratados aqui, como “tipos e costumes”, ou mesmo próximo da noção de “pitoresco”. Com raízes profundas no romantismo, o estilo desenvolveu-se inicialmente na Espanha, destacadamente na Andaluzia, lugar de grande atrativo por causa da longa ocupação árabe, visto como uma espécie de reduto oriental dentro da Europa³³⁸. Mas rapidamente espalhou-se pela América Latina, ganhando versões com diferentes tônicas, como evidencia a ampla lista bibliográfica com títulos mencionando costumbrismos, sobretudo no campo literário, no Chile, no Peru, no México e em outros países da região³³⁹.

³³⁸ “Dentre as escolas costumbristas fundamentais, a sevilhana recai num pitoresco amável e folclórico, distante de qualquer tentativa de crítica social; por sua parte, a madrilenha é mais acri e dura, chegando a mostrar um ânimo de crítica evidente”. ANGLÉS, Enrique Arias, “La Pintura Costumbrista”. In: *Artehistoria*. Disponível em <<http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/contextos/8132.htm>> . Acesso em: 8 abr. 2011.

³³⁹ “Motivos até então vistos como simples curiosidade de valor etnográfico ou pertencentes a um passado distante, são então incorporados à arte. É o lado costumbrista do “pitoresco”, o interesse pelos hábitos e costumes, que congregou rapidamente as tradições pictóricas existentes e os interesses então dominantes, passando a nutrir-se desses. E, neste sentido, as obras costumbristas de artistas europeus, em muitos aspectos vieram, além de fornecer modelos para ser copiados, dar ímpeto a um novo tipo de observação social e também uma pronta resposta ao mundo que os rodeava.” FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Op. cit., p. 101.

É de origem mexicana a obra que nos servirá aqui de apoio. *Costumbrismo y Litografía en México*, de Maria Esther Pérez Salas³⁴⁰, fornece interessantes insumos ao apresentar o caso da produção de tipos e costumes a partir da ótica de um país ao mesmo tempo próximo e diferenciado do Brasil. Tendo como eixo central a produção litográfica, a autora tem por objetivo demonstrar a dupla determinação do costumbrismo espanhol, plasmado a partir da influência de uma combinação de elementos externos e internos, ou seja, influência europeia e o uso das imagens locais como elementos importantes para o movimento nacionalista³⁴¹.

Ela também aborda de maneira interessante a tradição do costumbrismo mexicano conectando-o aos esforços de documentação feitos pelos artistas viajantes que percorreram o país no período colonial. Seu ponto inicial é atribuído à obra *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique dessinés d'après nature par Claudio Linati*, impressa pela Litographie Royale de Jobard, em 1828³⁴², por ser a primeira galeria de tipos populares do período pós-Independência³⁴³. Mas também se vincula a publicações estrangeiras como *Los Españoles pintados por si mismos* –

³⁴⁰ SALAS, Maria Esther Pérez. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México, Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

³⁴¹ Segundo ela, o costumbrismo seria “um movimento artístico e cultural mais amplo, também político, em virtude do fato de que os personagens então considerados típicos tinham estreita relação com o nascente conceito de mexicano”. Ibid., p. 12.

³⁴² O italiano Claudio Linati chegou em 1825 trazendo material para montar a primeira oficina de litografia do país. No ano seguinte, foi convidado a retirar-se, depois de ter se imiscuído em questões políticas – ele havia sido carbonário na juventude na Itália –, mas levou consigo grande quantidade de anotações, o que lhe permitiu editar sua obra. Tem em comum com Debret, além da autoria de uma obra central na história do México e da defesa da importância das anotações feitas a partir da observação direta da natureza, o fato de também ter sido discípulo de David. Linati retorna ao México em 1832, mas morre apenas três dias após desembarcar. Linati é considerado o autor da primeira caricatura política mexicana, intitulada “Tiranía”.

³⁴³ A independência do México foi reconhecida pela Coroa Espanhola em 1821.

que reúne “obras emblemáticas do gênero costumbrista europeu”³⁴⁴ – e seu equivalente francês³⁴⁵ (Figs. 91 a 93).

Ou seja, a moda de tipos, ou costumbrista, se espalha de forma rápida e generalizada tanto pela Europa como por suas colônias, assumindo aqui e ali características mais específicas³⁴⁶. A título de exemplo, registramos imagens das duas obras, que trazem longos exercícios literários cujo objetivo é “pintar” com grandes atrativos e grande quantidade de floreios os principais personagens desse espírito nacional. Não à toa o trabalho mexicano se inicia com o perfil do toureiro, apresentado como “uma planta indígena, um tipo essencialmente nacional”, enquanto o francês trata do *épiciér*, “uma das mais belas expressões da sociedade moderna”.

Outro aspecto interessante levantado por esse estudo sobre o costumbrismo mexicano é o fato de que essa produção ficou isolada, sendo vista como “produto comercial com pretensões artísticas”, como algo que serve para ilustrar estudos mas raramente torna-se objeto principal de uma reflexão, usada apenas “como apoio documental para a recriação da vida cotidiana e do aspecto apresentado por nosso país no século antepassado”³⁴⁷.

³⁴⁴ SALAS, Maria Esther Pérez, op. cit., p. 19.

³⁴⁵ A obra francesa foi editada entre 1840 e 1842, em diversos volumes, e contou com a participação de um time de ilustres escritores e artistas, como Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Charles Nodier, George Sand, Daumier, Delacroix, Gavarni, Horace Vernet, etc. A versão espanhola foi lançada logo em seguida, nos anos 1843 e 1844. Ambas possuem versões digitais disponibilizadas pelo *Google books*.

³⁴⁶ Um dos aspectos intensamente explorados nesse tipo de produção é a caricatura, o traço humorístico como forma de definir o típico.

³⁴⁷ “Paradoxalmente, frente à escassa informação existente sobre a litografia e em especial a de caráter costumbrista, a reprodução das imagens gozou de grande demanda. Atualmente se explorou, além do caráter documental, seu aspecto ornamental, pois não há obra histórica relativa ao século XIX na qual não se usem os trabalhos litográficos como ilustração, seja na forma de referencia direta do texto, ou nas capas, continuando assim com o enfoque comercial e decorativo com o qual foram tratados sistematicamente”. SALAS, Maria Esther Pérez, op. cit., p. 11.

Também na produção costumbrista mexicana se verifica uma predominância dos tipos, mais presentes do que as cenas de paisagem. E a autora encontra uma explicação que se agrega à tradicional alegação – aplicável à fotografia, mas menos justificável no caso da gravura – de que os retratos em estúdio eram mais exequíveis do que as composições externas num momento ainda incipiente da técnica fotográfica. Segundo ela, os tipos são privilegiados pelo costumbrismo por serem mais fáceis de plasmar plasticamente do que as cenas, já que estas últimas exigem a capacidade do executor mais sofisticada de sintetizar num momento preciso um acontecimento, fato ou narrativa que se desenrola ao longo do tempo³⁴⁸. Tal argumento, aliado aos desafios técnicos, em meados da década de 1860, de conseguir captar uma imagem fotográfica externa que desse conta tanto dos detalhes da paisagem como de uma definição precisa da figura humana parece contribuir para um melhor entendimento da opção de Christiano Jr. por retratar seus trabalhadores escravos em ambiente interno.

2.4.4. Dentro ou fora do estúdio

Com o passar do tempo a situação se modifica, mas não inteiramente, como fica demonstrado nas fotografias de tipos indígenas feitas por Abel Briquet³⁴⁹ no México na década de 1890, alguns anos depois daquelas feitas por Christiano Jr. e contemporâneas das de Marc Ferrez. Ao invés de colocar seus modelos em poses compostas em estúdio, como fizeram os dois brasileiros, Briquet procurou acentuar

³⁴⁸ SALAS, Maria Esther Pérez, op. cit., p. 18. Tal comentário remete à obra de Lessing sobre o Laoconte. Ver LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

³⁴⁹ Fotógrafo francês que trabalhou no México, realizando uma série de “vistas mexicanas” por encomenda do governo entre 1880 e 1885. Ele também produziu séries de álbuns representando o povo mexicano, como as reproduzidas aqui.

o caráter de veracidade dessas imagens mostrando esses trabalhadores em seu ambiente natural, as ruas, e retratando-os dobrados sob o fardo que carregam diariamente (Figs. 94 e 95). A impressão que se tem é de que se trata apenas de uma pausa para olhar para o fotógrafo, ainda que muito provavelmente não se trate disso, mas sim de um arranjo com o intuito único apenas de captar a cena “ao natural”.

Marc Ferrez, aqui citado, poderia ter feito suas imagens de trabalhadores (Fig. 96 e 97) da mesma maneira, colhendo o dinamismo das ruas. Ele até fez imagens do gênero, como o surpreendente registro de mulheres vendedoras contra um muro de pedra, sob um sol intenso (Fig. 98). Mas a série que depois se tornaria uma coleção de postais foi feita de forma a limitar o ruído externo. Consta que Ferrez ia para as ruas à cata dos tipos ideais para registrar, mas transportava consigo um grande lençol que estendia de forma a fazer um fundo de cena semelhante à parede de estúdio vazia usada por Christiano Jr.³⁵⁰.

Qual seria a intenção do fotógrafo ao fazer isso? Pode-se especular que se tratava de uma tentativa de tornar suas cenas o mais parecidas possível com o já tradicional esquema de representação de figuras populares, mais especificamente trabalhadores de rua, levados a cabo por uma série de artistas viajantes e fotógrafos antes dele.

No caso da fotografia, o imediatismo da cena dificulta que se faça recurso a uma composição explícita, resultante da soma de referências controladas, que servem também de elementos informativos, como fazem Debret, Rugendas, Briggs

³⁵⁰ Ver FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e Tipos Humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918*. Prefácio Pedro Nava. São Paulo: Ex-Libris, João Fortes Engenharia, 1984. p. 88.

ou Emil Bauch³⁵¹ ao agregar segmentos de paisagens como elementos de fundo em seus desenhos e telas povoados por negros vendedores. Essas referências externas estão ali para trazer harmonia entre o modelo e a cena, para ampliar a quantidade de referências e informações transmitidas, mesmo que os autores e intérpretes afirmem terem por objetivo fidelidade ao real por meio do desenho. No universo fotográfico, esse processo compositivo é mais difícil de ser colocado em prática, exige um esforço cenográfico evidente ou uma opção pela depuração de referências, por um foco preciso que não deixe válvulas de escape ao olhar. Esta última opção parece ter sido aquela feita por Christiano Jr., que, ao eliminar de cena artifícios e paisagem, deu corpo a um conjunto de imagens que pode ser, ambigualmente, interpretado como apreço ou desprezo por seus modelos, apego à realidade ou a encenação artificiosa, mas que, indiscutivelmente, dirige o olhar do espectador para aqueles trabalhadores escravos.

³⁵¹ A obra mencionada aqui, intitulada “Cena de Rua” (Fig. 72) foi pintada oito anos antes das fotos de Christiano Jr. e apresenta coincidências compositivas evidentes com a imagem “Dois homens fazendo cesto” (Fig. 31). Mesmo levando em consideração que as cestas povoam de forma frequente a iconografia do período, é impressionante a coincidência no porte, na posição dos dois homens. Muitas dessas indagações continuarão sem resposta, mas, sendo colocadas, alimentam a reflexão sobre a teia de relações entre os modelos de representação visual, transmitidos e modificados ao longo do tempo e das migrações espaciais.

2.5. Flertando com o realismo

O tema desta dissertação exige um aprofundamento da reflexão acerca da questão do realismo. Em primeiro lugar, porque diversos aspectos trabalhados anteriormente direcionam para esse complexo e polêmico desaguadouro, que tem sua fisionomia mais aparente na escola homônima desenvolvida na França em meados do século XIX³⁵², mas que se vincula a um lento processo de fortalecimento dos anseios artísticos, filosóficos, científicos de transitar de um pensamento idealista para formas de pensamento e representação vinculadas ao mundo real. O aprofundamento de algumas questões vinculadas ao realismo permite também avançar um pouco mais na compreensão de alguns aspectos da produção de Christiano Jr., como sua vinculação a uma vontade de representação direta, fiel à realidade, vinculada a aspectos específicos ligados a uma estrutura social determinada e voltada para problemas concretos da sociedade em que se insere. Evidentemente, como já foi dito diversas vezes aqui, essa aproximação é sutil, marcada pela cautela.

Com o intuito de iluminar algumas coincidências, propor aproximações e não enquadrar essa produção num movimento determinado, discutiremos primeiro o próprio conceito de realismo, deixando claras diferentes acepções adotadas por alguns autores importantes para o encaminhamento desta reflexão e estabelecendo diferenciações entre a categoria mais ampla do realismo e a vertente mais precisa

³⁵² “O realismo, com suas cenas de gênero representando despossuídos em geral, desde o final dos anos de 1840, foi ganhando o gosto do público burguês. Logicamente este público deu sempre preferência àquele realismo despido de qualquer compromisso com as ideologias de esquerda – como aquele que professava Courbet –, privilegiando os artistas possuidores de uma visão mais piedosa e paternalista, em relação às classes pobres. De qualquer forma, é um fato perceber nas coleções particulares formadas no século XIX ou início do século XX a predileção por cenas onde o trabalho – sobretudo o agrário – é reverenciado”. Ver CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Op. cit., p. 307.

do naturalismo, termo que parece menos problemático para definir a produção de Christiano Jr.³⁵³ Uma das principais divergências no uso do termo e do conceito de realismo deve-se a seu uso indiscriminado para significar coisas díspares, que vão desde a relação entre o homem e o mundo que o circunda até a nomeação de um movimento preciso e historicamente datado.

O segundo movimento consistirá portanto em analisar as principais características dessa escola surgida na França em meados do século XIX e vista como síntese de uma abordagem “realista”. No terceiro bloco, as representações visuais serão deixadas um pouco de lado para avançarmos brevemente num campo vizinho: a literatura. Além de servir de ponto de referência e enriquecimento do debate sobre a ambição naturalista da arte oitocentista, tal exercício é útil para sublinhar questões comuns à cultura nacional, como o anseio por uma produção artística de bases regionais; a utilização cada vez mais premente de temas afins aos trabalhados aqui – a ver a escravidão e o trabalho urbano; e a tendência a adotar uma abordagem ao mesmo tempo objetiva e cientificista. Ainda neste bloco examinaremos uma curiosa sintonia entre a obra de Aluísio Azevedo e o único texto conhecido de Christiano Jr. sobre o período em que viveu no Brasil, destacando a presença de uma série de coincidências narrativas.

Por fim, propomos uma reflexão breve acerca da relação entre o conceito de realismo e a fotografia. Primeiro, porque o meio fotográfico é considerado uma consequência do anseio por uma representação realista, como se a fotografia fosse a quintessência do processo de aproximação da arte a um desejo de captar e dar forma estética ao mundo concreto. Em segundo lugar, porque, ao longo da

³⁵³ A relação e as diferenças entre os dois conceitos, bem como nossa opção por associar a obra de Christiano Jr. será tratada a seguir. Ver p. 165 e ss.

dissertação, defendemos a ideia de que os retratos de Christiano Jr. não são meramente uma composição genérica e exótica, como muitos apregoam, mas sim uma imbricação de elementos associados ao debate realista, como a ênfase no popular, a simplicidade compositiva e o tema do trabalhador urbano.

*

Para iniciar essa reflexão é necessário antes de tudo definir o que se entende por “realismo”. Trata-se de um tema que por si só renderia um estudo à parte. A discussão é extensa e apresenta diferentes níveis de interpretação, razão pela qual é preciso estabelecer distinções entre as várias acepções do termo, que se vincula, por exemplo, à questão da mimese (cara sobretudo à filosofia e antropologia) e à ideia de naturalismo (como via de escape à idealização romântica e clássica). Como afirma Terry Eagleton, “o realismo é um dos mais evasivos termos artísticos”:

Realismo, então, pode ser um assunto técnico, formal, epistemológico ou ontológico. Também pode ser um termo histórico, descrevendo o modo artístico mais duradouro da era moderna. É o tipo de arte mais agradável para a burguesia ascendente, com o seu gosto pelos materiais sensuais, sua impaciência com o que é formal e cerimonioso, sua insaciável curiosidade em relação à própria e robusta fé no progresso histórico.³⁵⁴

Tal definição antecipa alguns aspectos centrais para sua compreensão como “movimento artístico mais duradouro da era moderna”: seu vínculo com o gosto do público burguês, seu antiacademicismo e sua profunda raiz historicista.

³⁵⁴ Em resenha publicada por ocasião do relançamento comemorativo da obra clássica *Mimesis*, de Auerbach. Ver EAGLETON, T., 2003. Pork Chops and Pineapples. Review of *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* by Auerbach, E. *London Review of Books* [Online] v. 25 n. 20 p. 17-19. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples>>. Acesso em: 15 Abr. 2011.

Apesar das críticas que faz à abordagem um tanto “valorativa” de Auerbach³⁵⁵, algumas de suas descrições sobre as principais características do movimento são coincidentes. Como Auerbach, ele também destaca a emergência do historicismo³⁵⁶ como elemento fundante do realismo moderno³⁵⁷, além da mistura de gêneros e do sempre evidenciado interesse em caracterizar figuras das camadas inferiores da sociedade:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno. [...] a França teve durante todo o século XIX a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do moderno realismo.³⁵⁸

³⁵⁵ Em seu artigo, apesar de professar profunda admiração pela obra de Auerbach, Eagleton questiona algumas das bases de seu amplo estudo sobre o realismo na história da literatura ocidental, sobretudo no que se refere à fé no caráter ideológico, que confunde a representação do universo popular com a defesa desse mesmo segmento. “Certamente há uma presunção de que uma arte que roça do povo comum é ética e esteticamente superior a uma que não”, diagnostica ele. Outro ponto interessante abordado por Eagleton é a ideia equivocada de que é possível comparar uma representação artística com o mundo propriamente dito, ele próprio produto de convenções e artifícios. “O realismo artístico então, não significa ‘representar o mundo como ele é’ mas sim representá-lo em concordância com modos convencionais de vida”. Em outras palavras, “descrever algo como realista é reconhecer que não se trata da coisa real [...]. Se a representação fosse idêntica ao modelo, então ela cessaria de ser uma representação. Um poeta que conseguisse fazer com que suas palavras ‘se tornassem’ a fruta que descreve seria um verdureiro. Não há representação, pode-se dizer, sem separação”.

³⁵⁶ Ver AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 395: “Foi justamente o movimento espiritual alemão da segunda metade do século XVIII que criou o fundamento estético para o realismo moderno: refiro-me àquilo que recentemente se denominou historicismo”.

³⁵⁷ “O realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas consequências”, *Ibid.*, p. 409. Ele enfatiza o “realismo moderno” como forma de distingui-lo do realismo em sentido mais amplo, já que em sua obra o estudo da mimese é de fôlego bem mais amplo, começando com a literatura homérica.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 440.

2.5.1. Naturalismo

Ainda que levantando questões similares em seu esforço de definir a produção desse período, Hauser adota uma outra categorização, próxima da que será adotada aqui. Ao invés de nomear “realismo” esse tipo de representação artística que herda características do romantismo, traz consigo os germes da supremacia da ciência, do positivismo e do empirismo, ele opta pelo termo “naturalismo”, mais comumente associado à produção literária do que à visual. Segundo ele, tal opção se deve exatamente à diferença de tônica dada pela arte oitocentista a questões como a representação das camadas populares e a relação ambígua dessa produção com elementos do romantismo e do cientificismo:

O naturalismo é um romantismo de novas convenções, de novas, mas por enquanto, mais ou menos arbitrárias pressuposições de verossimilhança. A predominância da arte naturalista na segunda metade do século XIX é absolutamente um simples sintoma da vitória do ponto de vista científico e do pensamento tecnológico sobre o espírito do idealismo e tradicionalismo.³⁵⁹

Outro autor que se debruça sobre essa questão e opta pela utilização do termo naturalismo como forma de definir a tendência em linhas gerais, deixando o termo realismo para definir exclusivamente a escola de Courbet, é Klaus Lankheit³⁶⁰. Preocupado em não se prender a reducionismos que vinculam determinada produção a estilos específicos e estancos, o estudioso alemão expõe

³⁵⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972-1982, tomo 2, p. 944. “É mais conveniente designar pelo nome de ‘naturalismo’ o movimento artístico de que se está tratando, e reservar o conceito de ‘realismo’ para a filosofia oposta ao romantismo e ao seu idealismo. Naturalismo, como estilo artístico, como atitude filosófica, é coisa perfeitamente definida, mas a distinção entre naturalismo e realismo, em arte, só complica a situação, pondo-nos perante um pseudo-problema. Além disso, no conceito de ‘realismo’ acentua-se, demasiadamente, a antítese em relação ao romantismo, e tanto o fato de aquilo de que se trata aqui ser a continuação direta da maneira de abordar o romantismo, como o de o naturalismo representar mais realmente uma luta constante com o espírito do romantismo do que uma vitória sobre ele são desprezados”, complementa o autor.

³⁶⁰ LANKHEIT, Klaus. *Révolution et restauration*, Paris: Editions Albin Michel, 1966.

como o conceito de realismo tem significados distintos e deve ser visto de maneira ampla. “O contrário do realismo é o idealismo, o do naturalismo, o antinaturalismo”, explica³⁶¹. Assim, segundo ele, seria equivocado o senso comum que atribui aos dois termos significados equivalentes, já que o realismo seria uma atitude do espírito enquanto o naturalismo indicaria o anseio pela objetividade, seria a “soma dos meios figurativos graças aos quais é produzida uma imagem da realidade – visível, mensurável, palpável – objetiva”³⁶².

Por essa razão, Lankheit defende que o termo “realismo” deve ser reservado para referir-se à corrente artística dominante em meados dos anos 1850, sem ser transposto para recortes mais amplos e com contornos menos definidos. Em razão da amplitude do debate e da série de polêmicas em torno do significado e alcance dos termos realismo e naturalismo, optou-se a partir de agora pelo caminho de associar essa predisposição para retratar o real – que se intensifica pouco a pouco através dos séculos até assumir a forma oitocentista, pautada por uma forte dimensão científica, positivista –, ao naturalismo. O termo realismo fica, portanto, reservado à produção daqueles artistas que, além da fidelidade ao mundo concreto, buscam também – por meio da ênfase, da edição e de recursos de caráter expressivo – acrescentar uma dimensão ideológica à representação do real³⁶³.

³⁶¹ LANKHEIT, Klaus, op. cit., p. 22-24.

³⁶² Idem, ibidem.

³⁶³ Tal encaminhamento segue o exemplo de Tadeu Chiarelli que, em seu Memorial de Titulação, opta por solução semelhante: “Ao naturalismo supostamente caberia a captação do real de maneira isenta, presumivelmente sem nenhuma interpretação que deturpasse o conceito de arte como “duplo” do real, a não ser uma certa singularidade no modo de constituição desse duplo, fruto do “temperamento” do artista ou, para usar uma expressão típica da crítica de arte do século XIX, do “*quid* misterioso” que um artista de talento sabia conferir a uma captação direta do entorno. [...] Já o conceito de realismo estaria ligado também à captação da realidade aparente. Difere-se do naturalismo, no entanto, por aceitar uma interpretação mais incisiva, por parte do artista, tanto na escolha do tema, que devia ser contemporâneo, quanto na maneira de interpretá-lo”. Ver CHIARELLI, Tadeu. Memorial apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Professor Titular junto ao

Isso não significa que, para Lankheit, a própria escola realista não tivesse raízes amplas e interessantes de serem estudadas se o interesse fosse entender o movimento e identificar tendências mais do que catalogar as obras em escaninhos estanques:

Se por “realismo” designamos em geral o movimento que sucedeu no tempo o romantismo, e portanto substituiu-o, é necessário observar que uma corrente realista já se havia anunciado anteriormente. As raízes do romantismo estão fixadas tanto no século XVIII quanto no classicismo, mas o movimento romântico veio de toda forma depois deste. Ocorre o mesmo em relação ao realismo e ao romantismo. Em David, principal representante da Revolução classicizante, podemos já perceber em surdina um sotaque realista muito pronunciado, mas mais em particular nos pintores maiores do romantismo francês, inglês e alemão. Simultaneamente, a obra de Goya foi já uma manifestação do realismo, marcada por uma genialidade veemente. De qualquer maneira, em conformidade com a lógica histórica, foi essencialmente a pintura de paisagem que favoreceu a vitória do princípio: Corot e a escola de Barbizon, Waldmüller, o jovem Menzel e os “Munichois”, Jongkind na Holanda, a escola de Nápoles e os “machioli” na Toscana – por toda a parte, por volta do meio do século, a paisagem regional, não mais heróica nem magnificada num sentido expressivo, tornou-se o assunto favorito.³⁶⁴

Se o espraio da pintura de paisagem é fundamental para o desenvolvimento dessa tendência realista, pode-se acrescentar a importância fundamental de outros fatores também preponderantes, como o desenvolvimento de um olhar extremamente atento aos tipos e costumes, às camadas populares e trabalhadoras, e o uso crescente de meios menos nobres de disseminação, como a gravura e, posteriormente, a fotografia. Outros aspectos importantes a destacar são o vínculo que se estabelece entre esse espírito realista e o anseio por retratar seu

Departamento de Artes Plásticas, área: História, Crítica e Teoria da Arte. São Paulo, ECA/USP, 2010, p. 50.

³⁶⁴ LANKHEIT, Op. cit., p. 25 e 26.

próprio tempo, e o fato de a objetividade ansiada pelos naturalistas remeter a um princípio de imparcialidade ou impotência do autor diante dos fatos³⁶⁵.

Alain Daguerre de Hureaux indica uma origem específica da diferenciação entre realismo e naturalismo, vinculada diretamente ao surgimento da Escola Realista. Segundo ele, em 1863 (ano da reforma da Escola de Belas Artes francesa e do Salão dos Recusados) o crítico Jules-Antoine Castagnary “propõe adotar o termo ‘naturalismo’, já aplicado para definir por exemplo a obra de Balzac, para definir as aspirações da jovem geração”³⁶⁶.

2.5.2. A escola realista

O próprio Gustave Courbet também fala com certa reticência do “realismo”, título que lhe teria sido imposto a partir da publicação do “Manifesto Realista” por ocasião da mostra que organiza em 1855 para exibir seus trabalhos em paralelo à Exposição Internacional³⁶⁷, da qual tinha sido cortado. É então – depois de ter realizado seus trabalhos mais significativos – que ele alinha as principais características de sua produção e explicita o caráter de inovação contido em sua arte:

³⁶⁵ Baudelaire via com grande desconfiança esse abandono do caráter ideal da arte. O poeta fez uma oposição fundamental entre duas classes de artistas – os imaginativos, que entendiam que toda arte verdadeira compreendia algo que poderia ser chamado de projeção e para quem “comparação, metáfora, alegoria” eram centrais, e os “realistas” ou “positivistas”, que acreditavam, ao contrário na representação da realidade como ela é, ou melhor, como ela seria se eles mesmos não existissem (tal postura explica também a reação negativa de Baudelaire à fotografia).

³⁶⁶ LE REALISME AU XIX^{ème} SIÈCLE – n.º 90. Collection Actualité des Arts Plastiques, Centre National de Documentation Pédagogique, p. 24.

³⁶⁷ Segunda exposição universal realizada no mundo – e a primeira das cinco que foram organizadas em Paris no século XIX – com o intuito de exibir artigos ligados à agricultura, indústria e belas-arts. Recebeu mais de 5 milhões de visitantes.

O título de realista me foi imposto como impuseram aos homens de 1830 o título de românticos. Em tempo nenhum os títulos deram uma ideia correta das coisas: se não fosse assim, as obras seriam supérfluas [...].

Eu estudei fora de qualquer sistema e sem preconceitos a arte dos antigos e a arte dos modernos³⁶⁸. Eu também não quis imitar alguns e copiar outros; também não pensei em atingir o objetivo inútil da arte pela arte. Não! Eu quis simplesmente extrair do inteiro conhecimento da tradição a consciência independente de minha própria individualidade.

Saber para poder criar, esta era minha ideia. Ser capaz de traduzir os hábitos, as ideias, o aspecto de minha época, segundo a minha apreciação; ser não apenas um pintor, mas um homem; em uma palavra, ser capaz de fazer uma arte viva, este é o meu objetivo.³⁶⁹

Ele busca, a partir do instrumental romântico e clássico, a melhor maneira de construir sua obra. Inspira-se em artistas como Velázquez (que descobre encantado no Museu espanhol de Louis Philippe) e os mestres holandeses. E afirma ter quatro mestres: a natureza (vista como conjunto de homens e coisas, ou seja, a partir de uma visão já fracionada do mundo natural), a tradição (representada pelos mestres), o trabalho (presente como tema e como ação/o artista visto como trabalhador) e o público (com quem teve uma relação tumultuosa). Deixa de lado todo um sistema de valores, um ideal de arte, mesmo não abandonando a experiência clássica³⁷⁰.

³⁶⁸ O cenário artístico da França na primeira metade do século 19, com a morte de David, foi pautado pela oposição entre duas figuras centrais: Ingres e Delacroix. O primeiro representando um purismo de caráter rafaelesco e o segundo, como chefe absoluto do romantismo. Ambos, no entanto, consideram que a pintura nasce não da cópia da natureza mas de uma visão, de uma interpretação da história, isto é, dos mestres. Por isso Argan vê em Géricault o início da postura realista. Segundo ele, a obra do autor do “Naufrágio do Medusa” seria a “ponte entre o classicismo superado de David e o realismo ainda não nascido de Courbet”. Sobre a questão ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Op. cit., p. 33.

³⁶⁹ Trechos do texto de G. Courbet publicado como prólogo do catálogo de sua exposição, intitulada “Exibição e venda de 40 quadros e quatro desenhos de M. Gustave Courbet”, no Pavilhão de l’Avenue Montaigne, Paris, 1855. Ver CLARK, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. op. cit., p. 162-164.

³⁷⁰ “Courbet agiu mais contra uma ordem estabelecida do que com vistas a uma nova ordem”, FRANCASTEL, op. cit., p. 262

Em meio a acirrados e frequentes debates em torno de temas candentes para as vanguardas, como o grau de engajamento político, a concessão aos modelos aceitos pela academia, os embates entre o caráter idealizado e autoral da obra de arte e a busca por uma representação totalmente referenciada no mundo real, destacam-se alguns termos um tanto vagos: honestidade, fidelidade, sinceridade. Termos que parecem ambíguos e flexíveis demais para englobar ao mesmo tempo as denúncias mais ácidas e caricatas de Daumier³⁷¹, o naturalismo de veia romântica de Millet³⁷² ou a própria posição um tanto ambivalente de Courbet.

Traduzir por meio da arte o aspecto de sua época: esta é uma outra fórmula recorrentemente usada para definir a obra desses artistas e tem seu exemplo mais claro em parcela da produção de Courbet. Uma de suas mais célebres telas retrata um enterro em sua cidade natal. Além do “choque entre o religioso e o secular, do abrupto movimento entre o grave e o grotesco”, que seriam uma das fontes do pânico da crítica³⁷³, do aspecto caricatural de vários personagens, a própria estrutura da obra era inusitada, com seus grandes campos de cor (vermelho, preto e branco) e a sensação de que cada personagem estava ali apenas representando

³⁷¹ Honoré Daumier (1808-1879) foi litógrafo, caricaturista e pintor. Em 1830, depois de aprender a nova técnica da litografia, começou a fazer caricaturas políticas antigovernistas no semanário *Caricature*. Foi um ardente republicano e foi sentenciado a seis meses de prisão em 1832 pelo ataque a Louis Philippe, representado como Gargantua engolindo sacos de ouro. Produziu mais de quatro mil litografias. Ficou quase cego no fim da vida, quando foi ajudado por Corot. Também foi amigo de Degas, um dos principais colecionadores de suas obras. Suas pinturas foram provavelmente realizadas tardiamente. Mesmo aceito quatro vezes no salão, nunca as exibiu em nenhum outro lugar e elas permaneceram quase desconhecidas, até uma exposição na galeria Durand-Ruel em 1878, um ano antes de sua morte.

³⁷² Jean-François Millet (1814-1875) foi um dos representantes mais importantes do movimento conhecido como Escola de Barbizon. Notabiliza-se pelas pinturas de camponeses na lida, concentrados no trabalho, de certa forma nobilitados pela ação de cultivar a terra, retratados com uma grandiosidade às vezes incômoda para a época. Segundo Argan, em análise sobre o “Ângelus”, exposto em 1867, Millet representaria uma regressão do realismo ao naturalismo romântico ao pintar camponeses, trabalhadores bons, sem reivindicações salariais nem veleidades progressistas. Ver ARGAN, Op. cit., p. 71.

³⁷³ CLARK, T. J. Op. cit., p. 139.

um papel, mas alheia ao acontecimento. “A imagem evita deliberadamente uma organização emocional [...]; não há um foco único de atenção, nem pontos de força para os quais as formas e faces se voltam”³⁷⁴. O quadro tem como modelos vários habitantes:

Aqui os modelos são baratos; todo mundo quer estar no “Enterro”. Nunca conseguirei satisfazê-los todos; farei inimigos. Já posaram: o prefeito que pesa 400, um dos bedéis, com o nariz vermelho como uma cereja, mas gordo na mesma proporção e com cinco polegadas de comprimento. [...] O padre, o juiz de paz, o porta-cruz, o notário, o adjunto Marlet, meus amigos, meu pai, as crianças do coro, o coveiro, dois velhos da Revolução de 93, com suas roupas da época, um cachorro, o morto e seus carregadores, os sacristãos, minhas irmãs, outras mulheres também, etc. Eu achava que conseguiria escapar dos dois cantores da paróquia; não houve jeito; vieram me advertir que eles estavam chateados, que eles eram os únicos da igreja que eu nunca tinha retratado; se queixavam amargamente, dizendo que nunca tinham me feito mal e que não mereciam uma tamanha afronta, etc. etc.³⁷⁵

A precisão com que Courbet narra a maneira quase obsessiva com que retrata os personagens de “Enterro em Ornans”³⁷⁶ (Fig. 100) testemunha o apreço à representação fiel dos elementos considerados na tela. Outro aspecto ressaltado no realismo de Courbet e que encontra eco também nessa mesma pintura é a utilização que ele faz de elementos derivados de gêneros pouco valorizados, como a gravura popular³⁷⁷.

³⁷⁴ Ibid., p. 83.

³⁷⁵ Ibid., p. 166. O trecho faz parte de uma carta escrita por Courbet a Champfleury na primavera de 1850.

³⁷⁶ O título da obra também é traduzido como “Funeral em Ornans”.

³⁷⁷ “[...] Em sua falta de profundidade e de sombreado, nos contrastes rígidos de cor, na superposição das figuras, e na neutralidade emocional, o ‘Funeral’ especialmente relembra o estilo e o aspecto de xilos, litos e gravuras populares, como aquelas usadas para decorar os muito genéricos souvenirs mortuários impressos para ajudar as comunidades rurais a divulgarem e prantear os falecimentos locais, ou as xilogravuras que ilustravam o tradicional Funeral de Marlborough ou outros contos e baladas [...]”, EISENANN, apud CHIARELLI, *Pintura não é só beleza*. Op. cit., p. 217.

Mais uma observação que pode oferecer insumos interessantes refere-se à obra de Millet (Fig. 99). O pintor utiliza recorrentemente um ponto de vista enaltecedor, que engrandece o modelo aos olhos do público ao representá-lo visto de baixo para cima.³⁷⁸ O mesmo fenômeno pode ser observado em obras como “La Aguadora”, tela pintada entre 1808 e 1812 por Francisco José de Goya y Lucientes (Fig. 101) ou “Paraguai, imagem do nosso país desolado” (c. 1880), do uruguaio Juan Manuel Blanes (Fig. 102).

2.5.3. Realidade degradante

Propomos agora um exercício de busca de sinais – confusos e conflitantes – da vinculação entre anseio naturalista e visibilidade do negro no país. Quem nos auxilia a retrair esse caminho é Antonio Candido³⁷⁹. Além de trabalhar as contradições internas do naturalismo no país³⁸⁰, ele procurou identificar os primeiros

³⁷⁸ Como diz Chiarelli (*Pintura não é só beleza*, op. cit., p. 217), “Millet, além de eleger o trabalhador (e, em consequência o trabalho) como tema de suas obras, dignificou-o como herói, reconciliando o tema “plebeu” com a tradição da grande pintura europeia. [...] Sempre captado de um ponto de vista abaixo do olhar do sujeito retratado, este assume uma dimensão grandiosa, reforçando a retórica de heroísmo presente na proposição de Millet que, por outro lado, evidencia a derivação ‘clássica’ de sua obra, pela centralização do tema, pela ordem geométrica que estrutura suas composições, pelo caráter sintético de seu realismo. O trabalhador da cidade ou do campo, o lumpen-proletário, o pequeno-burguês do campo e da cidade – presenças novas no conturbado clima político-social francês da época – assumiam assim o papel principal na escala de valores de uma parte considerável de artistas franceses, que seria aceito com mais ou menos parcimônia pelo público burguês da época, tanto na França, como no restante do mundo ocidental”. Tal comentário está em sintonia com a análise sobre o ponto de vista mais próximo e enaltecedor adotado por Christiano Jr. em algumas de suas *cartes de visite*. Ver p. 71 desta dissertação.

³⁷⁹ Podem-se citar outros trabalhos importantes – desta vez no campo do teatro – para um melhor entendimento da questão do negro como tema cultural no Brasil, e de sua relação com o realismo: AREAS, Vilma. “No Espelho do Palco”. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983; e FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

³⁸⁰ “O naturalismo foi um momento exemplar, porque viveu a contradição entre a grandiloquência das aspirações liberais e o fatalismo de teorias então recentes e triunfantes, com base aparentemente científica (explicações raciais), que pareciam dar cunho de inexorável inferioridade às nossas diferenças com relação às culturas matrizes”. CANDIDO, Antonio. “De Cortiço a Cortiço”. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. p. 139.

sinais da presença do negro e do escravo na literatura brasileira³⁸¹. A ausência destes até então pode ser atribuída, segundo Candido, ao fato de o negro representar uma “realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heróica”. E acrescenta: “o negro, escravizado, misturado à vida cotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas”³⁸².

Diagnóstico semelhante, ou ainda mais radical – posto que a ausência de uma representação do negro na qual se reforce uma ideia de configuração real, historicamente precisa, de sua condição é quase total –, pode ser aplicado à produção visual. Raros são os exemplos de pinturas e esculturas com negros (e menos ainda escravos) como tema. O objetivo não é fazer um levantamento exaustivo, mas sim adiantar que há uma espécie de tônica comum entre os exemplos emblemáticos de figurações de negros localizados nas obras da arte dita elevada durante os anos de pesquisa. Em primeiro lugar, é surpreendente quão raras são tais representações, sobretudo se pensarmos: a) na importância dos negros, mulatos e mestiços na composição social brasileira; e b) na presença um pouco mais forte dessas mesmas figuras em gêneros mais populares de representação, como as gravuras, as fotografias e sobretudo as caricaturas veiculadas cada vez mais intensamente pela imprensa e o comércio varejista³⁸³. Em síntese: há poucas representações de negros. E quando elas existem, enfatizam o

³⁸¹ “Ressaltados um ou outro poema lírico, podemos dizer que foi como problema social que surgiu primeiro à consciência literária, seja sob a forma alegórica, na *Meditação*, de Gonçalves Dias, em 1849, seja como estudo de costumes, n’*O Demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1859), de José de Alencar”. Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. p. 274.

³⁸² Idem, *ibidem*.

³⁸³ Ver MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir, 2011; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. “A tradição da caricatura no Brasil e Angelo Agostini”. In: _____. *Voltolino e as raízes do modernismo*, São Paulo: Editora Marco Zero, 1992.

caráter exótico, etnográfico ou cientificista. Ou seja, aproximam-se da ideia de fidelidade ao real apenas quando são vistas como “documentos” de pesquisa, formas de mensurar e organizar universos do trabalho científico.

No campo internacional, há alguns casos, sobretudo na produção norte-americana e inglesa, de uso dessas imagens como forma de enaltecer o negro, dando-lhe uma condição mais próxima à do herói, como o “Retrato de Jean-Baptiste Belley”³⁸⁴, feito por Anne-Louis Girodet-Trioson em 1797 (Fig. 103), ou como forma de denúncia de maus-tratos, abusos e desvios. Exemplos clássicos desse segundo gênero são as imagens de William Blake para ilustrar a obra *Revolted Negroes of Surinam*, publicada por John Gabriel Stedman em 1796³⁸⁵ (Fig. 105), ou a célebre e impactante pintura de William Turner representando escravos que foram jogados ao mar de um navio negreiro submergindo (Fig. 104).

Voltando a atenção para o Brasil, também é possível encontrar aqui raros, porém marcantes, exemplos de dignificação de modelos negros que conseguiram transcender a invisibilidade da escravidão, como “Baiana”, (Fig. 106), de autor e data desconhecidos, e “retrato do marinheiro Simão Carvoeiro” (Fig. 107), pintado por volta de 1853 por José Correia de Lima (1814-1857)³⁸⁶. Ambos têm em comum o caráter enaltecedor do modelo, mas diferenciam-se num ponto interessante para a análise. Enquanto a figura da baiana é idealizada, envolta em trajes e jóias de grande riqueza, o marinheiro apresenta-se somente com uma camisa amarrotada

³⁸⁴ Ex-escravo, o senegalês Belley tornou-se deputado na Assembleia Nacional Francesa após a revolução.

³⁸⁵ Ver ANDREWS, Sharin Andrea. *Abolition and William Blake's illustrations for Stedman's expedition against the revolted negroes of Surinam*. Tese (master of Arts) – Department of Fine Arts, Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, Canadá, 1988.

³⁸⁶ Segundo Luciano Migliaccio, trata-se do primeiro retrato heróico de um afrobrasileiro. Ver MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento*, 2000, São Paulo. *Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 89.

pelo trabalho extenuante e uma corda, atributo de seu trabalho; a mulher parece ter sido retratada por encomenda de algum admirador apaixonado, mas não se sabe nem quem é a modelo, nem quem é o comitente, e tampouco quem foi o pintor. No caso do marinheiro, há âncoras bem mais sólidas na realidade. O representado é Simão, que teria salvo um número grande de pessoas de um naufrágio, resgatando também dessa forma um novo *status* para si. A pintura é sintética, com um fundo neutro, com um foco de luz atrás do rosto do marinheiro, iluminando-o e destacando seus traços fisionômicos. Se há nessa imagem um tipo de construção semelhante àquele utilizado nos diversos bustos de africanos feitos por diversos fotógrafos, como Stahl, Henschel e Christiano Jr. (Fig. 110), há também uma dignidade em torno da figura de Simão pouco comum em pleno regime escravista.

O naufrágio que transformou Simão em herói ocorreu em 1853 e a tela, uma das várias homenagens prestadas ao marinheiro, foi pintada no mesmo ano. Em uma análise sobre a obra, Rafael Cardoso comenta um interessante detalhe: além da pintura, uma outra imagem de Simão foi feita à época por encomenda do editor Francisco de Paula Brito, que a distribuiu aos leitores de seu jornal *Marmota Fluminense* como parte de uma estratégia de combater o racismo (Fig. 108)³⁸⁷. A imagem litografada, “um dos primeiros produtos brasileiros da revolução imagética proporcionada pela litografia em escala industrial”³⁸⁸, exibe uma figura em moldes completamente distintos, trajando casaca e gravata:

O marinheiro pobre da tela aqui aparece transfigurado em fino senhor, vestido de casaca, camisa e gravata e ostentando uma cabeleira alta e bem penteada, ao gosto da época. Na passagem para a imprensa, a figura de Simão foi submetida ao mesmo critério

³⁸⁷ CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008, p. 45 e ss.

³⁸⁸ Ibid., p. 51.

de respeitabilidade que caracteriza outros retratos e auto-retratos abolicionistas do século XIX, em que a imagem do negro é refeita para conformar-se aos padrões e convenções da boa sociedade branca.³⁸⁹

A pintura, ao mostrar o marinheiro em trajes de serviço, teria optado por criar uma imagem grandiloquente do herói, mas ficado um passo aquém desse processo de dignificação do modelo por meio da adoção de sinais de distinção da burguesia, fato que leva inclusive Rafael Cardoso a considerar a hipótese de que a pintura teria sido feita como notação para posterior realização da litografia por Louis Thérrier, a pedido de Paula Brito. Porém o mais provável é que tanto a pintura como a litografia tenham por origem alguma imagem fotográfica desconhecida.

A hipótese de haver uma imagem fotográfica por base, aliás, é também aventada por Renata Bittencourt no caso da “Baiana”, apesar de muitas vezes a obra aparecer datada como sendo do século XVIII:

[...] é possível que o pintor tenha realizado a obra a partir de uma fotografia. Indício disso é o fato da retratada aparecer circunscrita em um enquadramento oval, bastante comum em retratos fotográficos. Também o relaxamento da pose, sem composição excessivamente formal, lembra o caráter instantâneo da fotografia.³⁹⁰

Raros são os exemplos equivalentes ao longo da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX. Nas poucas pinturas de negros feitas nesse amplo período, que antecede às experimentações modernistas de fundir a imagem do negro e do mestiço à paisagem local como forma de figurar uma identidade nacional³⁹¹, predominam aquelas de caráter costumbrista. Pode-se citar aqui, como

³⁸⁹ Ibid., p. 50. Esse critério de respeitabilidade é corporificado, por exemplo, no retrato absolutamente solene e laudatório feito por Militão de Azevedo do advogado e líder da causa abolicionista, Luís Gama. Ver Fig. 109.

³⁹⁰ BITTENCOURT, Renata. *Modos de Negra e Modos de Branca: O Retrato “Baiana” e a Imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX*, op. cit., p. 16.

³⁹¹ Um exemplo preciso desse tipo de trabalho é o “Lavrador de Café” (Fig. 115), de Portinari, no qual se vê o negro a partir de um ponto de vista rebaixado (o que amplia, como visto, a

exempl, a “Mulata Quitandeira”, de Antonio Ferrigno (Fig. 111), italiano que viveu no país entre 1893 e 1905, ou algumas telas de Almeida Jr.

Mesmo tendo voltado sua atenção mais para a figura do caipira, do caboclo, o pintor ituíano tem também registros de negros, como a Fig. 112, que esteve presente em exposição do artista realizada em 2007 na Pinacoteca do Estado³⁹². A comparação entre essa tela e uma outra figura popular mostrada na mesma ocasião (Fig. 113), uma velhinha que pede ajuda sentada em uma escadaria, é esclarecedora e demonstra como um misto de curiosidade e solidariedade está presente nessas representações de tipos desconhecidos e miseráveis. Henrique Bernardelli também tem uma cabeça de negro (Fig. 114) na qual essas características se fazem presentes.

O anonimato de todas essas figuras é enfatizado pela figuração de sua condição humilde, presente na fisionomia cansada, nos trajes precários (basta ver o chinelinho acabado que repousa ao lado da vendedora de Ferrigno ao invés de esconder seus pés gastos e calejados), na pobreza até mesmo do contexto em que essas figuras – acompanhadas por poucos e simbólicos atributos, como o pote de barro ou o lampião – são inseridas. E também nos tons de terra, escuros e muitas vezes soturnos utilizado nas pinturas.

2.5.4. Realismo e fotografia

Vejamos agora como se situa esse debate entre realismo e convencionalismo no campo mais específico da fotografia. Esse suposto efeito de verdade, de

imponência da figura) e em suas mãos a ferramenta que lhe permite dominar a paisagem e transformá-la em campo de cultivo. Trata-se da figura de um herói, como Simão, apesar de anônimo.

³⁹² Após a mostra, a tela “A Negra” foi integrada ao acervo da instituição.

aderência ao mundo concreto é normalmente associado às especificidades da linguagem fotográfica³⁹³. Convém portanto tratar desse aspecto, invertendo a lógica que atribui a ela o *status* de ponto culminante da representação realista por seus atributos técnicos. É verdade que a presença, mesmo que compulsória, do modelo é indispensável para a captação da imagem. Sua condição de cativo (ou mesmo de negro recém-liberto) torna-se elemento constitutivo da própria relação entre o fotógrafo e aquele que aparece na foto.

É importante sublinhar que a fotografia exerce esse papel não por seus atributos técnicos, pela suposta capacidade de registrar fiel e objetivamente o “real” por meio do registro da luz sobre a superfície sensível. Não se trata – como acusa Laura Flores³⁹⁴ – de considerar válida a noção largamente generalizada de que a fotografia seria uma espécie de ponto culminante de um processo histórico e cultural relacionado com a representação realista. Pelo contrário: trata-se de uma linguagem artística e técnica, com suas convenções e sistemas próprios, criada no bojo das transformações sociais e econômicas relacionadas com o advento da era moderna³⁹⁵. Em outras palavras, “trata-se de uma construção ideológica que, no entanto, se manifesta como natural, real e objetiva”³⁹⁶.

³⁹³ Discussão incontornável e complexa, que muitas vezes reduz a análise das imagens fotográficas a polêmicas entre campos distintos e opostos. Afinal, como diz Rouillé, “sua contiguidade com a realidade é a força e a vulnerabilidade da imagem fotográfica”. ROUILLÉ, André. *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. p. 30.

³⁹⁴ FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 32-33.

³⁹⁵ Annateresa Fabris trata dessa questão de forma precisa e sucinta no artigo “A Fotografia Oitocentista, ou a Ilusão da Objetividade”. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 5, n. 8, 1993. “A ênfase na objetividade é uma função social: corresponde a uma visão de mundo enraizada na racionalidade do processo industrial e não pode ser reduzida a um dos momentos da gênese da imagem – a inscrição de um objeto na superfície fotossensível graças à ação da luz. Se isso acontece, não se pode esquecer que a câmara, na qual o processo ocorre, molda um espaço arbitrário e predeterminado, cuja objetividade pertence à ideologia e não à natureza ou a uma inexistente percepção natural”, escreve ela à p. 15. Sobre o tema, ver também ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre o Documento e a Arte Contemporânea*. Op. cit., p. 32-43; e TAGG, John. *El peso de la representación*, Op. cit.

³⁹⁶ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, op. cit., p. 116-117.

Ou seja, é necessário considerar que essas fotografias não são apenas imagens congeladas, frutos de uma técnica nova, automática, que ao mesmo tempo que se impõe sobre outras formas de representação na modernidade, é considerada – exatamente por seu caráter mecânico e reprodutível – inferior a outros meios.

As possibilidades realistas da fotografia foram questionadas de forma intensa nas últimas décadas, sem que o senso comum deixasse de atribuir à técnica o poder de reproduzir fielmente o real. Muito mais do que a pintura ou o desenho, a fotografia traz essa ideia de correspondência perfeita com aquilo que representa:

Entendemos a fotografia como continuidade da realidade (metonímia) e não como uma representação *sígnica* dela (metáfora). Em definitivo, a foto como *imago* funciona como uma *ficção* que se sustenta apenas se a representação metafórica se reduz à sua mínima expressão. Para garantir o bom funcionamento dessa ficção (a expressão dos valores de objetividade, naturalidade, verdade), o autor e seus recursos autorais devem tornar-se imperceptíveis. Se, ao contrário, começa a notar-se a existência de um autor por sua intenção ou estilo (ou seja, por sua utilização particular da composição, pelo ponto de vista, pelo processo técnico, etc.), a foto abandona a *ficção* documental e começa a associar-se a uma subjetividade expressiva ou artística.³⁹⁷

Esse efeito verista da técnica fotográfica, ansiado de forma generalizada pela produção visual oitocentista e atribuído a uma série de determinantes – como o incremento e diversidade da produção, as inovações técnicas que rompem com a concepção da imagem como síntese de alguma ação ou evento que se desdobra no tempo –, decorre, na verdade, de sua mais fácil naturalização. Naturalização que tem de ser questionada se o intuito é avançar na compreensão das relações entre as imagens que constituem o eixo do trabalho e aquilo que elas representam. É necessário ter sempre em mente que a fotografia não é a realidade que ela registra, mas que algo dessa realidade se infiltra nela.

³⁹⁷ FLORES, Laura, *Fotografia y pintura: ¿dos medios diferentes?*, op. cit., p. 161.

3. SER ESCRAVO

*As tentativas dos pintores, escultores, gravuristas e litógrafos de dar à cultura europeia registros da experiência da escravidão é consequentemente uma história repleta de ironia, paradoxo, voyeurismo e supressões.*³⁹⁸

Depois de analisar as fotografias de Christiano Jr. e contextualizá-las num movimento de longa duração, o terceiro Capítulo tratará da conexão entre duas questões centrais para este estudo, a fotografia e aquilo que ela representa, ressaltando alguns aspectos que parecem indicar que o fotógrafo não estava totalmente imune à realidade histórica e social na qual seu trabalho se insere, ou seja a crise do regime de trabalho escravo. Faz-se presente aqui a permanente indagação, feita por todos que se deparam com as imagens realizadas por Christiano Jr. em meados de 1860: teriam essas imagens o poder de revelar algo sobre o lugar, o momento e os temas a que se referem? Ou seja, estariam os escravos de ganho que dominavam o Rio de Janeiro nos anos 1860 plasmados, simbolizados, presentes, representados, expostos nessas fotografias?

Uma apresentação da figura social do escravo de ganho e os embates travados em torno da escravidão no período trabalhado, enfatizando-se a existência de um pacto de silêncio em torno do tema, constituem os tópicos principais da primeira seção. Após esboçarmos a cena em que se desdobra essa produção e seus personagens centrais, buscaremos, num segundo tópico, detalhar o significado de retratar escravos, procurando entender os vínculos entre aquele que é representado, aquele que capta a representação e as formas de resistência subjacentes a esse processo de documentação fotográfica. O intuito é destacar a

³⁹⁸ WOOD, Marcus, *Blind memory*. Op. Cit., p. 8.

possibilidade de pensar essa fotografia como um híbrido entre documento e construção expressiva, artística; como uma sugestão de construção que vai além da representação tipológica, abrindo uma brecha para que se encontrem indícios de inscrição de uma memória social³⁹⁹ e de delineação de uma individuação do modelo. Ainda que se questione uma abordagem estritamente documental da imagem fotográfica⁴⁰⁰, como algo que reproduz de forma transparente a realidade, parece impossível desconsiderar na análise desse material seu caráter tangível, de existência concreta desses modelos, colocados de fato diante da máquina e coautores, mesmo que não como demandantes da foto, da imagem vista hoje.

Conscientes de que cada uma dessas questões abordadas (fotografia e escravidão) constituem universos gigantescos de pesquisa, reafirmamos que a intenção limita-se, de um lado, a identificar pontos instigantes de reflexão capazes de ajudar a explicar de maneira mais clara as bases metodológicas que inspiraram e orientaram o desenvolvimento desta pesquisa, e de outro a explicitar questionamentos e dúvidas.

³⁹⁹ A imagem artística pensada como objeto de ação interpretativa, como registro de inscrição de práticas sociais que pode ser analisado a partir da observação dos gestos, do comportamento, da interação entre as figuras, é proposta por Connerton. Ver CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989. Outro autor que considera a análise das *performances* registradas como um caminho a ser seguido para a interpretação de imagens fotográficas é Claudio Marra. Ver MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento*. B. Mondadori, 1999.

⁴⁰⁰ Sobre a questão ver LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". In: _____. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 525-539. Le Goff defende a necessidade de abordar o documento histórico, portanto também a imagem, como um monumento, uma forma de preservação da memória social a ser sondada, perscrutada e desmontada em função dos pontos de vista adotados. "A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a "memorizar" os *monumentos* do passado, a transformá-los em *documentos* e a fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto". E conclui: "No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira".

3.1. O assunto e o lugar

Neste tópico busca-se apresentar a figura do negro de ganho, apontando algumas características centrais desse modelo e o que ele representa naquela sociedade, para assim compreender melhor seu papel econômico e social na sociedade da época e o significado de sua eleição como algo digno de representação:

Os negros de ganho estão por todo o Rio de Janeiro [...]. A classe média carioca, o “pequeno capitalista”, como se dizia à época, satisfaz-se com a renda de um par de negros, recolhida semanalmente, que lhe permite levar ociosa existência. Nada a ver com a escravaria numerosa que povoa as fazendas de café. Ter escravos é o investimento mais comum e o meio de vida habitual. Até os escravos libertos compram, assim que podem, seus próprios escravos: também eles alugam-nos para fora, como mucamas, pajens, cocheiros, tipógrafos, ajudantes de barbeiros, ou então, põem-nos “ao ganho” pelas ruas.⁴⁰¹

Essa descrição de Manuela Carneiro da Cunha introduz a figura do negro de ganho, modelo por excelência de Christiano Jr. Mesmo não havendo nada na imagem ou nas legendas que garanta de fato que os retratados são escravos de ganho, as vestes, os atributos, os ofícios indicados por poses e objetos sublinham de forma evidente que todos os retratados se situam nessa categoria⁴⁰². É nesses “negros carregadores, que passeiam com o cesto no braço e a rodilha dependurada

⁴⁰¹ CUNHA, Manuela Carneiro da. In: AZEVEDO, P. ; LISSOVSKY, M. (Orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr*, op. cit., p. XXIV e XXV.

⁴⁰² Há, evidentemente, a possibilidade de que aquele que posou para a foto não seja ele próprio um negro de ganho (alguns deles podem ser negros já libertos, por exemplo), mas é essa a figura perenizada por Christiano Jr, independentemente do fato de que ele pode ter adaptado vestes e poses para caracterizar tal situação social. Também não se sabe se Christiano Jr. negocia diretamente com o escravo ou com seu proprietário, mas levando-se em consideração a liberdade com que circulavam pela cidade em busca de clientes, vendendo eles próprios sua força de trabalho, pode-se supor que o próprio fotógrafo tenha seduzido – a troca de alguns tostões ou pela curiosidade em ver funcionar de perto o mecanismo fotográfico que atraía cada vez mais a população livre aos ateliês – seus modelos a posarem para ele.

a tiracolo [...] espalhados em grande número pela cidade”⁴⁰³ que ele encontra, como Debret já encontrara décadas antes, os modelos ideais para suas *cartes de visite*.

Apesar da dificuldade de generalizar o papel desempenhado por este tipo de escravismo, convém delimitar o tipo de relação entre esses trabalhadores e a cena social e política do período⁴⁰⁴. Em primeiro lugar, é importante ressaltar a presença impactante do escravo de ganho na paisagem urbana oitocentista e seu papel turvo e determinante no acirramento das tensões entre senhores e escravos⁴⁰⁵.

No jogo de interesses, senhores e escravos cediam: ao proprietário, como contrapartida do recebimento da diária e da isenção do sustento, a perda do controle direto sobre o escravo. Enquanto isso, ao escravo, em troca da liberdade de circulação e da possibilidade de compra da alforria, mesmo que remota, impunha-se a perda de sua identidade cultural, a divisão de seu grupo pela rivalidade da conquista da diária que garantia seu sustento; ele passa a fazer parte do sistema que o explorava. Mesmo sem o saber, escravos e senhores fornecem elementos de transformação das relações escravistas tradicionais.⁴⁰⁶

Como se pode perceber nessas citações a respeito da figura do escravo de ganho, a própria figura desse trabalhador é híbrida. Afora a perversão de ter que remunerar seu proprietário com a maior parte da renda que obtém com seu trabalho, esse escravo tem maior autonomia⁴⁰⁷, em decorrência das atividades

⁴⁰³ DEBRET. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Op. cit., p. 159.

⁴⁰⁴ Marilene Nogueira da Silva alerta que não é possível falar do escravo de ganho como um grupo homogêneo. SILVA, Marilene Rosa Nogueira da Silva. *Negro na Rua – A Nova Face da Escravidão*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 121.

⁴⁰⁵ Luis Carlos Soares faz um balanço da situação, citando vários casos, dados e autores do período que se dedicaram a descrever e comentar tal sistema, como, por exemplo, o reverendo Kidder, segundo quem para esse serviço “eram ‘escolhidos os escravos mais espertos e de melhor aparência, de ambos os sexos’ e não era raro que esses cativos revelassem um ‘grande tato e tino comercial’”. SOARES, Luiz Carlos. *O povo de “Cam” na Capital do Brasil: A escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 121.

⁴⁰⁷ Nesses dois aspectos reside sua diferença com o “negro de aluguel”, já que os serviços deste último eram negociados diretamente pelo proprietário com quem contratava o serviço e portanto o escravo não tinha nenhuma possibilidade de separar algum dinheiro para si.

urbanas que exerce em setores como o comércio, a indústria ou ofícios que exigem uma formação mais especializada⁴⁰⁸.

Gilberto Freyre apresenta uma interessante definição desse tipo social híbrido, que tem características de trabalhador livre e está ainda sob o jugo do cativo, e sua importância no cenário urbano da corte:

[...] de certa altura em diante, aparecem, entre eles, os de aptidões que profissionalmente os situariam entre paramecânicos e paraartesãos. Já um tanto proletários, no sentido marxista. Um tanto proletários em face de outras espécie de anúncios sociologicamente significativos nos jornais brasileiros da segunda metade do século passado: aqueles que dão relevo a máquinas. A substitutos, portanto, do trabalho humano. Ou, especificamente, do trabalho escravo.⁴⁰⁹

Seguindo-se essa linha, pode-se considerar, portanto, que estamos mais próximos da imagem de um escravo ou negro alforriado, explorado dentro de uma lógica capitalista, urbana, de prestação de serviço a outros para geração de riqueza. Tal sistema substituiu a relação de posse e exploração direta do escravo por um meio um pouco distinto de apropriação da força de trabalho, adaptado às condições da vida urbana: cabia ao escravo de ganho obter seus próprios meios de subsistência, além da remuneração (aluguel) exigida por seu proprietário. Em outras palavras, ele se torna responsável pela venda de sua força de trabalho, mas não tem direito de se apropriar da renda gerada por seu trabalho. Segundo Soares,

⁴⁰⁸ “Um exame nos inventários *post-mortem* nos dá boa dimensão da prática do ensino de ofícios aos cativos, tanto pelos senhores mais ricos como por aqueles mais pobres. Era muito comum, juntamente com escravos de serviços domésticos ou do ganho de rua, os senhores possuírem os mais diversos ofícios mecânicos”. Ver SOARES, Luiz Carlos. “A Escravidão Industrial no Rio de Janeiro do Século XIX”. In: V Congresso Brasileiro de História Econômica e VI Conferência Internacional de História de Empresas da ABPHE, 2003, Caxambú. *Anais Eletrônicos do VI Congresso Brasileiro de História Econômica e da VI Conferência Internacional de História de empresas - ABPHE*. Belo Horizonte : ABPHE - UFMG, 2003, p. 6.

⁴⁰⁹ FREYRE, Gilberto. *O Escravo nos Anúncios de Jornais Brasileiros do Século XIX*, São Paulo: CBBA/Propeg, 1984. p. 37.

raros escravos como esses conseguiam acumular pecúlio suficiente para comprar sua liberdade.

Assim como não representam uma categoria social clara, as fotos de Christiano Jr. também não retratam pessoas que voluntariamente procuraram o fotógrafo para perenizar sua imagem. Mas tampouco são apenas fotos de categorias abstratas, de meros tipos absolutamente ausentes do processo de construção e idealização da imagem. Em suma, são fotos que estão em situação transitória, sendo ao mesmo tempo uma ficção e um documento de época; um registro fiel e uma construção baseada em preceitos sólidos da tradição da representação visual. É possível perceber essa nuance de forma mais clara cotejando as fotos de Christiano Jr. com algumas fotografias do mesmo período e gênero, nas quais a representação do negro assume um caráter muito mais genérico, idealizado. É o caso, por exemplo, de “Negra vendedora com guarda-sol”, de Henschel, já comentada aqui (Fig. 51) ou da “Escrava Negra”, retrato feito por Revert Klumb em 1864 (Fig. 50) e que apresenta forte sintonia com a pintura da “Baiana”. Na própria produção de Christiano Jr. é possível identificar essas diferenças sutis. Enquanto várias das imagens aqui tratadas trazem indícios evidentes da inserção social dos modelos, outras parecem explorar de forma eficiente os estereótipos do africano (Fig. 33).

Outro ângulo pelo qual é possível distinguir mudanças de ênfase na forma de tratar o trabalho escravo é o da observação de um pequeno conjunto de imagens no qual o fotógrafo abandona os personagens urbanos e o grande grau de abstração imposto pela neutralidade do estúdio, e passa a registrar o trabalho no campo, a lida na fazenda (Figs. 116 a 118).

3.1.1. No campo

Nessas fotografias externas há uma ênfase no trabalho e nos objetos utilitários ligados a ele. Nota-se também uma intenção compositiva aguçada, expressa na forma de organizar com atenção a distribuição espacial das figuras, destacando o caráter de controle e organização dos trabalhadores também no campo. Na Fig. 118, por exemplo, a maioria das mulheres forma uma linha quase ininterrupta, que sai do canto inferior esquerdo e segue diagonalmente em direção às construções, no plano de fundo. Todas carregam coisas na cabeça, como se fossem formigas. Quase ninguém olha para a câmara.

A nitidez da foto de Christiano Jr. não é muito boa; é possível notar marcas geradas pelos movimentos dos trabalhadores retratados, incapazes de respeitar à exigência de imobilidade. Mal se identificam os rostos. E o ângulo inusitado, de cima, faz sobressair a postura de mando do homem com a mão na cintura. A composição diagonal cria efeito interessante. Destaca-se assim a importância do telhado, que ocupa um terço da cena, provavelmente em consequência do posicionamento do fotógrafo em algum prédio alto diante do terreiro. O espaço é recluso, limitado pelo prédio mal conservado ao fundo, que mais parece um depósito ou uma senzala (pelo fato de não haver janelas, característica arquitetônica dessas habitações coletivas). Nas laterais não há limite, o que revela um enquadramento ousado, impensável no caso das representações pictóricas tradicionais. Na foto em questão, ao contrário, a cena parece que “continua” para fora do quadro fotográfico graças a um recorte que acentua o caráter de movimento e repetição cotidiana, num procedimento semelhante ao utilizado por Claude Monet em “Carregadores de Carvão” (Fig. 119), onde o pintor usa um recorte de cena mais próximo dos novos enquadramentos ligados à fotografia. Celeste Zenha destaca

essa variedade de padrão como um dos principais fatores de transformação trazidos pela nova técnica, que impacta direto sobre a relação do observador com aquilo que lhe é apresentado: “Para além do simples papel de garantia de autenticidade e objetividade, a imagem fotográfica passava a sugerir o recorte – enquadramento – e distância daquilo que era representado.”⁴¹⁰

Trata-se ainda de uma representação clara das relações de mando e poder, de submissão da mão de obra à lógica produtiva. É relativamente pequena a atenção para a cena, para a paisagem em que a imagem se insere, pois toda a ênfase recai no elemento humano e em seu papel na cadeia de trabalho, sob o domínio atento e coercitivo do capataz. Tal fato poderia indicar um descaso em relação ao tema da paisagem – ao que se agrega o dado de que tais imagens foram feitas num período em que ainda era complexo o registro de imagens ao ar livre, o que pode ter contribuído para gerar essa sensação de farsa, de que os modelos estão apenas atuando, fingindo fazer o de costume em seu trabalho diário. Mas também pode ser um indício de que a apreensão mais neutra desses trabalhadores, sem dar a conhecer o contexto em que viviam, torna essas imagens mais genéricas, evitando uma possível e usual rejeição a qualquer denúncia contra o regime escravista.

⁴¹⁰ ZENHA, Celeste. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: imagens da cidade imperial e da escravidão”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n.34, p. 14, jul.-dez. 2004,. A subversão do enquadramento é um aspecto típico do realismo, posteriormente acirrada pelo impressionismo e que tem seus efeitos em outros campos da criação artística, como o teatro. Chama a atenção, por exemplo, o debate em torno do uso de recursos absolutamente inovadores na encenação de peças realistas, como a colocação dos atores de costas para o público. Sobre a questão, ver FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*, Op. cit., p. 91.

3.1.2. Conspiração de silêncio

Se a mentalidade da época associava a mera descrição dos costumes escravistas à ideia de antipatriotismo ou de ingratidão (no caso dos estrangeiros), não é difícil supor que uma certa cautela no trato dessas questões, sobretudo no âmbito de uma forma de representação tão direta quanto a fotografia, fosse prudente para aqueles que dependiam dessa própria elite para sua sobrevivência. Assim, a exemplo do que ocorre de maneira generalizada nas várias instâncias da sociedade brasileira, o sistema de representação fotográfica “naturaliza” e disfarça a propriedade e exploração da mão-de-obra negra sob uma suposta capa de benevolência e possíveis vínculos de afeto⁴¹¹.

A reação despertada no Brasil por algumas das ilustrações feitas por Jean-Baptiste Debret para seu *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* é prova dessa aversão local por tudo que lembrasse e divulgasse o uso da escravidão no país. Sabe-se que os representantes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) receberam mal as ilustrações de Debret que descrevem os modos da escravidão, afirmando que “se não fosse a consideração de que em geral o autor faz elogios aos Brasileiros, pareceria que elle queria fazer uma verdadeira ‘caricatura’”. E concluem:

A Comissão, limitando-se unicamente a essas observações, porque não julga acertado e político entrar no exame de algumas passagens da obra sobre o character dos habitantes do Brasil em geral, sobretudo ao que se lê à página 18, é de parecer que este 2.º Volume é de pouco interesse para o Brasil.⁴¹²

⁴¹¹ Para ilustrar esses supostos vínculos afetivos, basta ver o amplo conjunto de retratos de amas negras e crianças brancas produzidos no período.

⁴¹² Sobre o assunto ver ALENCASTRO, Felipe. “A Pena e o Pincel”. In: BANDEIRA, Julio. *Caderno de Viagem – Jean-Baptiste Debret*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2006. p. 158-162. Ver também LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: Por uma Nova Leitura*. Op. cit., p. 153-160. A pesquisadora destaca um aspecto curioso dessa história: a recepção

O comentário acima insinua que se não fosse Debret um reconhecido amigo do país, que prestou importantes serviços à nação, tal atitude poderia muito bem ser considerada uma ingratidão para com a terra que o acolheu. E acrescenta ainda uma espécie de nota desabonadora à linguagem da caricatura, associada não a uma estratégia de chegar à verdade, mas a um desvirtuamento desta. A tônica é, portanto, de repressão a qualquer tentativa de documentar – ou criticar (como se atribui à caricatura) – os aspectos negativos da escravidão.

Não é o caso de avançar nesse debate, mas é importante de qualquer modo situar a discussão também a partir de parâmetros sociais e políticos, sobretudo para sublinhar a existência de um processo de censura oculto, uma incapacidade da sociedade de então de digerir e aceitar iniciativas de teor crítico em relação à encruzilhada escravista, que auxilia sobretudo a compreender por que são tão raras as representações mais explícitas, que expressam a perversidade da escravidão, por parte de artistas e fotógrafos do Brasil oitocentista.

Caio Prado Jr.⁴¹³ alerta para a necessidade de atentar para a existência de uma “conspiração de silêncio”, que só pouco a pouco vai sendo rompida, e para o risco de confundir segredo com descaso nas manifestações em torno do problema da escravidão:

“Na análise desta matéria é preciso muitas vezes ler nas entrelinhas dos fatos que chegaram até nosso conhecimento para se avaliar, com alguma segurança, o seu estado em cada momento. Nota-se em torno dela uma conspiração de silêncio que pode iludir e iludiu muitas vezes os historiadores. O que se encontra na imprensa, nas demais publicações de época, no Parlamento – que são nossas melhores fontes de informação – não corresponde certamente, no

completamente distinta da obra entre franceses e brasileiros. Enquanto o Institut de France passa rapidamente por cima da questão da representação dos castigos impostos aos escravos, no Brasil o fato foi de grande incômodo.

⁴¹³ PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

mais das vezes, à importância que o problema escravista efetivamente representava aos olhos dos contemporâneos. Todas as forças conservadoras (e são elas e seus órgãos que naturalmente mais se fazem ouvir) preferem calar-se e recusam abrir debate público em torno de assunto tão delicado e capaz das mais graves repercussões. Não devemos esquecer o temor que despertava a presença desta massa imensa de escravos que permeava a sociedade brasileira por todos os seus poros. [...] A ausência de manifestações expressas não significa sempre esquecimento ou desprezo; mas pelo contrário, muitas vezes, excesso de preocupação.”⁴¹⁴

Não à toa o Brasil foi o último país ocidental a abolir a escravidão, apesar da crescente consciência de que tal sistema era incongruente com os anseios econômicos de crescimento e progresso, inseridos no circuito de produção capitalista internacional.

Esse embate entre liberalismo e escravidão⁴¹⁵, entre absorção dos padrões internacionais de trabalho e a alegada necessidade de exploração da mão de obra cativa por um país essencialmente agrário e com baixa densidade demográfica, relaciona-se com o que Emília Viotti define como a “incapacidade dos liberais brasileiros de realizar os ideais do liberalismo”, característica que transcenderia a política e atingiria o “âmago da cultura e da sociedade”. A autora resume tal contradição nos seguintes termos:

A sociedade brasileira estava permeada de alto a baixo pela prática e pela ética da patronagem. Durante todo o Império, os liberais, como os demais membros da elites brasileiras, tinham sido basicamente conservadores e antidemocráticos. Seu alvo fora sempre conciliar a ordem com o progresso, o *status quo* com a modernização. Com exceção da Abolição, a maioria das reformas propostas pelos liberais tinha sido exclusivamente política e não alterava as estruturas

⁴¹⁴ PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*, op. cit., p. 173

⁴¹⁵ Sobre a relação entre ideologia liberal e escravismo no Brasil ver FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. “As ideias estão no lugar”. *Cadernos de Debate*. São Paulo: Brasiliense, n. 1, p. 61-64, 1976; BOSI, Alfredo, “A Escravidão entre Dois Liberalismos”, em *Revista de Estudos Avançados (online)*, vol.2, n. 3, p. 4-39, 1988; SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981; MARSON, Izabel Andrade. “Liberalismo e Escravidão no Brasil”. *Revista da USP*, São Paulo, n. 17, 1993.

econômicas e sociais mais profundas, nem incrementava a participação popular na vida política da nação.⁴¹⁶

Maria Sylvia Carvalho Franco avança ainda mais na reflexão sobre a relação entre liberalismo e escravidão ao denunciar como falsa a separação dessas questões em dois blocos incompatíveis. Ideologia do favor, ideias burguesas europeias e lógica escravista convivem no Brasil não de forma isolada do desenvolvimento capitalista internacional e tampouco de maneira falsa e deslocada, como denuncia Schwarz⁴¹⁷, mas sim como elementos de um mesmo “processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial”⁴¹⁸. E completa:

Enfim, a ‘miséria brasileira’ não deve ser procurada no empobrecimento de uma cultura importada e que aqui teria perdido os vínculos com a realidade, mas no modo mesmo como a produção teórica se encontra internamente ajustada à estrutura social e política do país.⁴¹⁹

É importante salientar que a presença incontornável da escravidão em todas as esferas da vida pública ou privada no Brasil se faz sentir não apenas quando ela é representada, retratada, exposta de maneira virulenta ou explícita. No contexto deste trabalho, a escravidão não é vista apenas como um tema, mas como uma questão inerente, incontornável, vital dessa sociedade, mesmo quando trabalhada de forma suave, cuidadosa, mesclada, como faz Christiano Jr. e diversos contemporâneos seus que se dedicam a retratar os “typos de negros”.

Pode-se reforçar essa percepção da vigência de um tratamento suave da escravidão no Brasil não apenas recorrendo-se à ampla produção historiográfica

⁴¹⁶ COSTA, Emilia Viotti. *Da Monarquia à República*. São Paulo: UNESP, 1999. p. 165. Da mesma autora, ver *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Unesp, 1997.

⁴¹⁷ SCHWARZ, Roberto. “Ideias fora da Ordem”. In: _____. *Ao Vencedor as Batatas. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. Op. cit., p. 11-31.

⁴¹⁸ FRANCO, Maria Silvia de Carvalho. “As ideias estão no lugar”. Op. cit., 1976, p. 62

⁴¹⁹ Ibid., p. 63.

que defende que o caráter do sistema era pacífico – o exemplo mais evidente é Gilberto Freyre –, mas também por meio de exemplos e contrastes iconográficos. No caso dos EUA, onde a superação do modelo escravista se fez premente por uma tensão armada, registra-se um número bem mais elevado de representações (literárias e visuais) contrárias ao caráter desumano da servidão. A imagem é colocada a serviço do movimento abolicionista e obras como *Cabana do Pai Tomás*⁴²⁰ conquistam o mundo. Imagens como a das costas de um negro cheias de profundas cicatrizes deixadas pelo açoite (Fig. 120), impactam pela secura, objetividade e caráter de denúncia não melodramática. Na foto do escravo americano, de autoria desconhecida, há uma clara intenção de denúncia. A despreocupação em registrar a identidade, a fisionomia, ou qualquer traço identitário ou humanizador deste homem parece indicar que tampouco está em jogo uma busca de estabelecer empatia com essa vítima em particular⁴²¹.

Já no caso nacional, não há registro de uso de imagens fotográficas como base para a veiculação de denúncias. Parece mesmo que o desenho supera e inspira a fotografia no que se refere a um posicionamento contrário ao regime escravista, assumindo com mais ênfase o papel de registrar, revelar as brutalidades do sistema. O exemplo mais evidente de uso político do tema é o trabalho de Paul Harro-Harring, artista dinamarquês enviado ao Brasil por uma sociedade pró-abolicionista inglesa com o intuito de documentar por meio de desenhos os crimes cometidos pelos escravistas (fig. 122), mas cuja publicação acabou sendo abortada

⁴²⁰ *Uncle Tom's Cabin*, romance anti-escravista publicado por Harriet Beecher Stowe em 1852, que teria vendido mais de 300 mil exemplares à época.

⁴²¹ Outro aspecto das representações das cicatrizes de Gordon, que interessa particularmente aqui, é o fato de esta imagem ter se notabilizado exatamente por ter sido reproduzida na mesma *Harper's Weekly* que, dois anos, depois utilizaria as imagens de Christiano Jr.

na época.⁴²² Realizadas em 1840, essas aquarelas não encontram equivalente nas artes do período.

A única imagem de origem fotográfica⁴²³ de caráter mais enfático contra a escravidão localizada durante a pesquisa é bem tardia, de 1888, e retrata um escravo nomeado Isidoro todo roto e em ferros (Fig. 121). O fato de Isidoro ser nomeado já é uma diferença em relação às dezenas de retratos de escravos repertoriados, em larga maioria sem identificação alguma a não ser, no máximo, uma referência à sua origem étnica. No Brasil, dentre os raros negros a conquistar uma visibilidade fotográfica que registra não apenas sua imagem, mas também seu nome e identidade, destacam-se basicamente duas categorias: a das amas (ainda que a maioria não tenha tal privilégio) e a dos combatentes, que lutaram na Guerra do Paraguai (Figs. 123 e 124).

A coisificação do escravo, a negação de qualquer elemento identitário àquele que é submetido a esse sistema de exploração, tão largamente denunciadas pelos estudos sobre o tema, têm sido problematizadas pelos estudos históricos mais recentes, que pretendem mostrar que o fato de o sistema negar ao escravo traços de identidade não significa que esses traços não existam, não sobrevivam de forma sub-reptícia, camuflada, muitas vezes de maneira irrecuperável, mas presente na forma de uma resistência passiva⁴²⁴. Autores como Wood também seguem na

⁴²² Esses desenhos retornam ao país em 1965, quando foram adquiridos pelo embaixador Walther Moreira. Hoje fazem parte do acervo do Instituto Moreira Salles e foram publicados no catálogo da primeira exposição realizada sobre a obra: *Esboços Tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996. Cf. *CADERNOS de Fotografia Brasileira 3 - Georges Leuzinger*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 27; e SANTOS, Renata Valéria. *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagens no Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, 2003.

⁴²³ Trata-se de um desenho feito a partir de uma fotografia.

⁴²⁴ Essa questão vem sendo trabalhada de maneira mais intensa por uma nova vertente historiográfica interessada em ampliar a investigação sobre a participação do negro como elemento ativo no processo de superação do escravismo, sobretudo a partir das celebrações do centenário da

mesma direção e sublinham que indícios sutis, tais como a descrição de roupas, podem sim ser considerados uma espécie de celebração da individualidade desses indivíduos, em geral vistos como uma massa disforme, tratamento que no fundo é mais um dos vários modos de controle a que são submetidos.⁴²⁵

abolição. Sobre isso, ver, entre outros: AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; CHALHOUN, Sidney, *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; GENOVESE, Eugene D. *O Mundo dos Senhores de Escravos*. São Paulo: Paz e Terra, 1979; SILVA, Marilene Rosa Nogueira da Silva. *Negro na Rua*. Op. cit.; SLENES, Robert W. *Na Senzala, uma Flor: Esperanças e Recordações na Formação da Família Escrava (Brasil Sudeste – Século XIX)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁴²⁵ Op. cit., p. 85.

3.2. O indivíduo por trás do tipo

Introduzir a questão da proximidade entre retratista e retratado ajuda a abrir certas brechas, que permitem pensar esse material menos como prova fiel da realidade e mais como expressão artística no mínimo tão complexa quanto a situação em que foi criada. De um lado, o fotógrafo, de outro, o modelo, cuja presença, mesmo que compulsória, é indispensável para a captação da imagem. A condição de cativo (ou mesmo de negro recém-liberto) torna-se elemento constitutivo da própria relação entre o fotógrafo e aquele que aparece na foto.

Em termos hipotéticos, pode-se pensar em um fotógrafo, estrangeiro, interessado em cunhar imagens de um país que simboliza no imaginário europeu ao mesmo tempo o exotismo das terras tropicais e o temor em relação ao primitivo. Certamente, ele terá, num primeiro contato com a cena brasileira, reação semelhante à de inúmeros europeus ao se depararem com ruas repletas de negros, povoadas de sons e cheiros intensos e estranhos. A lista é longa e variada. Ewbank, Maria Graham, Darwin, Manet, Ribeyrolles, Biard, etc.,⁴²⁶ todos assumem tons que variam da repulsa à ironia, mas todos sem exceção descrevem o impacto dessa cena como algo intenso, surpreendente e assustador.

⁴²⁶ Referimo-nos aqui a um conjunto de viajantes que ao longo do período colonial deixaram registradas suas impressões sobre o Brasil escravista. Esses são apenas alguns exemplos e podem ser encontrados nas seguintes obras: EWBANK, Thomas. *Life in Brazil or a journal of a visit to the land of the cocoa and the palm*. Boston: Adamant Media Corporation, 2005; GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia; Edusp, 1990. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/article/view/82/76>>; DARWIN, Charles. *Viagem de um naturalista ao redor do mundo*. São Paulo: Abril Cultural, 1989; MANET, Edouard. *Lettres De Jeunesse 1848 - 1849, Voyage a Rio*. Paris: Louis Rouart et fils, éditeurs, 1928; RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco*. Op. cit.; BIARD, Auguste François. *Dois Anos no Brasil*. Brasília: Edições do Senado, 2004, vol. 13 (edição virtual); KARASCH, Mary. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Mesmo que o autor da imagem não tenha em momento algum a intenção de flagrar ou evidenciar a situação, ele é obrigado a negociar e forjar uma maneira adequada de lidar com um problema cada vez mais premente para toda a sociedade. Em termos práticos, nosso fotógrafo hipotético deve não apenas conviver com o sistema, usufruir de suas “benesses”, mas também barganhar com um leque amplo de pessoas, modelos e clientes⁴²⁷, com aqueles que compram suas imagens e com aqueles que deve fazer posar, mediante convencimento ou pagamento (a eles ou seus proprietários).

Não importa qual seja o olhar dirigido para esse material, tais retratos remetem indiscutivelmente ao fato de os retratados serem escravos. O efeito é semelhante à sensação descrita por Roland Barthes diante do retrato feito por Richard Avedon, “William Casby, nascido escravo” (Fig. 125). Ao ver a imagem desse homem negro, já velho e desdentado, de forma tão próxima que chega a ser incômoda, esse grande pensador da fotografia afirma que ela “é a escravidão colocada a nu”. “Aquele que vejo aí foi escravo”, afirma ele em sua defesa de que a fotografia não é metafórica, mas sim uma emanção do referente:

Penso novamente na fotografia de William Casby, “nascido escravo”, fotografado por Avedon. O noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí foi escravo: ele certifica que a escravidão existiu, não tão longe de nós; e o certifica, não por testemunhos históricos, mas por uma ordem nova de provas, de certo modo experimentais, embora se trate do passado, e não mais apenas induzidas: a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado. Lembro-me de ter guardado por muito tempo, recortada de uma revista, uma fotografia – depois perdida, como todas as coisas muito bem guardadas – que representava uma venda de escravos: o dono, de chapéu, em pé, os escravos, de tanga, sentados. Digo bem: uma fotografia – e não uma

⁴²⁷ Em 1863, 30 estúdios anunciavam seus serviços na cidade. Gilberto Ferrez afirma que “a partir de 1850 não há família, da classe média para cima, que não se fizesse retratar”. FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e Tipos Humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918*. Prefácio Pedro Nava. São Paulo: Ex-Libris; João Fortes Engenharia, 1984. p. 19.

gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era certo que isso existira; não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido sem método.⁴²⁸

O trecho em questão faz parte de uma das obras mais instigantes do pensador francês e exprime de forma rara a relação entre o real e o representado, a profunda capacidade da fotografia de, a um só tempo, atestar a veracidade dos fatos e mobilizar nexos afetivos entre o espectador e a imagem que este tem diante dos olhos, imagem que estabelece uma ponte entre presente e passado.

Em *Câmara Clara*, Barthes se distancia da semiótica e se propõe a travar um embate direto, sem mediações teóricas, com a imagem fotográfica⁴²⁹. Sem querer adentrar no debate sobre o estatuto ontológico da imagem fotográfica⁴³⁰, encontramos em outra parte desse mesmo texto de Barthes subsídio interessante para avançar na reflexão sobre a recepção perturbadora, enigmática e tão geradora de indagações dos registros oitocentistas da escravidão no Brasil. Trata-se do momento em que o autor disserta a respeito do campo cerrado de forças que atuam sobre a foto-retrato:

Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte⁴³¹.

⁴²⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. p. 119-120.

⁴²⁹ A obra foi escrita a pedido do *Cahiers du Cinéma* em 1979. Dentre os textos consultados aqui para um melhor entendimento do pensamento de Barthes estão: ROUILLE, André. *A Fotografia – Entre o Documento e a Arte Contemporânea*, Op. cit.; e SAMAIN, Etienne. “Um retorno à ‘Câmara Clara’: Roland Barthes e a antropologia visual”. In: _____. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec; SENAC São Paulo, 2005. p. 116-128.

⁴³⁰ O próprio Barthes pondera que sua obra segue um caminho um “tanto selvagem”, pois foge da tentativa de esquematizar a fotografia. “Não é nem uma sociologia, nem uma estética, nem uma história da foto. É antes, uma fenomenologia da fotografia”. BARTHES, R. “Sobre a Fotografia”. In: *Le Photographe*, fev. 1980. Entrevistas concedidas a Angelo Schwartz (final de 1977) e Guy Mandery (dez. 1979) Apud *ibid.*, p. 118.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 27.

A afirmação destaca o caráter complexamente determinado da identidade na fotografia e da relação entre modelo, fotógrafo e fruidor, mas, segundo diversos autores, não serviria para as imagens de escravos de Christiano Jr. posto que nelas não há sujeito. Um exemplo claro de reflexão nesse sentido é a síntese feita por Manuela Carneiro da Cunha dessas imagens:

Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver.⁴³²

Nesse trecho, a autora nega de imediato a possibilidade de um escravo, submetido àquela situação por força física ou econômica, ter essa relação diante da objetiva. É como se ele não posasse, mas estivesse colocado ali como uma coisa, como o animal de estimação e brinquedo dos retratos franceses vistos no primeiro Capítulo (Figs. 39 e 40). A força dos elementos de caráter exótico e a impotência natural do escravo encaminham as coisas nessa direção. Concordamos, no entanto, com Sandra Koutsoukos quando ela questiona a análise da autora. Koutsoukos pondera que se “para o olhar do estrangeiro⁴³³, turbantes, roupas e adereços típicos de inspiração e/ou procedência africana, numerosos amuletos, jóias e badulaques, marcas de etnias variadas, além da cor negra da pele dos modelos, eram os elementos considerados ‘exóticos’⁴³⁴, tais atributos representariam em contrapartida “uma *identidade* possível daquelas pessoas, e ressaltavam a sua

⁴³² CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar Escravo, Ser Olhado”, op. cit., p. XXIII.

⁴³³ E não só dele, como já foi visto aqui.

⁴³⁴ KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, op. cit. p. 114.

dignidade – e isso também não devia passar despercebido [...], ainda que ele não soubesse o significado de cada detalhe apresentado”⁴³⁵.

Evidentemente, não se podem aplicar modelos de análise da típica foto burguesa a retratos de escravos, que muito provavelmente jamais tiveram acesso a suas imagens e eram contratados como modelos eventuais. Mas, ao se posicionarem diante da câmera, esses homens e mulheres dão-se sim a ver, ainda que tal visão seja turvada por uma série de interferências que vão desde a expropriação de sua própria imagem (no momento em que ela é comercializada e posta em circulação sem sua anuência, consentimento ou qualquer tipo de intervenção sua além do fato de ter parado diante das lentes) até as diferentes leituras que foram sendo feitas desse material ao longo dos anos.⁴³⁶

No entanto há, indiscutivelmente, uma ação, um posicionar-se por parte desses homens e mulheres, que interfere diretamente no registro. Carlo Ginzburg⁴³⁷ chama a atenção para algo familiar a essa discussão. Ao analisar o trabalho desenvolvido por Edmond Fortier⁴³⁸ na África já no início do século XX, ele lembra

⁴³⁵ KOUTSOUKOS, *No estúdio do fotógrafo*, op. cit. p. 114.

⁴³⁶ “Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como crêem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre o operador e a coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam em uma relação bipolar de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. Ao invés de estarem separadas por um “corte semiótico” radical, a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.) através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, etc. ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*. Op. cit, p. 79.

⁴³⁷ GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-134.

⁴³⁸ Fotógrafo que realizou amplo trabalho de registro fotográfico na África ocidental na primeira década do século XX. Produziu mais de três mil fotografias no Senegal, Sudão, Guiné, Costa do Marfim, etc., muitas delas de caráter erótico e veiculadas na forma de cartões postais. Ver MOREAU, Daniela Maria. “Através das lentes de Edmond Fortier – A África do Oeste de 1900 a 1912 (Perspectivas para o estudo da Coleção Casa das Áfricas)”. Trabalho apresentado na REUNIÃO

que a disposição das pessoas em uma ou duas filas, como na foto “Tipo de Mulheres sudanesas”⁴³⁹ (Fig. 126) seguiria fórmulas estabelecidas pela tradição pictórica europeia, dentre as quais a disposição do modelo de forma a encarar diretamente o fotógrafo. Mas também geraria uma imagem marcada por “rostos solenemente abaixados ou então virados de lado com um sorriso embaraçado”. Sinais que poderiam ser interpretados não apenas como submissão, reserva ou timidez derivada da ignorância – como muitas vezes são interpretadas fisionomias, feições e trejeitos dos escravos em fotografias –, mas também como uma espécie de resistência a um modelo que lhes fora imposto e que Ginzburg define como uma “forma implícita e paternalista de racismo”.⁴⁴⁰

Além do caráter preconceituoso dessa reiteração do escravo como coisa⁴⁴¹, como alguém incapaz de usar de subterfúgios para constituir uma imagem de si a despeito de sua posição subalterna⁴⁴², o próprio ato fotográfico promove um certo ruído nesse campo, ao atuar nessa fronteira entre a coisificação da figura retratada e dar vida à imagem de uma situação mantida sob o manto do ocultamento.

Voltando a Barthes: segundo ele, “a fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não

BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2010, Porto Seguro. *Anais da 26. Reunião Brasileira de Antropologia*. Porto Seguro: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

⁴³⁹ Cenário natural, com as choupanas em palha insinuadas ao fundo, apropriação de códigos de representação típicos da grande pintura e o uso massivo de referências étnicas, trajes típicos e exploração disfarçada do erotismo estão entre os traços característicos da imagem conhecida pelo título de *Tipos de Mulheres Sudanesas*.

⁴⁴⁰ GINZBURG, op. cit., p. 126-127.

⁴⁴¹ Não se pode considerar a coisificação do escravo pelo proprietário, o tratamento que o proprietário lhe dispensa, como se ele fosse meramente um bem a ser explorado, administrado e reprimido, com uma certificação de que ele seria realmente uma coisa.

⁴⁴² “Os fotógrafos eram os proprietários da imagem da população pobre (branca e negra) e estabeleciam o padrão de representação: as poses de corpo inteiro, apresentando ou escondendo os pés descalços, enquanto as cabeças eram escolhidas para dar visibilidade às marcas de identificação de origem e da condição de trabalho nas fisionomias deprimidas”. KOSSOY; CARNEIRO, op. cit., p. 147.

sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto”. Ao posar, deixo de ser eu próprio e ao mesmo tempo reitero minha existência. Barthes fala da experiência do ponto de vista daquele que tem sua foto tirada, da sensação de “inautenticidade”, que decorre não apenas do fato de a imagem duplicar a ele mesmo, mas também da falta de conhecimento do uso que a sociedade fará de sua foto, do anseio que ele sentiu ao ver sua foto divulgada e da necessidade de defender seu “direito político de ser um sujeito”. Essa noção de “direito político” está na base da discussão da escravidão, posto que ao escravo não é concedido nenhum direito político⁴⁴³. Ele é visto como coisa por seus proprietários e pela sociedade que convive com a existência do cativo.

Numa espécie de inversão do problema, talvez o que sintamos diante dessas fotos anônimas de figuras que se comportam de acordo com a pose, a cena, a composição que lhe foi fixada pelo fotógrafo seja exatamente essa contradição: é nesse processo de coisificação do indivíduo, de morte do sujeito, que se constata, até nossos dias, a existência real, a necessidade de afirmação daquele sujeito submetido à escravidão.

Portanto, esse escravo não é um mero objeto ou “modelo fotográfico”, como afirma Boris Kossoy⁴⁴⁴. Antes, conforme observado por Ana Maria Mauad, a fotografia, mesmo que de forma incipiente, abre para o escravo ou ex-escravo a “oportunidade de negociar sua própria auto-imagem”, por meio de certos índices de

⁴⁴³ Aspecto sintetizado na afirmação de Wood: “A escravidão, como fenômeno jurídico e econômico, teve por premissa a negação da personalidade, de uma história pessoal, ao escravo”. WOOD, *Blind Memory*, op. cit., p. 87.

⁴⁴⁴ Segundo o autor, Christiano Jr. “criou situações, moldou gestos, colocando esses homens e mulheres na condição de objetos diante de um cenário artificial, apenas com alguns elementos a lembrar os ofícios e atividades de cada um, transformando-os assim em *modelos fotográficos*”. O autor desconsidera, portanto, que mesmo manipulados esses modelos ainda são agentes construtores da imagem. KOSSOY, Boris. “Estética, Memória e Ideologia Fotográficas – Decifrando a realidade interior das imagens do passado”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, , p. 17. jan./dez. 1993.

resistência⁴⁴⁵. Talvez seja exatamente esse ruído, essa permanência de indícios que fogem ao controle de quem tirou a foto, do modelo e daqueles que olham para a imagem, um dos aspectos mais fascinantes dessas fotografias.

⁴⁴⁵ MAUAD, Ana M. . “As Fronteiras da Cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”. *Revista Locus*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 98, 2001.

Conclusão

Como vimos, Christiano Jr. parece problematizar – por meio da ironia, de referências contrastantes, da *secura* compositiva, dentre outros elementos característicos – o caráter perverso do modelo escravista. A análise detalhada das imagens que constituem o chão do trabalho ora proposto, a leitura comparativa entre diferentes obras do fotógrafo, bem como o cotejamento entre essa produção específica de Christiano Jr. e iconografias afins – seja de maneira estreita, como é o caso da fotografia oitocentista brasileira, seja de forma menos evidente, como no caso dos desenhos dos viajantes europeus ou das litografias de trabalhadores em voga na Europa durante vários séculos, já foram trabalhados aqui.

O que parece predominar nesses exercícios compositivos de trabalhadores, realizados reiteradamente pelo fotógrafo açoriano, é a própria condição de escravo moderno e urbano. É sobre esse escravo que a sociedade do período debate⁴⁴⁶ e é ele quem vem protagonizar as fotografias do período.

Não se trata ainda de individualizar o sujeito escravo, e tampouco de utilizar o modelo desvinculado de sua condição social. De qualquer maneira, por mais próximos que estejamos, na obra de Christiano Jr., da imagem do escravo explorado dentro de uma lógica capitalista, urbana, de prestação de serviço a outros para geração de riqueza, essas imagens ainda se situam no campo das representações ideais, implícitas em identificações genéricas. Não são fotos de

⁴⁴⁶ Em 1865, data em que essas fotos foram realizadas, encerra-se um período de grande movimentação em defesa da emancipação do elemento servil, em razão da eclosão, no ano anterior, da Guerra do Paraguai, que postergará qualquer iniciativa nesse sentido até seu término, em 1870. A data também traz dados relevantes tanto no campo da abolição – já que marca o início da Guerra Civil norte-americana, com os consequentes embates relativos à questão escravista – como no da fotografia. É neste ano que dois profissionais de grande importância no século XIX iniciam seus trabalhos nesse campo: Marc Ferrez abre seu estúdio e o editor Georges Leuzinger inicia seus trabalhos com a fotografia.

cidadãos, mas também não são fotos apenas de categorias. Estão entre o tipo e o indivíduo.

Miriam Moreira Leite, referindo-se à obra de Rodolpho Lindemann⁴⁴⁷, adianta uma hipótese interessante: “são sínteses simbólicas dos retratados, que se encontram aí, e não representações individuais por eles solicitadas, correspondendo ao somatório do real, do social e do simbólico”⁴⁴⁸. Em suma, seu interesse reside exatamente em sua situação transitória, no caráter ao mesmo tempo turvo e sugestivo, que dá a impressão de estarmos ao mesmo tempo diante de uma ficção e de um documento de época, de um registro fiel e de uma construção baseada em preceitos sólidos da tradição da representação visual.

Lançando mão de uma constatação de Antonio Candido em sua análise sobre o romantismo no Brasil, pode-se dizer que essa produção de Christiano Jr. – ao lado de outras desenvolvidas no mesmo período – constitui uma espécie de “ruptura sob aparência de conformidade”⁴⁴⁹. Candido trata dessa questão da endogeneização e transformação dos modelos ao falar do romantismo à brasileira, subdividindo o processo em três etapas: transposição, substituição e invenção. Não se trata de tentar transpor modelos, e tampouco de reduzir a reflexão de Candido a um esquema traduzível e rígido, mas não há como não identificar em sua análise sobre o romantismo literário no Brasil elementos comuns com outras áreas da produção cultural brasileira, que se debatiam entre o esforço de se enquadrar nos

⁴⁴⁷ Fotógrafo atuante em Salvador a partir da década de 1880 e sócio de Guilherme Gaensly, de quem era cunhado.

⁴⁴⁸ LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “Negros e Fotografia”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: IFCH/UERJ, n. 2, p. 145-149, 1996. p. 149.

⁴⁴⁹ A formulação refere-se à obra de Machado de Assis, muito mais radical e posterior às fotos aqui tratadas, mas nos pareceu pertinente como construção capaz de sintetizar – com diferenças de nuance – boa parte da produção artística nacional no período considerado. Ver CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. Op. cit., p. 96-98.

modelos importados dos centros europeus e uma procura que se tornaria cada vez mais intensa pela substituição dos padrões dominantes por elementos, características e ideias de cunho local.

Levando adiante a ideia de que a busca do exótico está intimamente vinculada à própria superação do modelo exógeno e à lenta constituição de um olhar mais atento para o meio e ao povo local, especulamos que parte dos modelos e questões que nortearão a produção artística nacional do final do século XIX e início do XX⁴⁵⁰ se encontrava em gestação nas décadas anteriores. Implica, assim, uma discussão – estilística e social – bem mais ampla do que a historiografia tradicional costuma indicar.⁴⁵¹

Ressaltamos mais uma vez que Christiano Jr. não é o único a produzir imagens com esse potencial, mas as gera de maneira sistemática. Ele não mais encena um tipo, mas sim representa um sujeito inserido num contexto específico. Sem nome ou identidade, este tem por atributo seu trabalho. Cesteiro, vendedora ou sapateiro, a câmara se aproxima deles, despoja a cena de elementos externos à sua condição e mobiliza o olhar para a ação central.

⁴⁵⁰ Penso em figuras como Almeida Jr., Cândido Portinari e Tarsila do Amaral. Dentre suas características centrais, estão o esforço em criar uma imagem fidedigna do entorno e sobretudo do povo brasileiro, trazendo ao primeiro plano a figura agora do mulato – síntese das raças brasileiras – e inserindo-a na paisagem nacional. Tal questão envolve não apenas artistas, mas a crítica, como mostra Chiarelli em suas obras sobre o pensamento de Monteiro Lobato e Mário de Andrade. Ver CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*, op. cit.; e CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

⁴⁵¹ CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil”, op. cit., p. 113-132.

Bibliografia

AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Carey. *A Journey in Brazil*. Boston; Londres: Ticknor & Filds/Trübner & Co., 1868.

ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*. Serviço Nacional de Teatro, DAC/FUNARTE, Ministério da Educação e Cultura, 1977 (versão digital). Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v. 2.

_____. *Mãe*. Serviço Nacional de Teatro, DAC/FUNARTE, Ministério da Educação e Cultura, 1977 (versão digital). Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Teatro Completo, v. 2.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A Pena e o pincel”. In STRAUTMANN, Patrick (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça*. Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ALEXANDER, Abel; BROGONI, Beatriz; MARTINI, José; e PRIAMO, Luis. *Un País en Transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883*. Fotografias de Christiano Júnior. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, 2007.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de (Curadoria e Apresentação). *A coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

ANDREWS, Sharin Andrea. *Abolition and William Blake's illustrations for Stedman's expedition against the revolted negroes of Surinam*. Tese (master of Arts) – Department of Fine Arts, Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, Canadá, 1988.

AREAS, Vilma. “No Espelho do Palco”. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “A História da Arte”. In: *História da Arte como História da Cidade*, 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 13 a 72.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação do realismo na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques. *Olho Interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

_____. *O Mulato*. Fonte Digital. Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em <[www.bn.br \[http://www.bn.br/bibvirtual/acervo/\]](http://www.bn.br/bibvirtual/acervo/)>.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.*, São Paulo: Ex Libris, 1987.

BANDEIRA, Julio. *Caderno de Viagem – Jean-Baptiste Debret*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2006.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e Viajantes no Brasil do Século XIX: Cultura e Cotidiano, Tradição e Resistência*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Óbvio e o Obtuso – Ensaaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. “A tradição da caricatura no Brasil e Ângelo Agostini”. In: _____. *Volto e as raízes do modernismo*, São Paulo: Editora Marco Zero, 1992.

_____. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros; Fundação Odebrecht, 1994., 3 v.

BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* Dissertação (Mestrado em História Social) – PUC, São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. *Obras Escolhidas*, volume II.

BIARD, Auguste François. *Dois Anos no Brasil*. Brasília: Edições do Senado, 2004, vol. 13 (edição virtual).

BITTENCOURT, Renata. *Modos de Negra e Modos de Branca: O Retrato “Baiana” e a Imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

BOSI, Alfredo. “A Escravidão entre Dois Liberalismos”. *Revista de Estudos Avançados (on line)*, v. 2, n. 3, p. 4-39, 1988.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais: A longa duração”. In: _____. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular - História e Imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

CADERNOS de Fotografia Brasileira 3 - Georges Leuzinger. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.

CAIUBY NOVAES, Sylvia: “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico”. *Mana*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, n. 2, p. 455-475, out. 2008.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado – 1850-1890*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CATLIN, Stanton L. “O Artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-Independência”. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. “História da Arte/História da Fotografia no Brasil – Século XIX: Algumas Considerações”. *Ars - Revista do Departamento de Artes Plásticas* a. 3, n. 6, 2005.

_____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP [online]*. n.88, p. 113-132, 2010.

_____. Memorial apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Professor Titular junto ao Departamento de Artes Plásticas, área: História, Crítica e Teoria da Arte. São Paulo: ECA/USP, 2010.

CLARK, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1999.

COLI, Jorge. *Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

COLI, Jorge. “Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX”. In: MARTINS, Carlos (curador geral). *Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1999.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989.

CONRAD, Robert. *Últimos anos da escravidão no Brasil*. Brasília: INL, 1975

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. *Da Monarquia à República*. São Paulo: Unesp, 1999.

DARWIN, Charles. *Viagem de um naturalista ao redor do mundo*. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução Sérgio Milliet. Apresentação Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. p&b. (Reconquista do Brasil, 56).

DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

EDWARDS, Elizabeth (Ed.). *Anthropology & Photography*. Yale University Press, 1992.

_____. “Antropologia e Fotografia” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, p. 17, 1996.

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

EWBANK, Thomas. *Life in Brazil or a journal of a visit to the land of the cocoa and the palm*. Boston: Adamant Media Corporation, 2005.

FABRIS, Annateresa. “A Fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade”. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 5, n. 8, 1993.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998.

_____. “Identidade/Identificação”. In: _____ *Identidades Visuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

FERNIE, Eric (Selection and Commentary). *Art History and its methods a critical anthology*. London: Phaidon, 1995.

FERREZ, Gilberto. “A Fotografia no Brasil”. Separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 17-18, 1953.

FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e Tipos Humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918*. Prefácio Pedro Nava. São Paulo: Ex-Libris; João Fortes Engenharia, 1984.

FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le Lieu*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCASTEL, Galiene e Pierre. *Le Portrait: 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris: Hachette, 1969.

FRANCO, Maria Silvia de Carvalho. "As ideias estão no lugar". *Cadernos de Debate*, São Paulo: Brasiliense, n. 1, p. 61-64, 1976.

FRANCO, Maria Silvia de Carvalho. *Homens Livres numa Sociedade Escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997

FREITAS, Artur. "História e Imagem Artística: Por uma Abordagem Tríplice". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n. 34, p. 3-21, jul.dez. 2004.

FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Dissertação (Mestrado em História Social), Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2009.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

FREYRE, Gilberto. *O Escravo nos Anúncios de Jornais Brasileiros do Século XIX*, São Paulo: CBBA/Propeg, 1984.

FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). *Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidade Atlântica*. São Paulo: Annablume, 2008.

GENOVESE, Eugene D. *O Mundo dos Senhores de Escravos*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia; Edusp, 1990. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/article/view/82/76>>

GRANGEIRO, Cândido Rodrigues. *As Artes de um Negócio: a Febre Photographica - São Paulo 1862-1886*. 1993. Campinas-SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GREW, Raymond. "Picturing The People: Images Of The Lower Orders In Nineteenth-Century French Art". In: ROTBERG, Robert I. & RABB, Theodore K. (Eds.). *Art and History. Images and their Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 203-31.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e interpretação da Metáfora*. São Paulo, Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972-1982. Tomo 2.

KARASCH, Mary. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. “Estética, Memória e Ideologia Fotográficas – Decifrando a realidade interior das imagens do passado”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 17, jan./dez. 1993.

_____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: IMS, 2002.

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*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Departamento de Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, 2004.

KURY, Lorelai B.. “A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200009&lng=en&nrm=iso>.

LAGO, Bia Correia do e LAGO, Pedro Correia do. *Os Fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2005.

_____. *Coleção Princesa Isabel – Fotografia do Século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

LAGO, Bia Correia do. *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 525-539.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “Negros e Fotografia”, in *Caderno de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: IFCH/UERJ, n. 2, p. 145-149, 1996.

LEVINE, Robert M. “Faces of Brazilian Slavery: The Cartes de Visite of Christiano Júnior”. *The Americas*, v. 47, n. 2, p. 127-159, Oct. 1990.

LEVY, C. R. Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes e da Escola Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: Por uma Nova Leitura*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

LISSOVSKY, Maurício. “Guia prático das fotografias sem pressa”. Arquivo Nacional. Disponível em <<http://www.arquivonacional.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf>>

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma Leitura das Teses ‘Sobre o Conceito de História’*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MACHADO, MARIA HELENA P. T. & HUBER, Sacha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. Publicado pela Capacete Entretenimentos por ocasião da 29.^a Bienal de São Paulo, 2010.

MANET, Edouard. *Lettres De Jeunesse 1848 - 1849, Voyage a Rio*. Paris: Louis Rouart et fils, éditeurs, 1928.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir, 2011.

MARSON, Izabel Andrade. “Liberalismo e Escravidão no Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, n. 17, 1993.

MARQUESE, R. B. *Feitores do corpo, missionários da mente. Senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARRA, Claudio. *Fotografia e pintura nel Novecento*. Milão, B. Mondadori, 1999.

MAUAD, Ana M. “As Fronteiras da Cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”. *Revista Locus*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 83-98, 2001.

MEIRELLES, Victor. “Relatório da II Exposição Nacional de 1866”, in *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia*, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, n. 1, 2006.

MENDES, Ricardo. “Once upon a Time: Uma História da História da Fotografia Brasileira”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Universidade de São Paulo, a/v. 6/7, n. 7, p. 183-206, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. ANPUH, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. “O Século XIX”. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MOREAU, Daniela Maria. “Através das lentes de Edmond Fortier – A África do Oeste de 1900 a 1912 (Perspectivas para o estudo da Coleção Casa das Áfricas)”. Trabalho apresentado na REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2010, Porto Seguro. *Anais da 26. Reunião Brasileira de Antropologia*. Porto Seguro: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

NAPOLI-Firenze e Ritorno – *Costumi popolari Del regno di Napoli nelle collizioni Borboniche e Lorenesi*. Firenze: Palazzo Pitti, 14 settembre-14 novembre 1991; Napoli: Museo Duca di Martina, 7 dicembre 1991-9 febbraio 1992. Guida editori Napoli.

NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989.

PICCOLLI, Valéria. “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”. In: 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte, v. 2, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>.

PICCOLLI, Valéria. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP). São Paulo, 2010.

PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*, 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco. História, descrição, viagens, colonização, instituições, Colonização*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980

ROUILLÉ, André. “Les Images Photographiques du Monde du Travail sous le Second Empire”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 54, p.32-43, sept. 1984.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

RUGENDAS, Maurice. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

SALAS, María Esther Pérez. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México: Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

SANTOS, Renata Valéria. *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagens no Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madri: Alianza Editorial, 2001.

SCHERER, Joanna. “The photographic document: Photographs as primary data in anthropological enquiry”. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.): *Anthropology & Photography*. Yale University Press, 1992.

SCHWARCZ, Lilia M. e REIS, Letícia Vidor (orgs.), *Negras Imagens. Ensaio sobre escravidão e cultura*. EDUSP/Estação Ciência, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. “Originalidade da crítica de Antonio Candido”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 32, p. 31 a 46, mar. 1992.

SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1998.

_____. “O Espaço Social de Produção Fotográfica no Rio de Janeiro nos anos 1850”. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 117, p. 49-60, 2000.

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, IFCH, Unicamp, Campinas, 2006.

SEVERI, Carlo. “Pour une anthropologie des images: Histoire de l’art, esthétique et anthropologie”, *L’Homme*, n. 165, p. 7 à 10, 2003.

SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D’África, o Príncipe do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da Escravidão: Uma leitura dos Escritos Políticos e Ficcionalis de José de Alencar*, Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Unicamp, 2004.

SILVA, Maria Antonia Couto da Silva. “As Relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, a. 4, n. 2, mai./jun. 2007 Ano IV. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da Silva. *Negro na Rua – A Nova Face da Escravidão*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SLENES, Robert W. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, p. 272-294, 1995-1996.

_____. *Na Senzala, uma Flor: Esperanças e Recordações na Formação da Família Escrava* (Brasil Sudeste – Século XIX). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Luiz Carlos. “A Escravidão Industrial no Rio de Janeiro do Século XIX”. In: V Congresso Brasileiro de História Econômica e VI Conferência Internacional de História de Empresas da ABPHE, 2003, Caxambú. *Anais Eletrônicos do VI Congresso Brasileiro de História Econômica e da VI Conferência Internacional de História de empresas - ABPHE*. Belo Horizonte : ABPHE - UFMG, 2003

_____. *O povo de “Cam” na Capital do Brasil: A escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos – A Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte; Ministério da Cultura, 1995.

TURAZZI, Maria Inez (org.). *Tipos e Cenas do Brasil Imperial – A Litografia Briggs na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WOOD, Marcus, *Blind memory. Visual representations of slavery in England and America: 1780-1865*. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 2000.

ZENHA, Celeste. “O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas”. *Topoi Revista de Historia*, Rio de Janeiro: PPGHIS, v. 5, p. 134-160, 2002.

ZENHA, Celeste. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: Imagens da cidade imperial e da escravidão”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n.34, jul./dez., 2004.

_____. ZENHA, Celeste. “Les usages de la photographie”. *Études photographiques*, n. 14, jan. 2004. Versão digital disponibilizada em set. 2008. Disponível em <URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index375.html>>. Data da consulta: 04/11/2010.