UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MÔNICA CARDIM

Identidade branca e diferença negra:
Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX

SÃO PAULO

2012

MÔNICA CARDIM

Identidade branca e diferença negra:

Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Versão corrigida. A versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Helouise Costa

SÃO PAULO

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Cardim, Mônica.

Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX / Mônica Cardim; orientadora Helouise Costa. -- São Paulo, 2012.

136 f. + anexos– II.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Fotografia (Aspectos Antropológicos) – Brasil – Século 19. 2. Retratos. 3. Negros – Brasil – Século 19. 4. Identidade Étnica – Brasil – Século 19. 5. Henschel, Alberto, 1827-1882. I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 770.1

Nome: CARDIM, Mônica.

Título: Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Versão corrigida. A versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Profª Drª: Helouise Costa (orientadora)

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr.: Kabengele Munanga

Instituição: Universidade de São Paulo

Profª Drª: Josildeth Gomes Consorte

Instituição: Pontifícia Universidade Católica

Aos meus pais e sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

A Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos que se tornou um suporte importante para o desenvolvimento deste trabalho.

A minha orientadora Helouise Costa, que desempenhou o seu papel com muita lucidez, dedicação e generosidade. Sou grata pelos diálogos e sugestões teóricas, por toda a atenção que sempre me dispensou e pelo interesse que desenvolveu pelo tema da pesquisa aqui apresentada.

Aos professores do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e da Escola de Comunicação e Artes da USP pelas aulas que acompanhei e que colaboraram para o aprofundamento teórico de minhas reflexões.

Aos professores Josildeth Gomes Consorte e Kabengele Munanga por suas contribuições durante o Exame de Qualificação e presença na banca de mestrado.

Aos funcionários da Fundação Gilberto Freyre e Fundação Joaquim Nabuco.

Aos colegas da pós-graduação, em especial ao Fernando Stankus e a Juliana Okuda.

As minhas irmãs, Sônia e Vera Cardim.

Aos meus amigos, Carlos Machado, Érica Peçanha e Renata Bittencourt.

Aos meus colegas de trabalho na Fábrica de Cultura da Vila Nova Cachoeirinha, pelo apoio para o término desta Dissertação.

“Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados um após o outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes”.

João Guimarães Rosa

CARDIM, Mônica. Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012.

Resumo: Esta dissertação objetiva analisar a representação do negro no Brasil no século XIX a partir de retratos produzidos pelos estúdios fotográficos de Alberto Henschel (1827-1882), entre 1866 e 1882. Alemão radicado no Brasil, em 1866, este empresário bem sucedido do campo da fotografia chegou a ser agraciado com o título de fotógrafo da Casa Imperial, tendo produzido um grande número de retratos de negros no formato *carte-de-visite*. A investigação parte da hipótese de que essas imagens materializam certos estereótipos, característicos da representação da alteridade, além de fazerem uso das convenções pictóricas contemporâneas e, até mesmo, anteriores à própria invenção da fotografia. Para essa análise foram utilizados os conceitos de identidade e diferença, bem como de representação e autorrepresentação. Por intermédio do cotejamento das fotos de brancos com as fotos de negros, produzidas por Henschel, foi possível comprovar que a produção das últimas visava a atender a uma demanda por imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo de caráter etno-antropológico. Tratava-se de uma prática de viés imperialista que teve lugar na Europa. Além da análise das fotografias, propriamente ditas, esta dissertação problematiza a natureza dos arquivos que guardam a produção fotográfica de Alberto Henschel, os critérios que nortearam sua formação e aquilo que, de fato, eles nos permitem conhecer a respeito do fotógrafo, sua obra e sua época.

Palavras-chave: Alberto Henschel, retrato fotográfico, representação do negro, identidade, representação do Outro, *carte-de-visite*, tipificação.

White identity and black difference: Alberto Henschel and the representation of black people in XIXth Century Brazil

ABSTRACT: this dissertation aims to analyse the representation of black people in Brazil during the XXth century based on portraits produced by Alberto Henschel (1827-1882)'s photographic studios between 1866 and 1882. This successful German photography businessman settled in Brazil since 1866 was awarded the title of "Photographer of the Royal House" having produced a large number of portraits of black people in *carte-de-visite* format. This study starts from the assumption that these images embody certain stereotypes characteristic of the representation of otherness, as well as making use of pictorial conventions both contemporary and previous to the invention of photography itself. The concepts of identity and difference were used for this analysis, as well as those of representation and selfrepresentation. Through mutual comparison of photographs of white and black people produced by Henschel, it could be verified that the production of the latter sought to meet a demand for typifying images adequate for ethno-anthropological collecting ("collectionism"). This was a practice with a imperial bias which took place Europe. Besides analyses of photographs, this dissertation also raises a discussion on the nature of the files storing Alberto Henschel's photographic production, the criteria which guided their formation, and what they actually allow us to know about the photographer, his work and his time.

Keywords: Alberto Henschel, photographic portrait, representation of black people, identity, representation of „the Other“, *carte-de-visite*, typification.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Retrato da família imperial	12
Figura 2 – Vendedora de frutas no Rio de Janeiro	13
Figura 3 – Retrato de Albert – Príncipe-consorte	15
Figura 4 – Retrato carte-de-visite de Marshall Vinoy	15
Figura 5 – Louis XIV	16
Figura 6 – Laurens Reael	15
Figura 7 – Andries Bicker	17
Figura 8 – Catharina Gasneb	17
Figura 9 – Retrato de um homem de turbante	19
Figura 10 – Retrato de um jovem homem	20
Figura 11 – Retrato de jovem mulher	20
Figura 12 – Ricardo II	21
Figura 13 – <i>A market stall</i>	23
Figura 14 – <i>A free negress and other market women</i>	23
Figura 15 – <i>Négresse tatouée vendant des fruits de caju</i>	24
Figura 16 – <i>A market scene</i>	24
Figura 17 – [Sem título]	27
Figura 18 – Tipos de negros de ganho	27
Figura 19 – Fotos de Alberto Henschel com as vinhetas de C. Dammann	31
Figura 20 – Fotos de Alberto Henschel com as vinhetas do estúdio original no Brasil	32
Figura 21 – Mulata quitandeira	47
Figura 22: Os fotógrafos Alberto Henschel (à direita) e Constantino	49
Figura 23: Anúncio publicado no Jornal do Recife. 14 jan. 1876	50
Figura 24: Anúncio publicado no Diário de Pernambuco. 21 mai. 1866	51
Figura 25: Retrato antropológico de Mschúngo, performer do grupo Masai	59

Figura 26: Bismark (Kwelle Ndumbe) Bell	60
Figura 27: A “Vênus hotentote”	62
Figuras 28 e 29: A história natural dos mamíferos com figuras originais coloridas, desenhadas a partir de animais vivos	62
Figura 30: Stinée, Fotografia	62
Figura 31: Karl e Wilhelm von den Steinen e Otto Clauss depois da segunda expedição ao Xingu	65
Figura 32: Os líderes da expedição ao Xingu	65
Figura 33: Retrato de Wilhelm Reiss	66
Figura 34: Retrato de Alphons Stübel	66
Figura 35: Retrato de dois homens	67
Figura 36.: Jovem mulata da província da Bahia	68
Figura 37: Jovem em Salvador, Província da Bahia	68
Figura 38: Empregada nativa, Pernambuco	69
Figura 39: Alberto Henschel. <i>Neger Typen</i>	73
Figura 40: Gaensly & Lindemann. <i>Kaiser und Kaiserin von Brasilien</i>	75
Figura 41: Detalhe de uma das 16 pastas catálogos com reprodução das imagens de Alberto Henschel presentes na Coleção Francisco Rodrigues	78
Figura 42. Reprodução fotográfica do retrato em <i>carte-de-visite</i> da quitandeira de Alberto Henschel presente na Coleção Francisco Rodrigues	79
Figura 43: Registro do sistema de armazenamento de um dos <i>cartes-de-visite</i> na FUNDAJ. Coleção Francisco Rodrigues. Ama-de-leite com criança	80
Figura 44: Ama-de-leite com criança	83
Figura 46: Ilustração A justiça no processo de Juca Rosa. Detalhe	84
Figura 47: Ilustração. A justiça no processo de Juca Rosa	88
Figura 48: Reprodução dos Retratos de Juca Rosa e seus seguidores	90
Figura 49: Alberto Henschel. Retrato de Juca Rosa e assistente	93

Figura 50: Carl Haag. <i>In the desert</i>	94
Figura 51: John Frederick Lewis. <i>The piper bearer</i>	94
Figura 52: Retrato de Juca Rosa	96
Figura 53: Retratos de Julia	97
Figura 54: Retrato de jovem seguidora de Juca Rosa	97
Figura 55: Retrato de Miguel	98
Figura 56: Retrato de homem idoso	110
Figura 57: D. Pedro II. Rio de Janeiro	111
Figura 58: D. Pedro Augusto. Rio de Janeiro	112
Figura 59: Conde D'Eu, Princesa Isabel e Pedro de Alcântara	113
Figura 60: Princesa Isabel e D. Pedro de Alcântara	114
Figura 61: Ilustração do Brasil	116
Figura 62: José Eugênio Moreira Alves e ama de leite	117
Figura 63: Alberto Henschel	118
Figura 64: Doméstica da família real	119
Figura 65: Alberto Henschel	120
Figura 66: Alberto Henschel. Bahia	121
Figura 67: Empregada nativa. Pernambuco	122
Figura 68: Alberto Henschel. Bahia	123
Figura 69: Joseph Thomas Zealy. Columbia	123
Figura 70: François Malépart de Beaucourt	125
Figura 71: Paul Gauguin	125

Sumário

Introdução

Capítulo 1 – O IMPERADOR E A QUITANDEIRA	11
1.1 As imagens de Henschel e o padrão pictórico no século XIX	14
1.2 Alberto Henschel, empresário alemão radicado no Brasil	28
1.3 O Império e a Escravidão	33
1.4 O imperador e a quitandeira em Viena	41
1.5 O que somos: Brancos, comportados, elegantes, respeitosos e cultos, em suma, civilizados	43
1.6 O que não somos: Negros, exóticos, erotizados, naturais	45
Capítulo 2 – O ARQUIVO E O OLHAR TIPIFICADOR DE HENSCHEL	49
2.1 O arquivo etnográfico – Alphons Stübel e Wilhelm Reiss	57
2.2 O arquivo histórico – Francisco Rodrigues e Gilberto Freyre	75
2.3 O arquivo do feiticeiro – Juca Rosa	84
Capítulo 3 – OS RETRATOS DA IDENTIDADE E DA DIFERENÇA: UM ARQUIVO A PARTIR DE OUTROS ARQUIVOS	101
3.1 A construção de uma ficha catalográfica	102
3.2 Das instituições às possíveis individualidades: corpo inteiro – individual	109
3.3 Das instituições às possíveis individualidades: corpo inteiro - grupo	113
3.4 Das instituições às possíveis individualidades: meio corpo - dupla	115
3.5 Das instituições às possíveis individualidades: busto	119
Considerações finais	127
Referências bibliográficas	131
Anexos	

INTRODUÇÃO

Um olhar apurado sobre a representação da pessoa negra e seus descendentes – ou a ausência dela – na sociedade contemporânea brasileira talvez venha revelar o quanto o estatuto de inferioridade, conferido ao negro no século XIX, ainda permanece em nosso imaginário social. Considerando-se, no entanto, que as teses que qualificavam os seres humanos por raça já não são passíveis de justificativa científica¹, conclui-se que os valores atribuídos pelos europeus aos negros do passado assumiram, por algum motivo que nos interessou investigar na presente dissertação, um caráter de veracidade inquestionável.

Para a realização desse estudo, elegemos um conjunto de retratos produzidos, entre os anos de 1866 e 1882, pelo fotógrafo de origem alemã Alberto Henschel². Retratista dotado de grande tino comercial, Henschel abriu estúdios em importantes cidades do Império brasileiro: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, juntamente com Francisco Benque, um de seus sócios, recebeu o título de fotógrafo da Casa Imperial em 1874, o que mostra a sua relação próxima com o poder. Deputados, professores, negociantes e cônsules, entre outros membros da elite, faziam parte do grupo de retratados em seus estúdios. A predominância de tal clientela branca não fez com que o fotógrafo ignorasse o maior contingente populacional do país de

¹ Kabengele Munanga explica que uma das formas contemporâneas de luta antirracista “entende o racismo como produção do imaginário destinado a funcionar como uma realidade a partir de uma dupla visão do outro diferente, isto é, do seu corpo mistificado e de sua cultura também mistificada. O outro existe primeiramente por seu corpo antes de se tornar uma realidade social. Neste sentido, se a raça não existe biologicamente, histórica e socialmente ela é dada, pois no passado e no presente ela produz e produziu vítimas. Apesar do racismo não ter mais fundamento científico, tal como no século XIX, e não se amparar hoje em nenhuma legitimidade racional, essa realidade social da raça que continua a passar pelos corpos das pessoas não pode ser ignorada.” Disponível em: <http://www.brasilautogestionario.org/2009/07/16/uma-resposta-contr-o-racismo-prof-kabengele-munanga-doutor-em-antropologia-da-usp/>. Acesso em: 04 mar.10.

² Em alemão o nome do fotógrafo é grafado sem a vogal *o* no final: *Albert*, o que será constatado na reprodução de alguns anúncios de jornal. Nessa dissertação utilizamos, no entanto, o modo abreviado *Alberto*, como impresso no verso dos *carte-de-visite* e *carte- cabinet* de seus estúdios.

então: os negros – escravos³, escravos de ganho ou forros. Assim como outros fotógrafos europeus do período, Henschel produziu uma extensa série de retratos de pessoas negras no Brasil, utilizando o mesmo formato dos retratos de brancos: o popular *carte-de-visite*⁴. Também a pose dos seus retratados brancos e negros trazem, ao primeiro olhar, bastante semelhança. Cabe observar, no entanto, diferenças significativas no que diz respeito à identificação, direção do olhar, posição da cabeça e exposição do perfil. E é a partir da análise inicial dessas variações, em relação aos valores simbólicos que lhes eram socialmente atribuídos na época, que pudemos verificar que os retratos de pessoas brancas apresentam indivíduos, ao passo que certos retratos de negros expõem tipos humanos, o que coloca em xeque o próprio conceito ocidental de retrato⁵.

A proposta dessa pesquisa é um desdobramento de reflexões iniciadas na produção de duas monografias sobre a representação fotográfica do negro

³ Tomei consciência da imprecisão do uso do termo *escravo* a partir de observação feita pelo Professor Doutor Kabengele Munanga na banca de defesa dessa dissertação. Estudos linguísticos e literários recentes demonstram que o termo *escravo*, utilizado correntemente pela historiografia sobre o negro no Brasil, coloca como natural a condição cativa do negro, e sugerem que o vocábulo seja substituído por *escravizado*. Segundo Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriano Rodrigues dos Santos (2012) “enquanto o termo *escravo* reduz o ser humano à mera condição de mercadoria, como um ser que não decide e não tem consciência sobre os rumos de sua própria vida, ou seja, age passivamente e em estado de submissão, o vocábulo *escravizado* modifica a carga semântica e denuncia o processo de violência subjacente à perda da identidade, trazendo à tona um conteúdo de caráter histórico e social atinente à luta pelo poder de pessoas sobre pessoas, além de marcar a arbitrariedade e o abuso da força dos opressores.” Ainda na opinião desses dois pesquisadores “a substituição do vocábulo *escravo* por *escravizado* significa a instauração de um novo ponto de vista, uma pequena conquista, porém, com potencialidade para se desdobrar em outras mais significativas.” Desse modo, embora eu faça uso do vocábulo *escravo* nesse texto, estou ciente da necessidade de problematizá-lo e substituí-lo por *escravizado* ou pela expressão *mão-de-obra escrava* em minhas próximas reflexões, dando ênfase à instauração de novas perspectivas sobre as identidades no Brasil e no mundo.

⁴ Vide anexos.

⁵ O conceito de *retrato* posto à prova é aquele do retrato produzido com objetivo honorífico, ou seja, resultante da negociação entre retratista e retratado visa à valorização social do último. Essa representação realizada a partir da negociação entre autor e modelo difere da concepção de *autorretrato*, em que o retratista busca representar a si mesmo, mas é compreendida nessa pesquisa como uma possibilidade de *autorrepresentação*, pois permite à pessoa a ser retratada participar da construção de sua representação, sugerindo gestos, poses, utilização de acessórios, vestes ou fundo.

no Brasil, tendo como foco a complexa relação entre fotógrafo e fotografado⁶. Atuando como fotógrafa e educadora em comunidades da periferia urbana e rural de São Paulo, pude observar uma relação bastante dinâmica entre o sujeito que fotografa no ato de fotografar e os sujeitos fotografados. A percepção de que as imagens produzidas estavam interferindo na realidade local e de que a própria comunidade começava a interferir em minha maneira de produzir artisticamente deu início ao desejo de visitar, com aprofundamento teórico-acadêmico, a história das representações de pessoas negras e seus descendentes no século XIX.

Tomei como hipótese inicial desta investigação que valores de um pensamento político-social determinista podem ser revelados pela análise da iconografia sobre o negro produzida por europeus na segunda metade do século XIX. No caso desta dissertação, considero que o pensamento plástico⁷ que o fotógrafo alemão Alberto Henschel materializou em seus retratos de negros no Brasil por volta de 1870 estaria vinculado à prática discursiva de representação do Outro, que produz e legitima igualdades e diferenças.

Uma breve análise das posições ocupadas pelo Brasil e pela Alemanha no contexto sócio-político mundial na segunda metade do século XIX permite-nos apontar melhor essa relação de alteridade polarizada. De um lado do Atlântico, uma terra recém descolonizada, “um país marcado por uma profunda heterogenia sócio racial, dividido entre uma minoria branca, rica e proprietária, e uma maioria não-branca, pobre e não proprietária” (AZEVEDO, 2004)⁸. De outro, uma nação expansionista e recém unificada, pois constituíra-se como Estado – o Império Alemão – em 1871, de população branca, na qual emergia a valoração do arianismo. Nesse sentido, para nosso estudo foi fundamental

⁶ Realizadas na ocasião de minha participação como aluna especial em duas disciplinas: “Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico no século XX”, da Profª Drª Annateresa Fabris, na Escola de Comunicação e Artes/USP em 2003, sob o título “Reflexão sobre a experiência repressiva e honorífica do retrato”; e “Fotografia, comunicação e memória”, do Prof. Dr. Boris Kossoy, na Escola de Comunicação e Artes/USP em 2004, intitulada “Pão ou pães: o sujeito não branco na imagem fotográfica e seu uso pelo jornalismo impresso”.

⁷ Segundo Pierre Francastel, o pensamento plástico ou estético seria, assim como o pensamento matemático e o político, “um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas”. In FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 4.

⁸ In AZEVEDO, Maria Célia Marinho. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 29.

observar que a gênese desse processo na Alemanha relacionou-se com as formas de argumentação política e científica de legitimação do poder da Europa sobre os outros continentes. Como explica Maria Luíza Tucci Carneiro (2002), interessava às grandes potências imperialistas da Europa como França, Inglaterra e Alemanha “o endosso da ciência a uma doutrina racista, pois dessa forma teriam uma justificativa para anexação de outros territórios, a submissão e a exploração das suas populações, apontadas como inferiores”⁹.

A abordagem do conceito de nação no período da expansão imperialista europeia – que caracteriza o Brasil como não civilizado/civilizável e a Alemanha como civilizada/civilizadora – levou-nos a uma reflexão acerca da concepção de identidade e de diferença a partir de uma perspectiva que considera ambas como resultado de um único processo, o processo de diferenciação.

Desse modo, é possível afirmar que, no palco político geográfico de meados do XIX, a Alemanha vivia o papel de Metrópole, que para se expandir econômica e territorialmente apoiava-se em teorias científicas raciais. Ao Brasil, enquanto uma ex-colônia, cabia o papel de subalternidade, pois mesmo independente estava submetido ao poder econômico europeu. Um país que, sobretudo, por se constituir de diferentes grupos étnicos e por exibir uma significativa mestiçagem, seria o laboratório ideal para o estudo científico de algumas dessas etnias¹⁰. Assim, negros, índios e mestiços foram analisados de forma sistemática no Brasil por visitantes europeus, e também por intelectuais da elite local. Por isso, no âmbito desta dissertação, lançamos especial atenção aos estudos sobre o negro e seus descendentes pelo fato de estarem no centro de uma discussão crucial para a política e a economia brasileiras. Tratava-se de um momento de transição em que o fim da escravidão, teoricamente, daria início ao trabalho livre no país.

De fato, a escravidão foi declarada extinta em 1888, mas a mão de obra escrava, negra, foi substituída pela mão de obra livre, não negra. Isto é, uma grande massa trabalhadora habituada às condições climáticas do país, e até então força motriz da economia, repentinamente é desconsiderada pela elite

⁹ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O racismo na história do Brasil: mito e realidade*. São Paulo: Ática, 2002.

¹⁰ Há uma breve reflexão sobre o assunto em TORRES, Lilian de Luca, *De Gilberto Freire a Peter Cohen*, FACOM nº 20 – 2º semestre de 2008.

política brasileira, que para a consolidação do trabalho assalariado optou pela importação de trabalhadores europeus. Cabe observar, no entanto, que essas transformações não ocorreram de modo tão inesperado como pode parecer. Ao contrário, estavam sendo consideradas já em 1850, ano de criação da lei de extinção do tráfico de escravos no Brasil e também da promulgação da Lei das Terras, que facilitava a vinda de europeus ao país. Isso porque embora houvesse um movimento abolicionista brasileiro, que contribuiu para a promulgação de leis que aparentemente abriam caminho para a libertação dos escravos¹¹, havia, ao mesmo tempo, um projeto de incentivo à imigração, cujos representantes temiam a “explosiva heterogenia sócio-racial” brasileira como um problema para a realização de seu projeto de “transformar o país recém independente, em nação” (AZEVEDO, 2004, p. 51). Em *Onda negra medo branco*, Célia Azevedo (2004) explica que “para que o governo fosse bem sucedido nessa formação de uma corrente de imigrantes civilizados, seria preciso baixar medidas proibitivas em relação ao trabalho escravo livre nas cidades” (p. 57).

A partir de tais premissas, foi possível presumir que o fim do tráfico de escravos, bem como da própria escravidão, faziam parte do projeto de transformar o Brasil em uma nação respeitável e civilizada diante do Velho Mundo. Tratava-se, desde então, do projeto de construção de uma identidade nacional? Se sim: sem dono e sem trabalho, que papel estaria reservado ao negro na construção dessa identidade? Acreditamos que a análise das imagens de negros de um fotógrafo como o alemão Alberto Henschel, que manteve uma relação muito estreita com os negócios e com o poder, possa nos ajudar a melhor compreender o papel que tanto brancos quanto negros nela desempenharam. Partimos da hipótese de que os retratos de negros produzidos pelos estúdios de Henschel materializaram as expectativas das elites do período que, diante da iminente abolição da escravatura no Brasil, buscavam revelar a inferioridade do negro a partir de suas supostas características exóticas e selvagens. Essa estratégia visava comprovar a

¹¹ Considerar também as declarações em 1871, da Lei do Ventre Livre, em 1885, da Lei dos Sexagenários, e em 1888 a Lei Áurea. In COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Saraiva. 2001; e in SANTOS, Hélio. *A busca de um caminho para o Brasil - A trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Senac, 2001.

inaptidão do negro para o trabalho livre assalariado, mas o mostrava domesticado, de modo a não afugentar a desejada imigração de brancos europeus para o país.

Assim, o paradoxo de um tipo de retrato que supostamente dignifica, mas na verdade deprecia, cumpriria também a função de contribuir para a compreensão do Brasil como paraíso racial. Partindo desse princípio, esse estudo objetivou, principalmente, investigar os referidos retratos fotográficos de Alberto Henschel para melhor entender o contexto cultural e social em que se processou tal modo de representação, que tipificava o negro no Brasil como diferente, e que resultava na qualificação do branco como normal. Para tanto, buscou-se identificar e analisar tanto o perfil biográfico de Alberto Henschel (sua origem, formação e sua rede de relações sociais), quanto as representações que o fotógrafo fez do negro no Brasil na segunda metade do século XIX, observando quais os parâmetros nortearam a produção das imagens e, especialmente, que valores foram atribuídos aos negros por meio delas. Ainda no que se refere aos objetivos traçados no início dessa pesquisa tratou-se de verificar a confluência de valores nos retratos de Henschel, considerando a possibilidade de o indivíduo retratado exercer alguma influência no sujeito retratista, participando assim da construção de sua representação.

Em termos de procedimentos metodológicos, buscamos identificar as diferenças e semelhanças presentes nas representações de negro produzidas por Alberto Henschel em relação às representações dos brancos produzidas pelo mesmo fotógrafo. O objetivo do método comparativo adotado foi estabelecer um quadro de referências para destacar, na composição das imagens, elementos que indicassem a presença de um sistema de representação que teria caracterizado os negros e seus descendentes como pertencentes a um grupo humano racialmente diferente e, sobretudo, inferior ao branco. A fim de facilitar a organização das fontes iconográficas, bem como de ordenar as informações referentes a elas, produzimos uma ficha catalográfica. Tal ficha possibilitou um acesso ágil ao conjunto de imagens levantado e a identificação dos seus locais de preservação (acervos e coleções) e difusão (exposições, publicações em livros e revistas). Utilizamos como modelo teórico para a construção da ficha catalográfica a elaboração de

um modelo padrão de identificação e descrição de elementos visuais em imagens fotográficas desenvolvido por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997). Parte dessas fichas consta no anexo da dissertação e poderão contribuir para novos estudos sobre o fotógrafo e na organização das informações das próprias instituições em que a pesquisa foi realizada.

Ainda com relação às referências teórico-metodológicas que orientaram essa pesquisa, a representação de negros em retratos fotográficos no Brasil do século dezenove foi abordada por distintos autores. O livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, do colecionador George Ermakoff (2004) apresenta-se como um elucidativo panorama de representações de negro no Brasil. Sem ter como objetivo apresentar uma análise teórica aprofundada, Ermakoff organiza em um só volume imagens e informações de vários fotógrafos estrangeiros que percorreram ou se instalaram em cidades do país, registrando pessoas negras no interior de estúdios ou em locações externas, com paisagens urbanas e naturais. Fotógrafos como Alberto Henschel e Christiano Junior, que atuavam com objetivos comerciais, ou como Augusto Stahl, cujas intenções eram explicitamente etnográficas, têm imagens presentes no livro desse autor. A propósito, as imagens de Stahl e os registros fotográficos de negros produzidos para fins judiciais constituem, pelo ineditismo, dois importantes itens dessa publicação.

Sandra Sofia Machado Koutsoukos, por sua vez, analisando um leque menor de fotógrafos que atuaram no Brasil do século XIX, defende em sua tese de doutorado que os negros se utilizavam dos retratos em estúdios, nos quais aparecem com trajes ocidentais, para se autorrepresentarem. Revisada e reduzida para a publicação no livro *Negros no estúdio do Fotógrafo* (2010), a reflexão da autora toma como referência algumas representações de negros feitas pelos estúdios de Alberto Henschel, dentre elas o retrato da quitandeira com a qual o fotógrafo participou da Exposição Universal de Viena em 1873, no então Império Austro Húngaro, analisada no primeiro capítulo deste trabalho.

Os livros *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro (2004), *Fotógrafos alemães no século XIX*, de Pedro Karp Vasquez (2000), e *Bilder de Sklaverei:*

Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920,¹² de Margrit Prussat (2008), embora com abordagens distintas entre si, contribuíram para o desenvolvimento de meu entendimento de que o olhar estrangeiro, mais especificamente o europeu, é definidor do modo como os negros foram representados no século XIX.

De caráter mais abrangente, a obra *Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*, de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2000), constitui-se como um extraordinário arquivo de representações de negros que permite a comparação entre distintas técnicas de produção de imagem: desenhos, gravuras, aquarelas, pinturas, fotografias, e seus diferentes fins. Esse levantamento inclui uma referência tão ampla de representações de negros que abarca desde imagens que remetem à depreciação caricata até a positivação por meio do retrato pictórico.

Percorrendo caminhos contrários ao da catalogação proposta por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, as pesquisadoras Maria Hirszmam e Renata Bittencourt se atêm a alguns poucos exemplares para fundamentarem suas reflexões acerca da imagem do negro. No estudo *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Jr*, Hirzmann (2011) busca evidenciar num pequeno conjunto de retratos de negros feitos pelo fotógrafo açoriano, dado de presente ao Imperador, indícios do modelo de tipificação do indivíduo em retratos fotográficos. Já a dissertação de Renata Bittencourt (2005), *Modos de negra e modos de branca: O retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*, destaca-se ao pinçar do extenso conjunto de imagens de negros e negras no Brasil uma única pintura a óleo. Essa monografia é relevante para a presente pesquisa pela hipótese da autora de que se trata de uma imagem rara por representar uma mulher negra de forma honorífica num período em que essa era colocada nos últimos degraus da hierarquização humana pela sociedade branca.

A obra de Alberto Henschel, embora tenha sido abordada direta ou indiretamente em todas as pesquisas citadas, não foi até hoje objeto específico de nenhum estudo. Desse modo, esta dissertação busca contribuir para a

¹² *Imagens da escravidão: fotografias da diáspora africana no Brasil 1860-1920*, tradução livre do original alemão feita por mim.

melhor compreensão e contextualização da produção de Henschel no que se refere à história da representação do negro no Brasil e no mundo. Uma vez que situa essa produção em relação aos projetos de construção de identidades nacionais, tanto no ambiente sócio-político brasileiro quanto na conjuntura do pensamento europeu, especialmente alemão, de viés colonialista.

Para organizar o complexo e amplo conjunto de reflexões que o processo dessa pesquisa proporcionou, delimitamos a análise a pequenos grupos de imagens e as distribuímos em três capítulos. No primeiro deles, intitulado *O imperador e a quitandeira*, fundamento minha abordagem sobre o trabalho de Alberto Henschel em dois retratos: o de uma quitandeira negra em contraposição ao da família imperial. Defende-se, aqui, que ambos foram apresentados conjuntamente na Exposição Universal de Viena de 1873 de forma a deixar evidente a polarização existente entre brancos e negros no Brasil do Segundo Império. Assim, cada um desses retratos representa um aspecto da mesma nação, sendo que um constitui-se como identidade e o outro como diferença. Como forma de conduzir a análise comparativa dessas imagens, apresenta-se, também, referências estéticas anteriores e contemporâneas a elas.

No segundo capítulo, *O arquivo e o olhar tipificador de Alberto Henschel*, o ponto de partida são os colecionadores e instituições que possibilitaram a preservação dos retratos de negros feitos nos estabelecimentos comerciais de Henschel. Trata-se da análise das coleções dos cientistas viajantes alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, preservadas no Reiss-Museum (em Mannheim) e no Leibniz-Institut für Länderkunde (em Leipzig), respectivamente; das coleções do dentista Francisco Rodrigues, na Fundação Joaquim Nabuco e do sociólogo Gilberto Freyre, na Fundação Gilberto Freyre, ambas em Recife, e da coleção do feiticeiro Juca Rosa, publicada na revista *Ilustração Brasileira* de 1913 e reproduzida em diversos estudos (como AGUILAR, 2000; PRUSSAT, 2008; SAMPAIO, 2001).

No capítulo três, *Os retratos da identidade e da diferença: um arquivo a partir de outros arquivos*, apresenta-se o modo como o banco de dados das representações de negros de Alberto Henschel foi organizado, a partir da elaboração de uma ficha catalográfica desenvolvida como ferramenta de

trabalho especificamente para essa pesquisa. Além disso, busca-se, por meio da análise de alguns retratos, confirmar uma das hipóteses iniciais desse estudo de que os valores estéticos ou sociais do modelo iconográfico em questão, salvo algumas exceções, tipifica negros na mesma proporção em que dignifica brancos.

Por fim, nas *Considerações finais*, recupera-se o percurso construído nessa pesquisa para indicar o que se avalia como principais reflexões e contribuições deste trabalho.

CAPÍTULO 1 - O IMPERADOR E A QUITANDEIRA

13

Acham-se hoje exposto, até o meio-dia, no palácio da exposição nacional dous grandes trabalhos photographicos dos Srs. Henschel e Benque, destinados à exposição Internacional de Vienna d'Austria. São dous quadros, em que as figuras a luz e os menores accessorios disposto com verdadeira arte, formam um conjunto que agrada sobremodo à vista.

Um delles apresenta um bonito grupo formado por suas Magestades, por S.S. A.A a Sra. princeza imperial e o augusto príncipe seu consorte, e pelos dous augustos príncipes, filhos do Sr. Duque de Saxe, que se acham nesta côrte.

O outro representa uma dessas bahianas quitandeiras, debaixo do seu enorme chapéo de sol de fazenda branca, que lhe serve de barraca, e rodeiada de fructas do paiz perfeitamente grupadas. Naturalidade de posição, relevo bem pronunciado na physionomia da figura principal, boa luz, fundo consoante com os primeiros planos, novidades de idea, tem, em summa, tudo o quanto é myster para torna-lo digno de ser visto.

Publicada no *Diário de Pernambuco* de 10 de abril de 1873, essa notícia oferece ao leitor, por meio da descrição, instruções para a apreciação de duas imagens. Em função de não trazer reprodução dos retratos, indica o modo como cada um deles deve ser imaginado e interpretado. A publicação informa tratem-se de duas importantes fotografias de Alberto Henschel e Francisco Benque disponíveis ao público na Exposição Nacional, de 1872, e comenta a participação de tais imagens na Exposição Internacional de Viena, realizada em 1873. No trecho inicial da notícia, os dois retratos recebem um tratamento igualitário, em que se destaca a comunicação de que os recursos de uma verdadeira arte foram muito bem utilizados pelos fotógrafos: as figuras, a luz, os acessórios e a composição desses elementos.

Sucinto, o segundo parágrafo da notícia acima descreve a fotografia da família imperial (apresentada na **Figura 1**), limitando-se a qualificar o grupo como bonito e listar quem o constitui. Segundo esse texto, o que confere

¹³ *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 abr. 1873, p. 3.

beleza ao retrato são as pessoas que o compõem. O belo está no grupo e não necessariamente na composição estética.

Figura 1: Alberto Henschel e Francisco Benque. Retrato da família imperial. Conde d'Eu, Dom Pedro II, a imperatriz Thereza Christina Maria e a princesa Isabel, Ca 1870. Rio de Janeiro. Albúmen, *Carte-cabinet*, 10 x 13,9 cm.

No terceiro parágrafo da notícia, o que se enfatiza, a partir da descrição do outro retrato (apresentado na **Figura 2**), são os aspectos considerados determinantes para que uma obra seja digna de ser vista. A mulher fotografada não é exatamente uma “bahiana quitandeira”, é apenas uma representação de mais uma das baianas vendedoras de frutas que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro em meados do século XIX. O retrato, nesse caso, é mais importante do que a pessoa retratada, pois ele representa “uma dessas bahianas quitandeiras”. A notícia traz em destaque na definição dessa foto as habilidades técnicas e estéticas dos fotógrafos, reconhecendo a construção da cena delineada detalhe por detalhe. Informa que o guarda-sol de tecido da cor branca serve de barraca para a moça e ressalta que ela está rodeada de frutas brasileiras, organizadas com perfeição. Outros elementos estéticos e técnicos são evidenciados: naturalidade de posição, relevo, fisionomia da figura principal, luz, fundo, planos, novidades de ideia.

Figura 2: Alberto Henschel e Francisco Benque. Vendedora de frutas no Rio de Janeiro, Ca 1873. Rio de Janeiro. Albúmen, Carte-cabinet, 10 x 13,9 cm.

As variáveis dos retratos imagináveis por um espectador do século XIX em visita ao Palácio da Exposição Nacional, considerando o modo como convenções pictóricas constituíram os padrões de fotografias de estúdio da época, não poderiam ser muitas. Ao deparar-se com os retratos descritos, um visitante oitocentista, pouco ou muito surpreendido, confirmaria, ainda que o jornal não houvesse anunciado, duas certezas: o grupo familiar imperial era constituído por pessoas brancas; a quitandeira baiana era representada por uma mulher negra.

Diante da afamada heterogenia racial e social brasileira, essas duas certezas, aparentemente irrelevantes e por isso nem mencionadas, de que as classes dominantes eram representadas por uma minoria branca e o contingente de escravos por uma maioria negra, talvez adquiram um novo valor se colocarmos em evidência as circunstâncias sociais, políticas e econômicas em que as imagens foram produzidas.

Por que dois retratos tão diferentes na forma e no conteúdo teriam sido expostos conjuntamente em uma importante exposição internacional como representantes do maior país da América do Sul? Essa pergunta servirá de guia para nossas reflexões ao longo deste capítulo.

1.1 As imagens de Henschel e o padrão pictórico no século XIX

Um letrado do período em questão, caso se dirigisse ao Palácio da Exposição Nacional mobilizado pela curiosidade gerada pela notícia de jornal, que serviu de mote inicial para este capítulo, teria algumas referências para elaborar os retratos em seu imaginário. Desenharia para si, pautado nas convenções sociais do retrato pictórico transpostas para o retrato fotográfico no século XIX, possibilidades para a posição de Dom Pedro II e sua esposa Thereza Christina Maria. Os dois poderiam estar sentados ou em pé, lado a lado, e certamente localizados no centro da composição.

Dom Pedro II, caso estivesse de pé, manteria a mão no bolso, seguraria um livro, teria um dos braços apoiados sobre um móvel coberto, o espaldar de uma poltrona. Algo semelhante ao modo como foram retratados o príncipe Albert, de John Jabez Edwin Mayall (**Figura 3**), e o marechal Vinoy, de André Adolphe Disdéri (**Figura 4**), uns poucos anos antes na Europa, seguindo o padrão da época.

Figura 3: John Jabez Edwin Mayall, Retrato de Albert, Príncipe-consorte. 15 de maio de 1860.

Figura 4: André Adolphe Disdéri, Retrato *carte-de-visite* de Marshall Vinoy. 1864.

Este padrão do século XIX é caracterizado por poses que, a despeito da indiscutível diferença na forma de ostentar poder em relação àquela utilizada no século XVIII na suntuosa e enorme pintura de Louis XIV feita por Hyacinthe Rigaud (**Figura 5**), não esconde com ela também certa similaridade. O retrato de Louis XIV, por sua vez, reproduz certas convenções escolhidas por alguns membros da elite holandesa para serem representados no início do século XVII, como fez Laurens Reael, Governador-geral das Índias Orientais (**Figura 6**). Pintada por Cornelis van der Voort por volta de 1620, a representação de Reael tem como referência imagens de membros da Corte de Habsburg. Esse breve retrospecto de utilização de uma mesma pose em períodos e locais diferentes evidencia uma das estratégias do retrato: a emulação da nobreza. Trata-se de uma tática de exibição de poder, que imita uma representação de força ao mesmo tempo em que rivaliza com ela.

Figura 5: Louis XIV – França.
Hyacinthe Rigaud. Salão Apolo –
Castelo de Versalhes, 1701.

Figura 6: Laurens Reael.
Cornelis van der Voort. Circa
1620.

Nesse sentido, pode-se dizer com relação ao retrato de membros da nobreza:

Tradicionalmente, esta forma de autorrepresentação articulava um clamor à imortalidade em termos de prerrogativas de nobreza hereditária: o exercício da soberania e demonstração de força. Uma bengala indicava a autoridade judicial de um governante e o corpo inteiro em tamanho natural, com pernas distanciadas, mão no quadril, cortina, pedestal e mesa coberta eram geralmente associados a imagens de soberanos. O elmo significava a ousadia militar a partir do qual o nobre era forjado, e portar uma espada era uma prerrogativa dos que possuíam títulos aristocráticos (Woodall, 1997, p. 81).

Na qualidade de Imperatriz do Brasil e esposa de Dom Pedro II, Thereza Christina Maria talvez segurasse um lenço, um leque ou luvas, como Catharina

Gasneb Tegnagel (**Figura 7**), a esposa de Andries Bicker (**Figura 8**), ambos retratados em telas de Bartholomeu van der Helst pintadas em 1642.

Figura 7: Andries Bicker. 1642. Alemanha. Bartholomeus van der Helst. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Figura 8: Catharina Gasneb Tegnagel. 1642. Alemanha. Bartholomeus van der Helst. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

A referência a retratos de van der Helst poderia mesmo estar associada a todas as personagens apresentadas na foto do grupo familiar imperial de Henschel e Benque sendo construído no imaginário do nosso espectador a caminho da Exposição Nacional de 1872. Os retratos individuais do casal Bicker e Gasneb apresentam-nos de maneira sóbria, com as faces postadas a três quartos de perfil, diante de fundos neutros. Ele, voltado para a direita, mantém uma mão no quadril e com a outra segura um livro. Ela, voltada para a esquerda, pousa uma mão sobre a outra, que segura as suas luvas. Sem acessórios ou móveis para que se apoiem ou evidenciem um cargo ou ofício, os modelos exibem, segundo Joanna Woodall (1997), os objetos necessários para a demonstração de valores burgueses. O livro e as luvas seriam símbolos de uma nobreza ociosa, representando o trabalho intelectual no universo masculino e a delicadeza no feminino.

Na versão de Henschel, a princesa Isabel e seu marido Conde d'Eu espelhariam a posição das Majestades, num plano inferior, na composição da imagem. Suas faces revelariam olhares austeros, compenetrados ou devotos. As mulheres trajariam vestidos volumosos, com muitos drapeados, revelando um paradoxal luxo discreto. Estariam cuidadosamente penteadas. Os homens vestiriam roupas escuras, como casacas pretas sobre camisas brancas. Os pés, caso aparecessem, estariam calçados. Seguramente seus corpos, bastante cobertos, seriam vistos inteiros, por tratar-se de um retrato de grupo. E as cabeças de cada um estariam postadas de perfil ou em três quartos. Muito dificilmente de frente.

A despeito da extravagância da imagem de Louis XIV no retrato de ostentação típico do século XVIII, é importante notar que seu rosto está posicionado a três quartos, como a pintura "Retrato de um homem de turbante", de Van Eyck, 1433 (**Figura 9**). Segundo Francastel (1995), essa forma de posicionar a cabeça do retratado tem sua origem no desenvolvimento do retrato autônomo ou livre, cujo interesse concentra-se na pessoa representada e não necessariamente em suas funções. O termo livre teria "sentido duplo, de objeto móvel e do direito do indivíduo de apresentar-se sem outro objetivo que o de mostrar-se" (Francastel, 1995, p.74). Desse modo, ainda que os retratos sejam de realeza, essas "não estão representadas de maneira alguma no exercício de suas funções reais, mas como pessoas comuns, tal como se imagina na intimidade de sua capela privada" (Francastel, 1995, p.74). Ou seja, o retrato livre dispensa a justificativa do sagrado ou da condição de nobreza para representar um indivíduo, embora apenas pessoas de posses tenham acesso a ele. Nesse caso, os pintores devem ocupar-se dos efeitos pictóricos, dos trajes, dos penteados, e do fundo que circunde o retratado.

Figura 9: Retrato de um homem de turbante. Van Eyck . Óleo sobre madeira. 1433. National Gallery.

Com o objetivo de isolar e valorizar os traços fisionômicos do indivíduo, os artistas passam a utilizar pequenos artifícios visuais, como tornar a pele do pescoço mais clara que a da face e pintar as vestes e o fundo em tons bem mais escuros. O pintor holandês Van Eyck, por exemplo, abandona o perfil, caro aos seus predecessores e próprio do centro florentino de arte italiano, por um três quartos que permite uma visão mais completa e um estudo mais detalhado do rosto, em detrimento da composição geral. Em contrapartida, alguns artistas italianos chegam a trabalhar com o três quartos flamenco, mesmo com o predomínio do perfil de Florença. Esse intercâmbio entre o retrato flamenco, tendo como referência Van Eyck, e o retrato florentino, em que se destacam Masaccio (**Figura 10:** Retrato de um jovem homem) e Pollaiuolo (**Figura 11:** Retrato de jovem mulher), resulta numa espécie de tradição do retrato que se espalha mundialmente a partir da segunda metade do século XV.

Apresentado sobre um fundo neutro se toma de três quartos ou de perfil, nunca de frente; aparece cortado um pouco abaixo dos ombros e se concede muita importância ao penteado. O rosto é realista, sem excessiva abundância de detalhes, porém apresenta, em troca, relevos variados sobre os quais se trabalha uma habilidosa iluminação (Francastel, 1995, p. 97).

Figura 10: Retrato de um jovem homem. Masaccio 1425. National Gallery of Art.

Figura 11: Retrato de jovem mulher. Antonio di Jacopo Pollaiuolo. 1460 – 65 Staatlich Museen, Berlin.

O retrato tomado totalmente de frente de Ricardo II em cerca de 1390 (**Figura 12**), por autor desconhecido, torna-se ultrapassado em todos os sentidos. O rei não precisa mais estar sentado em seu trono, segurando o cetro e usando sua coroa. Pode e deve ser visto de perfil ou em três quartos. De pé, revela sua imponência, e descartando a opulência dos retratos do XVIII, os altos dignitários não utilizarão como apoio cetros ou espadas, mas livros. E para substituir a espada, como símbolo de força estarão carregando suas medalhas.

Figura 12: Ricardo II. Anônimo – Inglaterra
Cerca 1390.

A técnica da fotografia, de certo modo, torna obsoleto o retrato de perfil com fins honoríficos. Segundo John Tagg (1988), esse tipo de pose foi determinado principalmente pelo artifício com que era produzido: o fisionotrago. Por meio de um equipamento mecânico o perfil do modelo era traçado pelo artista e copiado sobre uma placa de cobre. Assim, conforme o autor, “sem dúvida, tal método não produzia resultados reconhecíveis ao traçar um contorno frontal” (p.35, tradução nossa). Como a fotografia não possuía tais limitações, facilitou a mudança da representação de perfil para a frontal. Tagg alerta, no entanto, que, além de fatores técnicos e de gosto, tal alteração corresponde às transformações dos significados sociais de poses e posturas da complexa iconografia histórica do retrato ¹⁴.

O olhar fixo de frente, tão característico do retrato fotográfico simples, era uma pose que teria sido lida em contraste às tão cultivadas assimetrias da postura aristocrática (...). A

¹⁴ TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.

frontalidade rígida significava brutalidade e „naturalidade“ de uma classe culturalmente sem sofisticação e tinha uma história anterior à fotografia (Tagg, 1988, p. 36, tradução nossa).

No entanto, se o retrato frontal representava a classe média emergente,

(...) no decorrer do século dezenove, o peso da frontalidade foi passado para trás na hierarquia social, no momento em que a classe média garantiu sua hegemonia cultural. As figuras burguesas nas imagens de fotografias múltiplas do meio do século dezenove imitaram o maneirismo do século dezoito e almejavam seu prestígio. Por volta de 1880, a vista de frente tornou-se o formato aceito dos populares estúdios amadores, mas também de documentos fotográficos como registros de prisão e inspeção social em que esse código de inferioridade social fragmentava o significado de representação dos objetos de supervisão e reforma (Tagg, 1988, p. 36-37, tradução nossa).

Quanto à quitandeira baiana, as opções para esse tipo de representação também variavam pouco. Ainda que diferente dos referenciais associados ao gênero retrato na pintura, cujo objetivo era conferir dignidade ao indivíduo, muitas quitandeiras foram desenhadas pelos famosos artistas viajantes que aportaram no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, dentre eles Henry Chamberlain, John Clare James Henderson, C. Shoosmith Edward Hildebrandt e Jean Baptiste Debret. As **Figuras 13, 14, 15 e 16** trazem desenhos e gravuras produzidas por esses artistas nesse período e se constituem como um conjunto quase padrão de imagens sobre as vendedoras de frutas que trabalhavam nas ruas de capitais brasileiras. De pé ou sentada, a mulher traria um turbante na cabeça, estaria trajando uma longa saia rodada, teria o rosto postado de perfil, três quartos, ou mais provavelmente de frente. Usaria colares e pulseiras. Poderia portar lenços escuros ou estampados sobre os ombros. Os pés, caso aparecessem, estariam descalços. Talvez ela trouxesse alguma parte do corpo em exposição. Ombros, colo, braços, ou quem sabe um dos seios lhe escapasse da blusa larga de tonalidade clara?

Figura 13: Henry Chamberlain (del.) e John Clare (sculpt.). A market stall. Gravura colorida. 1819.

Figura 14: James Henderson (del.) e C. Shoosmith (lith.). A free negress and other market women. Litografia. 1821.

Figura 15: Jean Baptiste Debret (del.). Négresse tatouée vendant des fruits de cajú. Aquarela. 1827.

Figura 16: Edward Hildebrandt. A market scene (Quitandeiras). Litografia aquarelada. 1846-1849.

Com todas essas referenciais visuais, devemos, entretanto, dar uma atenção breve à indicação da notícia de jornal inicialmente apresentada sobre as possíveis novidades que o retrato fotográfico da quitandeira apresentaria. Isso porque essa observação poderia nos dar a entender que tal imagem oferece uma qualidade artística de originalidade estética. Se considerarmos, porém, que a fotografia no século XIX não se adéqua ao discurso estético próprio da história da arte devido ao fato de não ser produzida com funções de criações artísticas e sim com funções arquivísticas, conforme argumenta Rosalind Krauss (2002)¹⁵, quais poderiam ser, enfim, as novidades de ideia apontadas pela notícia que tal composição ofertaria ao nosso fictício leitor do século XIX?

Passemos, então, a olhar algumas imagens fotográficas de mulheres negras produzidas no século XIX antes dessa quitandeira dos estúdios de Henschel. Na vista estereoscópica¹⁶ do alemão Revert Henrique Klumb (**Figura 17**), produzida no Rio de Janeiro, vemos uma mulher sentada na frente de um fundo neutro, olhando na direção da câmera em três quartos de perfil, trajando as vestimentas ainda hoje identificadas como típicas de uma baiana. Sobre a cabeça o torso, conhecido popularmente como turbante, sobre um dos ombros o pano da costa que cobre parte de sua bata clara. Os braços expostos carregam pulseiras. Sob a saia armada e volumosa, desponta outra saia, essa rendada, e talvez a ponta de um de seus pés, aparentemente calçado. O que poderia distinguir esse retrato da foto anunciada pelo jornal é que a mulher não traz nenhum indício de ser uma vendedora de frutas. Já no retrato do açoriano Christiano Junior (**Figura 18**), o que temos é uma jovem negra marcada por escarificações na face, utilizando vestes semelhantes às da obra de Klumb, mas arranjadas de forma distinta, principalmente no modo de amarrar o torso e no uso do pano da costa na cintura. Além disso, seu pé está exposto, indiscutivelmente descalço.

¹⁵ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002, p. 55.

¹⁶ De acordo com Turazzi (1995), o cartão estereoscópio foi um “formato extremamente popular no século XIX, sobretudo para vistas e paisagens. Consistia na montagem de um cartão (medindo 9 x 18 cm, aproximadamente) com duas fotografias ligeiramente diferenciadas (a cena vista pelo olho direito e a cena vista pelo olho esquerdo). Observadas simultaneamente em um visor especial, as duas imagens do cartão formavam uma imagem única, vista em três dimensões, isto é, possuindo relevo e profundidade” (p.281).

A jovem retratada por Christiano Junior é apresentada como uma vendedora de frutas, fato evidenciado pelas cestas de frutas diante dela e pela presença da criança que simula com ela uma ação de compra. Essa simulação aproxima o retrato de Christiano Junior das mulheres das ilustrações dos artistas viajantes do início do século XIX que analisamos inicialmente, pois, embora esteja retratada num ambiente interno, a relação que ela estabelece com o menino e as cestas de fruta indicam o seu trabalho como vendedora, realizado por muitas mulheres negras nas ruas¹⁷. Desse modo, embora os dois fundos sejam neutros, a presença da cortina, as linhas do piso e a faixa horizontal na parede da primeira evidenciam a pose em um ambiente interno, enquanto que no fundo com menos informações é possível ao observador compreender a composição que faz relacionar a jovem, o menino e a cesta de frutas como uma encenação própria de ambientes externos. Se nosso visitante fictício tiver em mente que havia no artigo do jornal a menção a um enorme guarda-sol, que a mulher estava rodeada de frutas e que o fundo estava em acordo com os primeiros planos, talvez lhe ocorresse acrescentar à representação de uma mulher negra sentada como a do retrato de Klumb, um fundo que representasse uma paisagem ou ambientação externa. Estaria aqui a novidade de ideia?

¹⁷ Aqui é indispensável acrescentar que Christiano Júnior anunciava em jornais que seu estúdio produzia e vendia os mais variados retratos de negros como “tipos de preto”, e essa imagem faz parte da série de pretos de ganho. Ver Kossoy (1994), Koutsoukos (2010) e Hirzman (2011).

Figura 17: [Sem título] Klumb. Vista estereoscópica. Rio de Janeiro. 1862.

Figura 18: Christiano Jr. *Carte de visite*. Tipos de negros de ganho. 1865.

Para melhor desenhar esse contexto, precisamos também buscar identificar quem são os retratados, a pedido de quem, para quem e por que estavam sendo expostos conjuntamente os dois retratos que serviram como referências para as discussões aqui apresentadas – a saber: Retrato da família imperial (**Figura 1**) e Vendedora de Frutas no Rio de Janeiro (**Figura 2**). Dois retratos diferentes na forma, no conteúdo e, como vimos, naquela que pode ser considerada sua primeira descrição textual. Para tanto, tomo como referência o modelo interpretativo de Sergio Miceli (1996), no qual os retratos são considerados produtos de uma negociação complexa entre artista e retratado,

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

1.2 Alberto Henschel, empresário alemão radicado no Brasil

Uma das premissas de um retrato pictórico ou fotográfico é interação negociada entre dois sujeitos centrais: o retratista e o retratado. Essa dualidade implícita no retrato exige que consideremos ainda um terceiro elemento, o público ao qual se destina a produção. Este pode ser o próprio retratado, que encomendou a imagem para seu deleite ou para admiração de pessoas de seu círculo social. O retratista poderia ser seu próprio cliente, objetivando expressar ou divulgar suas qualidades como artista ou como fotógrafo, que por sua vez teria em mente a recepção por parte de um público específico. É necessário considerar, ainda, a situação em que o sujeito retratado tenha sido escolhido pelo retratista ou pelo cliente. Nesse caso tornar-se-ia o sujeito retratado um objeto do retratista. Começemos por Alberto Henschel, o sujeito que produziu.

O retratista Alberto Henschel (1827-1882), um judeu de ascendência alemã, radicou-se no Brasil em 1866, tornando-se um bem-sucedido empresário do campo da fotografia que chegou a implantar estúdios fotográficos em quatro capitais brasileiras: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. A pesquisadora Margrit Prussat (2008), em um estudo minucioso sobre fotos da escravidão no Brasil¹⁸, organizou as poucas informações disponíveis sobre a vida de Henschel na Alemanha. Segundo Prussat, o fotógrafo fazia parte do grupo de europeus de origem judaica que, motivado pela reduzida possibilidade de participação política e de igualdade de direitos oferecida aos judeus nos países da Europa, migrou para a América do Sul na metade do século XIX.

¹⁸ PRUSSAT, Margrit. *Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Berlin: Dietrich Reimer, 2008.

Sua vocação comercial para lidar com a imagem provavelmente tem origem familiar, pois seu pai, Moritz Henschel, era proprietário, junto com os irmãos Friedrich, August, Moritz e Wilhelm, da “Brüder Henschel” (“Irmãos Henschel”), empresa de litografia e gravação em cobre situada nas cidades de Stetin e Berlim. Joseph Henschel, irmão de Alberto Henschel, compartilhando o gosto pela fotografia, tentou a vida como fotógrafo durante os anos em que viveu no Brasil. Caso ele tenha permanecido no ramo ao retornar para a Europa, é possível que seja o mesmo Joseph Henschel que atuou na Dinamarca no final do século¹⁹.

No Brasil, o espírito empreendedor de Alberto Henschel fez-se notar no período imperial. Henschel soube corresponder às expectativas da sociedade brasileira em ser retratada segundo as convenções sociais da época – à moda europeia – e ao contribuir para a construção da imagem social, política e econômica do Brasil. As participações de Alberto Henschel e de seu sócio Francisco Benque como representantes oficiais do país na Exposição Universal de Viena em 1873 com os retratos da família imperial e da quitandeira são provas dessa contribuição. No ano anterior à exibição em Viena, Henschel e Benque tomaram parte da Exposição da Academia Imperial de Belas Artes e, no ano seguinte (1874), receberam o título de fotógrafos da Casa Imperial²⁰. Fatos reveladores da relação estreita do fotógrafo com o poder.

Os dois formatos de retrato com os quais Henschel trabalhava eram *cartes-de-visite* e *cartes-cabinet*. Patenteado em 1854 pelo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri, o formato *carte-de-visite* designava fotografias de 9,0 x 5,5 cm produzidas a partir de um negativo de vidro, copiadas em papéis albuminados (tratados à base de clara de ovos) e coladas sobre cartões rígidos. O seu tempo de produção e seu custo eram muito inferiores em relação aos daguerreótipos²¹, que até aquele momento se constituíam como a forma de

¹⁹ Cf. Margrit Prussat (2008), George Ermakoff (2004) e Boris Kossoy (2002).

²⁰ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 177.

²¹ De acordo com Turazzi (1995), os daguerreótipos foi o primeiro processo fotográfico popularizado no domínio público. Criado por Louis Mandé Daguerre, se constitui de “uma imagem única e positiva, diretamente formada em uma placa de cobre revestida por uma camada de prata cuidadosamente polida e sensibilizada por vapores de iodo, que lhe conferem um tom levemente dourado” (p. 281).

representação visual fotográfica que mais se aproximava dos retratos pictóricos. O barateamento possibilitado pelos *cartes-de-visite* contribuiu para a popularização da ideia de retrato como símbolo de distinção social e status. Já o formato *carte-cabinet* surgiu alguns anos depois, na década de 1860. Tratavam-se de provas de 14 x 10 cm, um tamanho padrão um pouco maior que os *cartes-de-visite*, que eram coladas sobre cartões de 16,5 x 10,5 cm com espaço para inscrições e decorações mais elaboradas (Turazzi, 1995).

A alta sociedade brasileira, incluindo nobres, negociantes e políticos do Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, foi retratada nos *cartes-de-visite* e *cartes-cabinet* de Alberto Henschel. O tino comercial do fotógrafo, no entanto, pode tê-lo direcionado também à produção de um extenso número de retratos de negros em estúdios.

Margrit Prussat (2008) identificou cerca de 120 fotografias de negros assinadas pelos estúdios de Alberto Henschel, preservadas por instituições no Brasil e no exterior. Esse número coloca Henschel como o maior produtor de retratos de africanos e seus descendentes em território brasileiro, superando o fotógrafo açoriano Christiano Junior, que deixou um legado de cerca de 80 fotografias sobre essa temática no Brasil.

No livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, de George Ermakoff (2004), são reproduzidas 65 imagens de negros feitas nos estúdios de Alberto Henschel. Segundo minhas investigações, essa pode ser considerada a publicação que reúne o maior número de retratos de negros desse fotógrafo alemão. No banco de imagens que organizei foram catalogados 90 retratos, dos quais apenas dois ainda permanecem inéditos. Este levantamento inclui imagens publicadas em livros, revistas, catálogos, além daquelas presentes nos acervos, aos quais tive acesso diretamente ou por meio de banco de dados digitais. As informações sobre as fotografias pertencentes a instituições no exterior e a coleções particulares foram colhidas por meio de publicações impressas ou digitais.

Consumidas comercialmente, e não necessariamente pelos próprios retratados, muitas imagens de negros de Alberto Henschel foram adquiridas nos estúdios do fotógrafo por viajantes, cientistas e colecionadores estrangeiros, e também exportadas para a Europa, onde o retratista tinha

revendedores. Em Hamburgo, na Alemanha, por exemplo, as vinhetas²² (Figuras 19 e 20) dos retratos de bustos de negros de Henschel, que informavam seu nome, o nome de seu estúdio e seus endereços, foram frequentemente substituídas pelas do fotógrafo, colecionador e editor Carl Dammann, representante comercial de Henschel (Prussat, 2008).

Figura 19: Fotos de Alberto Henschel com as vinhetas de C. Dammann, Hamburg, Alemanha.

²² Segundo Ricardo Mendes, o termo vinheta, originário do francês *vignette*, em alusão a vinhas, corresponde a “elementos decorativos orgânicos que ao longo do século XIX ocorrem em diversos suportes gráficos, mas ecoam ocorrências de campos como a arquitetura. Na fotografia do período a palavra apresenta sentido ampliado: designa um leque de ações que delimitam a imagem fotográfica. Como exemplo, os retratos em molduras ovais, em variações com recortes esfumados. A acepção genérica se mantém até hoje.” Aqui, estamos nos referindo especificamente ao seu uso gráfico nas fotografias do século XIX. Cf. MENDES, Ricardo. *Pequeno livro das vinhetas: Fotografia no Brasil: 1860-1920*. Disponível em <http://www.fotoplus.com/vinhetas/img/vinhetaswww.pdf>

Figura 20: Fotos de Alberto Henschel com as vinhetas originais dos estúdios no Brasil.

A análise de alguns jornais de Pernambuco²³ revela que Alberto Henschel empenhou-se para a rápida ampliação de seus negócios. Com diferentes sócios, reformou inúmeras vezes seus estúdios, contou com a colaboração de diversos artistas e, sobretudo, realizou muitas viagens à Europa com o objetivo de trazer para o Brasil tudo o que fosse considerado de melhor qualidade na área da fotografia, tanto no que se referia à técnica quanto à contratação de profissionais. Conhecedor de seu público e da concorrência que crescia constantemente, Henschel divulgava com regularidade nos jornais as novidades dos seus estabelecimentos, como podemos constatar neste anúncio do estúdio *Photographia Allemã de Alberto Henschel e C*, situado no Largo da Matriz nº 2, sob o título *Retratos a oleo*.

Temos a honra de participar ao respeitavel publico a volta do Sr. Alberto Henschel que foi à Europa com o duplo fim de se por ao corrente dos mais recentes progressos da arte photographica e adquerir para o nosso estabelecimento mais um artista de talento.

O Sr. Alberto foi summamente feliz e conseguiu engajar um distincto pintor de retratos, SR. CARLOS ERNESTO PAPF membro honorário da academia real de pintura de Dresda, e do qual a reputação bem fundada nos autorisa a esperar produções notaveis no seu genero de trabalho (*Diário de Pernambuco*, 2 jan. 1868, p. 2).

²³ Tais como o *Diário de Pernambuco*, publicado em 07 de julho de 1866, p. 3, e *Diário de Pernambuco*, de 02 de janeiro de 1868, p. 2, por exemplo.

E o que desejava a clientela branca dos estúdios de Alberto Henschel? Se os estrangeiros buscavam o exotismo dos trópicos, parece-nos que os brasileiros procuravam a civilidade europeia. Ao anunciar na imprensa as novas instalações de seu estúdio *Photographia Allemã*, em dezembro de 1870, Henschel informa que um de seus sócios realizava viagem à Europa com o objetivo de trazer ao país “artistas de mérito” para competir com os “primeiros estabelecimentos do mundo civilizado” (Kossoy, 2002, p.177). Esse texto nos comunica sobre o modo como o fotógrafo formula suas impressões sobre o Brasil e seu país de origem a partir de contraposições inerentes ao pensamento euro-etnocêntrico do período. Alemanha – metrópole civilizada e civilizadora; Brasil – colônia primitiva e civilizável.

1.3 O Império e a Escravidão

Com relação aos sujeitos fotografados, os maiores indícios de que a ideia de civilidade europeia poderia ser construída no interior dos estúdios de Alberto Henschel estão relacionados ao cliente mais notável e desejável do período: D. Pedro II. Inúmeros foram os fotógrafos que tiveram o privilégio de fotografá-lo tanto em momentos privados como públicos. O estúdio de Henschel e Benque no Rio de Janeiro, no entanto, teve a honra de representar o Brasil na Universal de Viena com uma imagem do imperador e sua família. O fato de tratar-se de uma participação que objetivava valorizar o país no cenário internacional poderia em outros tempos tornar duvidosa essa representação nacional produzida por dois estrangeiros. Sobretudo ao colocar em destaque a imagem de uma mulher negra.

Uma vez que abordamos aqui um período da história em que a identidade nacional começa a ser pensada como assunto de primeira ordem, e pautando-se na premissa eurocêntrica de que negros, indígenas, sul-americanos e orientais eram considerados inferiores e/ou selvagens, a representação brasileira construída de um ponto de vista europeu, pelo olhar de dois estrangeiros do Velho Mundo, configurava-se como absolutamente perfeita.

As expectativas do Império brasileiro em diálogo com o euro-etnocentrismo das grandes exposições determinaram os produtos e tecnologias²⁴ que representariam o país na Exposição Universal de Viena. No caso das fotografias dos estúdios de Henschel, a polarização das imagens apresentadas revela aspectos importantes da constituição das identidades sociais do negro e do branco no Brasil no século XIX, produzidas historicamente a partir de relações de poder que legitimaram igualdades e diferenças.

Os termos igualdade e diferença aqui dizem respeito a uma compreensão da ideia de autoprodução de identidade daquele que está no poder a partir da identificação e representação daquele que é submetido ao poder como diferente e, por isso, passível de ser considerado inferior. Assim, no caso desta pesquisa, igualdade corresponde à concepção colonialista euroetnocêntrica de pessoas brancas ocidentais como norma e referência de humanidade. Segundo essa formulação, diferença equivale ao resto, aos outros: a qualquer não branco não ocidental, o Outro. Em *A produção social da identidade e da diferença*, Tomas Tadeu da Silva (2000) alerta sobre a relação estreita entre identidade e diferença:

As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis (Silva, 2000, p. 75).

Desse modo, a constituição da identidade brasileira na Exposição Universal de Viena, de 1873, por meio do retrato da família imperial, dependia da apresentação de sua diferença. A quitandeira baiana representava o negativo complementar ao sistema político brasileiro. De um lado, o Império; do outro, a Escravidão. Do lado da identidade estava a branquitude. Do lado da

²⁴ Sobre as expectativas do Brasil nas exposições, ver: TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio: o catálogo da Exposição Nacional de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009; e TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

diferença estava a negritude. Do lado de cá, a apresentação ou autorrepresentação; do lado de lá, a representação do Outro.

Stuart Hall (1997) relaciona o conceito de representação a uma forma de utilização da linguagem para transferir conhecimento. O autor também explica que a representação é, sobretudo, “uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre membros de uma cultura” (Hall, 1997, p.15, tradução nossa)²⁵. No que se refere à representação do Outro, trata-se, pois, de uma produção de significado a respeito do Outro, que enfatiza diferenças, voltado para a comunicação entre os membros do grupo que o produziu. Assim, as fotografias produzidas por um alemão para representar o Brasil visam diretamente àqueles que o Império brasileiro considera seus pares: a elite do país e, principalmente, os estados nações europeus presentes na exibição universal.

As grandes exposições nacionais e internacionais, que tiveram apogeu no século XIX, possibilitavam a representação idealizada das nações em processo de industrialização, para as quais operavam, sobretudo as exposições universais, como palco de demonstração de forças políticas e econômicas. Em sua abordagem sobre as exposições universais como sistema de representação nacional, Maria Inez Turazzi (1995) identifica o paradoxal uso didático da competitividade entre indivíduos e nações que, conforme o pensamento da época, estimularia o progresso social e a solidariedade entre os homens.

A exposição, por isto, ensejava toda sorte de *comparações*. De um lado porque o propósito de estabelecer “confrontos pacíficos” entre os países participantes podia ser naturalmente atendido pelo caráter internacional daqueles espetáculos. De outro, porque uma exposição representava o melhor momento para se examinar, simultaneamente, um conjunto de objetos, estabelecendo semelhanças, diferenças ou relações entre eles. Além disso, a comparação era um recurso “didático”: por ela chegava-se com mais facilidade ao convencimento e à persuasão (TURAZZI, 1995, p.62).

²⁵ HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications/ The Open University, 1997, p. 15.

Dentre os instrumentos de caráter comparativo utilizados pelas nações, a fotografia figurava como um dos mais eloquentes, persuasivos e didáticos.

Em primeiro, lugar porque a fotografia, tão cosmopolita desde o seu nascimento, era talvez a mais internacional das presenças, permitindo um tipo específico de comparação entre quase todos os países participantes; em segundo lugar, porque as imagens fotográficas podiam, ao mesmo tempo, ilustrar comparações e confrontos em outros espaços de uma exposição, nas demais classes de objetos; e, em terceiro lugar, porque a linguagem fotográfica, depositária de uma credibilidade sem concorrentes, era um dos recursos mais eficazes para tornar convincente a própria didática do espetáculo (TURAZZI, 1995. p. 63).

Com relação ao Brasil, um império independente em desenvolvimento, Turazzi (1995) comenta o interesse em inserir-se no grupo das grandes nações industriais europeias e norte-americana. Os brasileiros utilizavam-se das exposições universais para se apresentarem do modo mais semelhante possível aos estados europeus e ao norte-americano, evitando que sua imagem se aproximasse à de outros países sul-americanos. No contexto colonial, o país estava nas mesmas condições de colonizado que seus vizinhos de continente, ou seja, todos eram vistos como diferentes pelos europeus colonizadores. Era desse papel de Outro que o Brasil queria ver-se deslocado.

Nesse sentido, apresenta-se no Segundo Império brasileiro uma afirmação de identidade que compreende o europeu ocidental como paradigma, constituído em contraposição ao restante do mundo. Trata-se de uma declaração de identidade que delimita a fronteira entre o que lhe seria semelhante e o que lhe seria diferente.

A diferença, segundo Tomas Tadeu da Silva (2000), é, em geral, considerada produto originário da identidade, já que “isso reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos” (p.76)²⁶. Para a perspectiva que Silva busca

²⁶ SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

desenvolver, no entanto, identidade e diferença são determinadas reciprocamente. O pesquisador explica que é possível radicalizar esse ponto de vista e situar a identidade como proveniente da diferença. Ou, aprofundando ainda mais a análise, a partir de uma perspectiva linguística, identidade e diferença resultariam de um único processo, o processo de diferenciação.

(...) dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora (SILVA, 2000, p. 82).

No caso do Brasil da segunda metade do século XIX apresentado nas exposições universais, a autoimagem desejada era a de equivalência com os estados europeus e o norte-americano. E um dos recursos para construir essa semelhança, principalmente com as nações europeias, era a minimização dos efeitos da escravidão. Iniciava-se nesse período a afirmação da identidade brasileira que demarcava de maneira explícita a fronteira entre os incluídos e os excluídos na noção de brasilidade. Os textos produzidos por comissões internacionais do Brasil, enviadas ao exterior especialmente para identificarem o que poderia ser considerado relevante na participação do país nas exposições, demonstram uma preocupação crescente com a exclusão paulatina da escravidão como prova de que o país estaria cada vez mais apto a entrar nas relações mundiais do comércio (Turazzi, 1995).

Na análise de Prussat (2008), a documentação dessas comissões internacionais referente à economia, relativamente extensa se comparada com outras descrições de exposições, revela o grande interesse dos visitantes europeus das exposições universais no desenvolvimento econômico do Brasil. Esse interesse, no entanto, não desconsiderava o fato de que a maior parte dos produtos brasileiros disponibilizados no mercado internacional estava associada ao uso de mão-de-obra escrava, que começava a ser vista como indesejável pelos olhares atentos dos governos ocidentais. A autora explica que o Brasil recorria, nas exposições universais, a encenações habilidosas

para melhorar sua imagem econômica e política, que se apresentava problemática em decorrência do regime escravocrata. Tais encenações envolviam o uso de fotografias de negros brasileiros e a produção de catálogos com textos traduzidos para vários idiomas. Esses textos justificavam a escravidão como obrigatória no processo histórico do país e ressaltavam as preocupações brasileiras em erradicá-la no momento oportuno.

Essa instituição [a escravidão], que o Brasil impôs pela força de condições específicas desde os primeiros anos de sua descoberta, induz a questionamentos acerca de seu fim, cuja resposta, como se sabe, foi apresentada recentemente por meio da Comissão Francesa de Emancipação: receber seriamente a atenção do governo (LAEMMERT, 1867a, p. 30 *apud* PRUSSAT, 2008, p. 175).

Segundo esse tipo de raciocínio, a mão-de-obra escrava teria sido uma instituição indispensável para o desenvolvimento do Brasil, mas, tendo cumprido sua função, tornar-se-ia, no decorrer do tempo, cada vez menos necessária e até inoportuna. Com um gigantesco contingente populacional negro no país, as marcas do trabalho escravo não podiam ser extintas de uma hora para outra, embora isso tenha sido tentado posteriormente com a Lei Áurea e outros procedimentos legais²⁷. Os textos dos catálogos que apresentavam o Brasil nas exposições universais começaram a alardear uma

²⁷ A segunda metade século XIX é fundamental para esta pesquisa por representar, na história do Brasil e de sua população negra, um período de supostas grandes transformações econômicas, políticas e sociais: 1850 - Extinção do tráfico de escravos no Brasil e Promulgação da Lei das Terras, Lei 601 (que determinou que os estrangeiros europeus que se estabelecessem no país, além da naturalização, estariam isentos do serviço militar); 1871 – Lei do Ventre Livre (que declarava livres todos os filhos de escravos nascidos no Brasil); 1885 – Lei dos Sexagenários (que declarava livres os escravos com mais de 65 anos); 1888 – Lei Áurea (que declarou extinta a escravidão no Brasil); 1889 – Fim do Império / Proclamação da República. Focar apenas dois desses eventos já torna possível compreender o quanto as transformações ocorridas no final do século XIX contribuíram para cristalizar a situação de inferioridade social do negro no Brasil. As leis do Ventre Livre e dos Sexagenários, promulgadas para beneficiar parte da população de escravos, libertaram, na verdade, os próprios donos de escravos dos gastos com crianças e idosos (cuja capacidade de produção é muito limitada). Além disso, é importante observar que essas leis surgiram apenas após a promulgação da Lei 601 que possibilitou a vinda de mão-de obra branca ao Brasil, pois facilitava a entrada de estrangeiros no país. Ver: COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*, São Paulo: Saraiva, 1994 e SANTOS, Helio. *A busca de um caminho para o Brasil - A trilha do círculo vicioso*. São Paulo, Senac, 2000.

suposta leveza nas relações entre senhores e escravos no regime escravocrata. Assim, soma-se ao processo de distinção dos limites sociais, da delimitação de dentro e fora, da definição de pertencimentos e exclusão dessas relações, a divulgação da humanização na forma de os senhores controlarem seus escravos no Brasil. O que confere benevolência ao brasileiro escravista, pois informa que ele sabe lidar com o diferente, dando-lhe condições humanas de vida, bem como lhe possibilitando experiências religiosas e de lazer, tal como informa um dos trechos do catálogo da exposição realizada em Paris, em 1867:

(...) os escravos, bem alimentados, vivem em habitações adequadas e tratados com humanidade. Na maioria das lavouras eles possuem suas próprias plantações, cujos produtos podem usufruir livremente.

Atualmente o trabalho é moderado, e em geral, feito apenas durante o dia, enquanto as noites dedicadas à tranquilidade são divididas entre os atos religiosos e o divertimento (LAEMMERT, 1867a, p. 30 apud PRUSSAT, 2008, p. 175).

O primeiro parágrafo do trecho acima destacado informa que os escravos possuem tal qualidade de vida, que, além de boa alimentação e moradia, desfrutam “livremente” da produção agrícola da qual são donos. A ideia de que os escravos são proprietários, enfatizado pelo uso do termo livremente, cria sensação de que, embora escravos, vivem como livres. Em contraposição ao cotidiano diurno de trabalho, “moderado”, o período noturno dos escravos é voltado à calma da religião e da distração. Observe-se, no entanto, que a religiosidade e o divertimento permitidos aos escravos não são identificados. Esses dados, em se tratando de identidade, seriam muito importantes, pois indicariam a possibilidade de esses diferentes, em seus momentos de liberdade, dedicarem-se a religiões de origem africana ou a práticas e manifestações religiosas associadas/copiadas do Outro europeu.

Ainda no que se refere ao fim da escravidão, Prussat (2008) cita a parte final do relatório oficial de Saldanha da Gama, um dos comissários encaminhados pelo governo brasileiro para a Exposição Universal de Paris (1867):

Para melhor satisfazer os desejos de todos os brasileiros, uma coisa ainda não foi completamente realizada, mas será em um curto espaço de tempo: *é o trabalho totalmente livre* – a *aspiração* mais digna de uma nação grande como o Brasil (SALDANHA DA GAMA 1867: 29 *apud* PRUSSAT, 2008, p. 176, grifos no original).

No trecho acima, Saldanha da Gama afirma que o trabalho livre, uma obra em processo no país, é uma aspiração de todos os brasileiros e que o Brasil, mesmo sem ter seu sistema econômico baseado totalmente no trabalho livre, já é uma grande nação. Em alusão ao relatório oficial de Laemmert, relativo à grande exposição mundial em Viena de 1873, Prussat (2008) comenta que a descrição repete informações apresentadas pelo autor na exposição anterior, referentes, por exemplo, à estrutura da população, e observa o acréscimo dos novos aspectos da escravidão no Brasil:

Eles (os escravos) podem constituir a partir de suas economias um fundo de emancipação para comprar sua liberdade. Essa instituição, à qual o Brasil está submetido por força de condições específicas desde o estabelecimento das primeiras colônias, tende felizmente ao seu rápido fim. Por força da lei de 28 de setembro de 1871 ninguém mais nasce escravo no Brasil (LAEMMERT, 1873, p.67 *apud* PRUSSAT, 2008, p. 176, parênteses no original).

Creio que o texto acima é emblemático da banalização da condição dos escravos à época, porque, de certa forma, sinaliza que só permanecia escravo em terras brasileiras quem não economizasse e investisse na sua emancipação, pois, vale repetir: “ninguém mais nascia escravo no Brasil” e aquele que economizasse poderia “comprar sua liberdade”. Deve-se notar que, novamente, passava-se a informação de que a escravidão foi uma necessidade circunstancial. O país justificava a instituição escravidão como uma condição inerente ao seu desenvolvimento, isentando-se das violências aplicadas aos negros até o período e responsabilizando-os por sua emancipação.

1.4 O imperador e a quitandeira em Viena

A notícia publicada no *Jornal do Comércio da Corte*, e depois reproduzida no *Diário de Pernambuco*, sobre as fotografias enviadas à Exposição Universal de Viena, revela a importância que Alberto Henschel e seu sócio Francisco Benque alcançaram na sociedade imperial, corroborando a hipótese de que foram usadas como recurso de representação nacional.

Embora não seja possível comprovar com fontes documentais que as imagens da família imperial e da quitandeira aqui apresentadas sejam as mesmas que as enviadas para Viena em 1873, o fato de essas corresponderem visualmente às descrições feitas no jornal leva-me a embasar minhas reflexões sobre elas. No que diz respeito ao retrato da baiana quitandeira, Margrit Prussat (2008) endossa essa possibilidade por tê-lo encontrado em diferentes coleções de fotografia na Alemanha e na Europa. A imagem da quitandeira faz parte do acervo do Leibniz-Institut für Länderkunde em Leipzig, Alemanha, no formato *carte-cabinet*. Trata-se do mesmo formato em que foi produzida a foto da família imperial. É curioso observar que, no formato *carte-de-visite*²⁸, a imagem também faz parte da coleção de fotografia Gilberto Freyre em Recife, que está em processo de catalogação e digitalização e à qual tive acesso no início do ano de 2011.

Os dois retratos de Alberto Henschel e Francisco Benque que faziam parte do que aqui optamos por considerar como autorrepresentação do Brasil na Exposição Universal de Viena – Retrato da família imperial (**Figura 1**) e Vendedora de Frutas no Rio de Janeiro (**Figura 2**) –, quando comparados entre si, apontam distinções nas composições e na concepção do próprio termo retrato²⁹. No primeiro, o que se apresenta é a família imperial, representante do

²⁸ Esse aspecto não deve ser considerado como um mero detalhe porque, a partir dessa informação, constatamos que também fazia parte do procedimento do fotógrafo produzir certas imagens no formato *carte-cabinet*, solicitadas pelos mais abastados, e recortá-las para o formato *carte-de-visite*. Isso permitia que o solicitante pudesse ter, por um custo reduzido, uma quantidade maior de uma mesma imagem para distribuí-la aos amigos e familiares. No caso de retratos de personalidades, como do imperador, uma versão no formato de *carte-de-visite* tornava mais acessível a aquisição por quem o desejasse e alguns estúdios fotográficos chegavam a divulgar essa possibilidade em anúncios de jornais. O que nos leva a inferir que o *carte-de-visite* era um recurso utilizado pelo fotógrafo para permitir a reprodutibilidade e distribuição ampla das imagens.

²⁹ Considero esses retratos como parte de uma autorrepresentação do Brasil na Exposição Universal de Viena em decorrência do fato de terem sido escolhidos por uma comissão

poder brasileiro – e é bom lembrar que as famílias imperiais do Brasil e da Áustria mantinham relações próximas: D. Pedro II era filho de Dom Pedro I e da arquiduquesa Dona Leopoldina de Áustria. A ideia de retrato corresponde à dignificação do grupo de indivíduos, ou seja, a apresentação dos retratados de forma a que sejam destacados seus aspectos mais positivos. No segundo, temos o que chamamos de representação do Outro, ou seja, a apresentação de um tipo humano, categorizado de tal modo que se torna o negativo de quem o representa. Considere-se aqui também o título da imagem dada pelo próprio fotógrafo, que indica um tipo humano num lugar específico: vendedora de frutas no Rio de Janeiro.

Dando continuidade às reflexões sobre a construção da identidade e da diferença por meio da diferenciação, como proposto por Tomaz Tadeu da Silva (2000), podem-se visualizar nessas duas imagens uma faceta positiva e outra negativa na construção de uma identidade da nação brasileira e sua diferença. Metaforicamente falando, esses retratos parecem corresponder a duas instituições brasileiras do período: o desejo da Nação branca ou o Império, que deve crescer à imagem e semelhança das nações europeias; e a Escravidão negra, marca negativa, mas necessária, do desenvolvimento histórico do país que deve ser controlada e eliminada.

Silva (2000) explica que as oposições binárias baseiam-se em relações desiguais de poder e ordenam as relações de identidade e diferença. E, no que se refere aos termos “nós” e “eles”, não há dúvida sobre qual dos dois é dotado de positividade. O processo de diferenciação, retomando a perspectiva linguística, equivale a uma demarcação de posições nas relações de poder:

Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de

nacional com a participação do Imperador. Na primeira etapa da seleção os produtos que representariam o Brasil no exterior eram indicados a participar das exposições nacionais, consideradas preparatórias para as universais. (TURAZZI, 2009, p. 91 e 92). Também aqui, compreendo o termo autorrepresentação, não como autorretrato, mas como uma representação construída a partir da negociação entre os retratistas Alberto Henschel e Franciso Benque e o Império brasileiro.

posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (SILVA, 2000, p.82)³⁰.

Assim, tem-se a família imperial centrada no mundo masculino, protegida entre paredes sólidas, cercada de cultura e civilidade numa forte contraposição à quitandeira baiana, em meio à natureza equilibrada e controlada, numa encenação artificial do espaço externo. Cada qual ocupando o local e a posição que lhes foi determinado, indicado pela pose e gesto, vestimenta e cenário.

1.5 O que somos: brancos, comportados, elegantes, respeitosos e cultos, em suma, civilizados

Ao analisar objetivamente o retrato da família imperial, identificamos uma composição em grupo em um espaço interno, que pode ou não ser o estúdio do fotógrafo. No centro e de pé, destacando-se de todo o conjunto, o imperador dirige o olhar para o fotógrafo. Planejada em cada detalhe, a imagem apresenta certa simetria ao distribuir as figuras em pares, um masculino e outro feminino. A posição das mulheres, com as roupas mais claras que a dos homens, deixa-as mais baixas do que o Conde d'Eu, que, como elas, está sentado e delas recebe os olhares. Além disso, as cabeças dessas três personagens, no plano inferior da imagem, desenharam um triângulo cujo vértice mais alto é a cabeça do imperador.

A partir da ideia de representação de instituições brasileiras nas imagens dos estúdios de Henschel e Benque na universal de Viena em 1873, cabe observar que as poses do grupo familiar imperial serviam como modelo para os grupos familiares da sociedade brasileira, mas também como indicativo máximo social e político dessa nação diante dos olhares europeus.

Em uma conferência na Academia Real de Pintura e Escultura (1667-1668) Charles Le Brun explica a partir da obra Os israelitas colhendo o maná no deserto, de Nicolas Poussin (1639), a importância de articular as várias figuras de uma pintura de grupo entre si:

³⁰ Argumento semelhante pode ser encontrado em Stuart Hall (1997).

Que os grupos são formados pela reunião de diversas figuras ligadas entre si, que não fogem ao tema principal, mas pelo contrário, ajudam a articulá-lo e a prender o olhar, de maneira que ele não fique errando por uma grande extensão. Por isso, quando um grupo é composto por mais de duas figuras, deve-se considerar a mais visível como a parte principal do grupo; quanto às outras que a acompanham, que umas lhe servem de ligação, outras de suporte (LE BRUN *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 72).

A pose de cada pessoa do retrato da família imperial deve ser analisada individualmente, nas relações que estabelecem entre si, e principalmente, com a figura principal, o imperador. São quatro figuras de corpo inteiro, cuja disposição informa sua importância, não apenas dentro da instituição familiar, mas no quadro social brasileiro.

Caso não conhecêssemos a identidade de todos poderíamos apenas localizar e descrever uma a uma. No centro da imagem, um homem de pé voltado para frente dialoga com o fotógrafo por meio de um olhar direto. De perfil, outra figura masculina, sentada, que dá apoio à primeira. Em três quartos de perfil, uma figura feminina, sentada. Uma mulher mais jovem, também de perfil e sentada. Na composição hierárquica da imagem, fazendo uma leitura no sentido da leitura de texto ocidental, da esquerda para a direita, de cima para baixo, o homem no centro ocupa a posição de destaque, a moça, o último lugar.

As duas mulheres, embora uma seja a esposa e a outra a filha do personagem central do retrato, o imperador, ocupam posição inferior à do conde, genro da primeira e marido da segunda, e ainda lhe rendem homenagem dirigindo-lhes o olhar de baixo para cima. Apoiado em si mesmo, com auxílio de um livro, ao genro e príncipe esposo foi concedido o direito ao olhar enigmático e profético. Seus olhos, apesar de darem a impressão de pousar sobre sua esposa, se dirigem para fora da imagem, muito além.

O que é relevante aqui é que a família imperial não apenas tinha grande interesse pela fotografia como tinha experiência, o que poderia facilitar as coisas para o fotógrafo, mas ampliava sua responsabilidade em retratá-los, pois deviam ser bem exigentes.

1.6 O que não somos: negros, exóticos, erotizados, naturais

A figura feminina no retrato individual está cercada por diferentes frutas tropicais e divide o centro vertical da imagem com a haste de um enorme guarda sol. A cobertura do guarda-sol ocupa toda a parte superior da imagem, criando uma simetria horizontal com o conjunto, que se assemelha a uma natureza-morta, composto por mulher e frutas na parte inferior. De maneira contrária às mulheres da família imperial, a vendedora de frutas, também sentada, usa um vestido de tecido aparentemente rústico e simples, que deixa seus braços e colo à mostra. Ela dirige o olhar para a câmera fotográfica enquanto fuma um cachimbo.

Margrit Prussat (2008) observa que esse retrato ofereceu aos olhares europeus tanto o distante mundo tropical quanto a harmonia do sistema escravagista brasileiro. A baiana revela seu exotismo e erotismo, mas está domesticada:

A mulher fuma cachimbo, o que aos olhos dos viajantes europeus era um atributo extraordinário das africanas no Brasil (Alencastro 1998: 60f.). De um lado a incorporação dessa imagem na representação oficial do Império brasileiro no palco da Exposição Universal serviu como apresentações aos visitantes europeus do Brasil tropical. Ao mesmo tempo a imagem oferecia também uma experiência estética e harmoniosa da “escravidão” no Brasil, que correspondia à auto-imagem oficial do Império e na qual deveria ser lido o pano de fundo contra as convulsões político-sociais dos anos de 1870 (PRUSSAT, 2008, p. 97).

Um elemento importante da composição do retrato da mulher negra, que reforça a contraposição com o retrato da família real e mais especificamente com as mulheres brancas desse último, é o fato de que, embora num estúdio, seja representada num espaço externo. Margrit Prussat (2008) comenta um relato de 1877 de Canstatt, um viajante europeu no Brasil, que informa sobre o modo como a negatividade atribuída às mulheres brancas vistas sozinhas na rua era transferida às mulheres negras, independente de exercerem funções de trabalho bem específicas na rua.

Mulheres brancas sozinhas na rua recebiam o status de mulheres “socialmente duvidosas”. A posição social das africanas e mulatas, entretanto, parecia decididamente ser definida, para além de suas atividades domésticas, a partir do exercício de suas atividades públicas na rua como vendedoras, empregadas, carregadoras etc. Esta é claramente a condição do espaço público nas inúmeras fotografias de ruas, que como cartões postais se espalharam pelo mundo. Com isso ficou implícito também um status social negativo que simbolizava a imagem das mulheres negras como “moralmente duvidosas” (PRUSSAT, 2008, p. 61).

A análise individualizada de cada retratado da família real deve considerar ainda que todos são passíveis de nomeação. O que não pode ser feito no retrato da quitandeira, já que sua identificação enquanto quitandeira não lhe dá identidade. Ela representa um tipo de mulher negra: vendedora de frutas no Rio de Janeiro. Trata-se de um feminino não branco, sem nome, que representa um grupo. Como dizia o jornal da época “uma dessas bahianas quitadeiras”. É importante destacar que no cartão em que a imagem está colada, ao nomear o local em que a personagem foi fotografada, Henschel e Benque relacionam a paisagem pintada do fundo à cidade do Rio de Janeiro: “*Frucht-Verkäuferin in Rio de Janeiro*”, Vendedora de frutas no Rio de Janeiro.

O jornal, por sua vez, além de indicar a ocupação da mulher representada informa que é uma baiana, uma quitandeira proveniente da Bahia. E, por fim, enfatiza, entre os elementos que tornam o retrato digno de apreciação, as “novidades de ideia”. Essa originalidade de ideia, própria da concepção de obra de arte, leva-nos a refletir sobre a procedência da concepção da mulher negra com turbante, bata e saia rodada, vendendo frutas, legumes ou quitutes nas ruas de capitais brasileiras, como baiana.

A obra *Mulata Quitandeira* (**Figura 21**) do pintor italiano Antonio Ferrigno, provavelmente produzida entre os anos de 1893 e 1905, período em que o artista esteve no Brasil, revela tanto a recorrência dessa temática quanto o modo como foi abordada após o fim do trabalho escravo. Uma mulher negra, ou mulata conforme o título, sentada na soleira da porta vendendo ervas, exposta numa situação de semelhança com seus produtos. A pintura de Ferrigno mostra ao espectador, nas palavras de Renata Bittencourt (2005,

p.98): “a definição do corpo anti-acadêmico: abandonado, decomposto. Ombros curvados, olhos cerrados, com um cachimbo, hábito comum das negras, aceso sobre o colo”.

Figura 21: Mulata quitandeira. Antonio Ferrigno, [sem data] óleo sobre tela, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A contraposição do que chamei positividade na constituição da imagem do império brasileiro em relação à negatividade da escravidão foi relativizada na exibição universal de Viena. D. Pedro II e sua família portam-se como exemplo de civilização. Representando o aspecto positivo do Império, estimularam o desenvolvimento tecnológico e cultural do país: fotografia, Biblioteca Nacional, transporte e etc. Ainda que representasse a face negativa do país, a escravidão, o retrato da vendedora de frutas de Henschel I. Os relatórios sobre a exposição os escravos trabalhavam e viviam.

Conclui-se com isso quão importante era para os negros no Brasil a submissão ao imperador, pois apesar de tudo, estar na qualidade de escrava possibilitou àquela mulher ser contemplada dignamente numa fotografia. Dignidade ausente na pintura de Antonio Ferrigno (**Figura 21**). A mensagem é clara: sem a mão forte, que também afaga, do Império, os negros prostraram-se ainda mais semelhantes à natureza pouco farta que procuram vender. Os pés, outrora ocultos, porque descalços revelavam a condição servil, agora abandonam os sapatos a que já têm direito.

A positividade de imagem do Império brasileiro, que se constituía como nação, para ser enfatizada foi mostrada ao público internacional de Viena em contraposição à negatividade da Escravidão. Essa, por sua vez, devia ser considerada positiva para os negros, já que por meio dela eles estariam

finalmente em processo de civilização. Assim, a imagem da família imperial seria insuficiente para a representação, frente aos europeus, de um país constituído por uma imensa massa negra e que ainda não havia solucionado o problema da escravidão.

Nesse sentido, o legado que os dois retratos que serviram de referência para as reflexões deste capítulo – Retrato da família imperial e Vendedora de frutas – deixaram ao Brasil não está situado na esfera da democracia racial, como uma análise mais inocente ou tendenciosa poderia supor, pois não há inocência alguma na afirmação da identidade a partir da diferenciação; ao contrário, o que se processa é uma disputa acirrada por poder.

Capítulo 2 – O ARQUIVO E O OLHAR TIPIFICADOR DE HENSCHEL

Figura 22: Os fotógrafos Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza . ca. 1870. Ateliê Alberto Henschel Pernambuco.

As fotografias de Alberto Henschel (**Figura 22**) e traços dispersos da personalidade do fotógrafo se dão a ver somente por meio das coleções preservadas desde o século XIX. Pouco sabemos da vida do fotógrafo antes de vir para o Brasil em 1866. Pouco sabemos também de sua vida no período em que morou por aqui, exceto que se casou com uma jovem judia, uma das belas irmãs cantadas por Castro Alves no poema “Hebréia”. (KOSSOY, 2002, p. 179) Será que teve filhos e amantes? Teria sido judeu praticante ou se interessado por práticas

religiosas locais? Além das fotografias e dos anúncios nos jornais divulgando as constantes melhorias dos seus quatro estabelecimentos em distintas capitais brasileiras, o fotógrafo empresário não nos legou cartas, artigos em jornais, poemas ou declarações que tragam ao presente suas intenções estéticas. Nada que nos indique suas opções políticas, se libertárias ou conservadoras. Seria republicano? Abolicionista? Positivista?

O que sabemos sobre Henschel e seu trabalho é o que inferimos a partir dos anúncios em jornais (**Figura 23**) e das fotografias em *carte-de-visite* e *carte-cabinet* preservadas em alguns acervos de instituições museais do Brasil e da Europa, mais especificamente da Alemanha.

PHOTOGRAPHIA ALLEMA

ALBERTO HENSCHEL & C.

LARGO DA MATRIZ DE SANTO ANTONIO N. 2

RETRATOS A OLEO

Chegou finalmente da Europa o nosso já tão conhecido e por tanto tempo esperado pintor o Sr. Piereck, e estamos agora habilitados a fazer retratos a oleo, de qualquer tamanho, desde 5 metros de altura até miniatura. O Sr. Piereck, que durante trez annos da sua ausencia estudou com os primeiros mestres da Europa e na academia de Vienna d'Austria, está habilitado a pintar retratos, quer sejam pela sua excellente execução, quer pela sua extraordinaria semelhança, os primeiros na arte, e para que todo o mundo esteja ao alcance de possuir retratos a oleo da sua familia e dos seus amigos, fazendo de um bom tamanho a 60\$000. De pessoas ausentes ou fallecidas precisamos só uma photographia e garantimos perfeita parencia.

RETRATOS PHOTOGRAPHICOS como desde dez annos apresentamos ao publico, julgamos que não ha necessidade de levar esses nossos trabalhos.

Figura 23: Anúncio publicado no
Jornal do Recife. 14 jan. 1876. p. 4.

Os anúncios, embora possam nos fornecer pistas de alguns aspectos das intenções, das relações comerciais e dos recursos técnicos dos estúdios de Henschel, são uma prática comum e até certo ponto padronizada dos estabelecimentos fotográficos do período. Numa disputa acirrada por clientes, os estúdios anunciavam constantemente suas melhorias técnicas, as novas contratações de profissionais, as reformas realizadas para melhor atender o público, as viagens a negócios dos profissionais, etc (**Figura 24**).

PHOTOGRAPHIA
ARTISTICA AMERICANA
 RUA DO IMPERADOR N. 38.
 Artista americano.
 Artista americano.
 Artista americano.
 Artista americano.
 Retratos—Retratos—Retratos.
 Em porcelana—Niepçotypie.
 Em lenços—Archérotypie.
 Em vidro—Ambrotypie.
 Em metal—Daguerreotypie.
 Em papel—Talbotypie.
 No grande salão da rua do Imperador n. 38
 No grande salão da rua do Imperador n. 38
 Nesta estabelecimento tiram-se retratos
 em todos os systemas, com asseio e prompti-
 tidão, desde as nove horas da manhã
 até as cinco da tarde; assim como tem
 sempre a venda grande sortimento de cai-
 xas finas de diversas formas. — Quadros
 ovais — Passepartouts e todos os mais ob-
 jectos e productos chimicos, relativos a ar-
 te e recbidos ultimamente dos melhores
 fornecedores de PARIS e Nova York, tendo
 de tudo, para todos os gostos e para todos
 os preços.
 Salão da rua do Imperador n. 38.
 Salão da rua do Imperador n. 38.

Figura 24: Anúncio publicado no
Diário de Pernambuco. 21 mai. 1866
 [sem paginação].

Outras fontes nos comunicam sobre a frequência com que Henschel viajava: as listas de passageiros dos navios que saíam e retornavam de alguma capital brasileira, ou tinham como destino portos europeus. Sob títulos como “Avisos diversos”, “Lista de passageiros”, “Passageiros”, etc, pequenas notas eram publicadas em distintos jornais de Pernambuco repetidas vezes por vários dias. Cheguei a contabilizar algumas notas ou anúncios publicados cerca de 20 vezes consecutivas. Algumas, mais detalhadas, informavam os nomes de passageiros importantes, suas funções, motivo da viagem e detalhes como quantidade de pessoas a bordo, encomendas de estabelecimentos comerciais etc.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLIII. NUMERO 130
Terça-feira, 4 de junho de 1867
Pag. 5

AVISOS DIVERSOS

- Alberto Henschel, súbdito allemão, vai a Europa a negocio seu³¹

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLIII. NUMERO 286
12 de dezembro de 1867
Pag. 2ª

Importação

- Escuna prussiana “Esperance”, vinda de Hamburgo, manifestou o seguinte:
(...) 2 caixas de ether; a A. Henschel & C.³²

³¹ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 400.

³² Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 413.

GAZETILHA.
Ano X, NUMERO 137
13 de junho de 1868

Passageiros

- Entrados hontem da Europa no vapor francez Estremadure:
Paul Barba, Affonso do Rego Barros, a irman de caridade
Louise, Gasier Charles, Solano, Alberto Hensvhel (...)³³

O nome de Alberto Henschel, assim como os de seus sócios e seu estúdio em Pernambuco, figuraram com destaque por essas listas inúmeras vezes, a começar pela chegada do fotógrafo ao Brasil.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLII. NUMERO 122
Segunda-feira, 28 de maio de 1866

Pág. 1^a

REVISTA DIARIA

- Passageiros do patacho hamburguez Catharine Jane;
Alberto Henschel, Carlos Henrique Gutriaff.³⁴

A exclusividade dedicada aos nomes de Alberto Henschel e Carlos Henrique Gutzlaff nessa brevíssima nota informa-nos sobre a importância dada aos passageiros dos navios estrangeiros que aportavam no Brasil. Sem nenhuma referência à nacionalidade e intenções dos visitantes no país, o pequeno texto antecipa a chegada dos europeus e pode ter aguçado a curiosidade do leitor do jornal da época. Curiosidade respondida pelo comunicado publicado na segunda página do mesmo jornal 20 dias depois.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLII. NUMERO 139
Segunda-feira, 18 de junho de 1866

Pág. 2^a

REVISTA DIARIA

- Comunicam-nos o seguinte:

“Os senhores Albert Herchel e Carlos Gúklaff, ultimamente chegados de Berlin, com o fim de estabelecer nesta cidade um novo salão de photographia, não o podendo

³³ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 435. Jornal do Recife: Gazetilha. Ano X, número 137, 13 de junho de 1868. p.1. Outros jornais do mesmo dia e em dias subsequentes anunciaram a chegada de fotógrafo com variações na grafia: Alberto Henschell; Henschell Alberto.

³⁴ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 362.

fazer repentinamente, mas querendo o mais promptamente possível dar princípios aos seus trabalhos de maneira a poderem merecer o acolhimento que muitas pessoas de consideração lhe teem prestado, tomando a liberdade de annunciar que fizeram uma associação com o Sr. Julio dos Santos Pereira, proprietario do estabelecimento da rua do Imperador n. 38; e como torna-se necessário a todos os trabalhos uma grande obra no estabelecimento, estará fechado por alguns dias a partir de hoje até que se façam publicar os annuncios de abertura nos jornais diários, dando ao mesmo tempo a nomenclatura de todos os trabalhos que se farão no referido estabelecimento.”

Estes artitas, asseveram-nos, que trabalham bem, sendo dignos de apreço por seu mérito e pelos seus estudos nas principaes capitaes da Europa.

O Sr. Julio indo fazer melhoramentos em sua galeria, afim delles poderem bem trabalhar, e darem copia desses estudos e aperfeiçoamento da arte faz por certo um serviço a esta, e recommenda-se ao apreço publico.³⁵

Nesse anúncio somos informados sobre a relevância atribuída a Henschel e Gutzlaff como experientes e aplicados empreendedores europeus, que buscam corresponder à recepção acolhedora de pessoas de consideração. Categorizados como artistas, os fotógrafos atestam sua qualificação profissional por sua formação europeia e por mérito. O texto também deixa-nos saber que, em sociedade com Julio Santos Pereira, farão significativa reforma do estúdio desse último e se utilizarão do expediente habitual de tornar públicas todas as novidades dos negócios locais por meio dos jornais diários. Essa divulgação começaria em curto espaço de tempo após esse primeiro anúncio.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLII. NUMERO 151
Terça-feira, 3 de julho de 1866

Pág. 2ª

REVISTA DIARIA

- Visitamos hontem a galeria photographica do Sr. Julio dos Santos Pereira, à rua do Imperador, e ahi ficamos com effeito sorprendidos em presença dos bellos trabalhos que se acham em exposição executados pelos dous artistas allemães os Srs. Albert Henschel e Carl Gutzdoff, ultimamente chegados. Em verdade esses trabalhos rivalizam com os dos melhores

³⁵ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 363.

photographos do mundo, quer na execução em si, quer no esmerado do colorido, de modo a conservar-se sem alteração o trabalho photographico.

Além disso, fomos obsequiados pelo Sr. Julio com alguns exemplares das suas photographias mágicas, nova e surpreendente invenção, que nos maravilhou assaz pela rapidez com que uma simples tira de papel, apenas molhada em agua pura se transforma n'um retrato, paysagens etc.

Dentro de poucos dias estarão concluídos os arranjos que se fazem actualmente nesse estabelecimento, para começarem então os trabalhos photographicos. Mas no entanto já tem aberto o Sr. Julio à exposição a sua galeria, cuja visita elle facilita ao publico durante o dia.³⁶

A prática de publicação de notas, avisos e propagandas nos jornais, embora não nos forneça elementos sobre a vida de Alberto Henschel, possibilita que tracemos minimamente o percurso geográfico e temporal do desenvolvimento comercial de seus estúdios. Permite-nos identificar, além das viagens a negócios, os equipamentos e materiais que adquiriram, quem foram seus sócios, os endereços dos estúdios, as ocasiões em que mudaram de local ou ampliaram. No que se refere à sociedade de Henschel e Gutzlaff com Julio dos Santos Pereira, por exemplo, constata-se no anúncio a seguir, que foi de curtíssima duração.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO
ANNOXLII. NUMERO 227
02 de outubro de 1866

Pág. 3ª

REVISTA DIARIA

Temos a honra de participar ao respeitavel publico, que havendo deixado de comum acordo o estabelecimento photographico do Sr. Julio dos Santos Pereira (antiga casa Osborne) a Rua do Imperador, n. 38, onde trabalhavamos provisoriamente, estamos preparando o primeiro andar do sobrado n. 2, do Largo da Matriz de Santo Antonio, aonde vamos agora montar o nosso estabelecimento photographico.

Como porém pretendemos organizar a nossa officina a semelhança do que há de melhor na Europa, capaz de executar qualquer trabalho da nossa arte, e digna desta populosa e civilisada cidade, não o poderemos abri-lo antes do dia 15 do corrente mez, época em que esperamos se achará elle prompto de tudo.

Conservamos em nosso poder a maior parte das chapas dos retratos que tiramos na officina do Sr. Julio, a Rua do

³⁶ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 364.

Imperador, pelo que podemos fornecer a quem o desejar a reprodução dos mesmos.³⁷

A publicidade regular e farta da trajetória dos estúdios de Alberto Henschel fortalece nossa concepção de que o fotógrafo foi um empreendedor de talento. E, como vimos no anúncio anterior, enfatiza a ideia de que a expectativa de sua clientela era encontrar em território nacional o que havia de melhor na Europa alinhado às necessidades de uma cidade civilizada. Henschel, como empresário, soube identificar no período em que viveu e trabalhou no Brasil a demanda de um público diversificado por imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo, em que se destacam estudiosos e cientistas estrangeiros, tais como Wilheln Reiss e Alphons Stübel.

O reduzido conjunto de informações sobre o fotógrafo, bem como sobre suas imagens, levou-nos assim a considerar também as coleções e os acervos³⁸ aos quais elas pertencem como objetos de análise dessa pesquisa. Ao longo de nossa investigação tornou-se indispensável compreender de que modo e porque as fotografias de Henschel foram preservadas, organizadas e categorizadas. Qual o contingente de imagens que teria se perdido? Quem definiu quais deveriam ser preservadas? Quem as adquiriu? Com que objetivo? Como foram agrupadas? Quem lhes deu os títulos? Por que em certos grupos há uma concentração de imagens de não brancos e em outros a predominância é contrária?

Ciente da impossibilidade de responder a todas essas questões, proponho investigar três tipos de arquivos, aqui nomeados a partir da identificação das intenções daqueles que deram início à sua constituição: o

³⁷ Informação reproduzida da pasta de registros catalográficas sobre fotografia nos jornais de Pernambuco preservados pela Fundação Joaquim Nabuco. folha. 367. Esse anúncio foi publicado durante seis dias seguidos no mesmo jornal.

³⁸ O uso dos termos coleção e acervo seguirá aqui a abordagem de diferenciação proposta por Maria Cecília França Lourenço: "Diferenciamos *coleção* de *acervo*, não tanto pelo sentido etimológico, pois praticamente coincidem no intento aglutinador [...]. A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elige objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade [...] indica conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições. A escolha da palavra acervo para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional [...]. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente". LOURENÇO, Maria Cecília França (1999, p. 13), In COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*.

arquivo etnográfico, o arquivo histórico e o arquivo do feiticeiro. O arquivo etnográfico resulta da expedição dos geógrafos Alphons Stübel e Wilhelm Reiss, conterrâneos e contemporâneos de Alberto Henschel. O arquivo histórico, constituído a partir da segunda década do século XX, provém dos interesses dos dentistas, pai e filho, Augusto e Francisco Rodrigues e, posteriormente, do sociólogo Gilberto Freyre, de organizarem galerias de retratos que representassem personagens da sociedade pernambucana e sua contribuição na história do século XIX. Por fim, de volta ao tempo de Henschel, o arquivo do feiticeiro corresponde à pequena coleção formada pelo influente feiticeiro Juca Rosa.

2.1 O arquivo etnográfico: Alphons Stübel e Wilhelm Reiss

A partir da participação de Alberto Henschel na Exposição Universal de Viena, vimos como o Brasil produziu sua autoimagem para ser aceito na Europa. Nesse item pretendemos mostrar, por meio da análise de um conjunto de retratos das coleções constituídas pelos viajantes alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, o que estes europeus buscaram encontrar e mostrar sobre o Brasil em sua terra natal.

Como em todos os estúdios fotográficos da época, os retratos de negros do estabelecimento de Henschel foram produzidos nos formatos convencionais usados para os retratos de brancos: a maioria em *cartes-de-visite* e alguns em *cartes-cabinet*. A utilização do mesmo formato, no entanto, não resulta necessariamente em uma equidade na forma de representação. Cabe observar diferenças significativas no que diz respeito à identificação, direção do olhar, posição da cabeça e apresentação do perfil, embora, à primeira vista, a pose dos retratados apresente muita semelhança. Essa diferenciação deve-se ao significativo consumo de parte de suas imagens de negros por viajantes europeus que tinham preferência por certas poses.

A grande distribuição de retratos de busto nos arquivos da Europa revela o interesse de viajantes e colecionadores europeus, que geralmente organizavam tais retratos de busto em compilações de “Imagens de tipos” e assim construíam “Identidades Étnicas” específicas, como Carl Dammann no *Álbum Antropológico Etnológico*³⁹.

O interesse do alemão Carl Dammann por imagens de negros situa-se na fronteira entre o exotismo e a etnografia⁴⁰. Damman chegou a assistir a exposições de grupos africanos na Alemanha e convidá-los para serem fotografados em seu estabelecimento. Esses espetáculos exóticos eram justificados pela necessidade de compreender os grupos não-europeus do ponto de vista antropológico. O viés científico dessas apresentações, segundo Andrew Zimmerman, de certo modo, as autorizava. Do ponto de vista do autor, a antropologia está fundamentada em duas formas culturais básicas: a cultura global do imperialismo e a cultura popular dos espetáculos exóticos.

A história da antropologia foi escrita de dentro para fora. Pelo menos na Alemanha, ela dependeu menos de cientistas europeus aventurando-se em colônias do que os sujeitos colonizados aventurando-se na Europa, que era tão perigosa, excitante e potencialmente rentosa para eles, quanto as colônias eram para os europeus. Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a maior parte dos encontros entre antropólogos alemães e as pessoas que eles estudavam ocorreram na Alemanha, em circos, panópticos e zoológicos (ZIMMERMAN, 2001, p.20).

³⁹ Dammann 1875, ver. Coleção. Pitt Rivers Museum, Oxford, GB, PRM in PRUSSAT, 2008, p. 102; grifos da autora.

⁴⁰ O conceito etnográfico é tratado aqui no sentido semelhante ao dado por Claude Lévi-Strauss em sua obra *Antropologia Estrutural*: “(...) a etnografia consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (frequentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem de modo algum à natureza da pesquisa, entre aqueles que mais diferem do nosso), e visando à reconstituição, tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles” (LÉVI-STRAUSS, 2003, pag, 14). A cientificidade existente ou intencionada na pesquisa etnográfica é praticamente ausente quando o olhar sobre o outro permanece no âmbito da curiosidade pelo exótico, pelo diferente. E, portanto, não consegue e nem há intenção da apreensão do universo ao qual este outro pertence. Assim as exposições universais se aproximam mais da exibição do exótico da pesquisa etnográfica. Como poderemos observar a distinção entre o etnográfico e o exótico pode ser mais sutil do que parece. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.

É importante ressaltar que, a despeito dos propósitos antropológicos, as apresentações nos circos, panópticos e zoológicos constituíam um negócio, um esquema comercial em que os grupos que se apresentavam eram compostos de não europeus interpretando um para o público da Europa um papel: o papel do selvagem ou exótico, sob a direção de especialistas europeus (incluindo antropólogos). Segundo Zimmerman, a ação de tais diretores, com a qual se aplicava uma rígida disciplina sobre os performers, visava garantir no espetáculo a autenticidade da cultura primitiva dos últimos. O autor observa, no entanto, que muitos desses homens e mulheres resistiam à direção europeia recusando-se, por exemplo, a posar para fotografias, quando não estavam atuando, com roupas que não fossem ocidentais.

Apesar de africanos e habitantes das Ilhas Pacíficas durante a apresentação permitirem fotografias de suas performances, muitos contestaram ter fotografias tomadas pelo antropólogo responsável pela exibição, Felix Von Luschan. Frequentemente eles não permitiam de modo algum a Luschan fotografá-los individualmente. Mesmo aqueles que se deixaram ser fotografados, com frequência insistiram em usar roupas no estilo europeu no que eles parecem ter considerado como retrato pessoal. (ZIMMERMAN, 2001, p.30).

Na descrição do retrato de Mschúngo (Figura 25), Zimmerman indica tratar-se de um retrato antropológico de um performer do grupo Masai, que, embora exiba acessórios de sua performance realizada em 1896 na Exibição Colonial de Berlim, não abriu mão de permanecer com sua jaqueta de estilo europeu ao posar para a fotografia solicitada por Felix Von Luschan. A resistência dos não europeus na Europa aos registros fotográficos de viés antropológico teria

FIGURA 25: Retrato antropológico de Mschúngo, performer do grupo Masai. 1896. Felix Von Luschan. Exibição colonial de Berlim. Dietrich Reimer,

FIGURA 26: Bismark (Kwelle Ndumbe) Bell. Felix Von Luschan. Dietrich Reimer, Berlim. 1897.

levado Luschan, ainda segundo Zimmerman, à tamanha indignação, que o fez qualificar alguns retratados como “limitado”, “insolente” ou “mal-educado” na publicação em comemoração à exibição. Em contraposição, atributos como “polido” ou “pacífico” foram destinados àqueles que teriam colaborado na construção de representações mais primitivas. Zimmerman informa que Luschan desprezou de forma particular,

Bismark (Kwelle Ndumbe) Bell, (**Figura 26**), um líder político Duala que

recusou-se a ser fotografado com suas vestes tradicionais. (ZIMMERMAN, 2001, p.30 e 31).

Um delicioso exemplar e uma mistura incomparável de idiota e ‘negro de calças’. Naturalmente que ele não poderia deixar-se ser medido, mas um dia ele mostrou-se diante da câmara *en grande ténue*, com medalhas de baile ou de clube de boliche empenuradas, e indicou com um gesto graciosamente condescente que ele desejava ser fotografado. Por causa dos fortes tremores do homem, que é um bebedor pesado e sofre de delírio, as fotografias não podiam ser expostas por tempo suficiente. Ainda assim elas são satisfatórias para dar uma ideia aproximada da aparência desse ‘digno’ chefe de aldeia. (LUSCHAN apud ZIMMERMAN, 2001, p.32).

As vestes europeias do líder Duala possivelmente incomodaram Luschan pelo fato de reduzir a diferença visual entre povo civilizado e povo não civilizado que o registro de caráter antropológico buscava evidenciar. A ponto de fazer com que Luschan mentisse sobre o retratado, pois a definição da imagem revela que nenhuma tremedeira teria atrapalhado a tomada da foto. Na

opinião de Zimmerman, Bell teria desafiado a “fronteira entre povos culturais e povos naturais, o colonizador e o colonizado, o europeu e o não europeu. Bell vestia-se não como um tradicional Duala, mas para Luschan, como um colonizador europeu.” (LUSCHAN apud ZIMMERMAN, 2001, p.32 e 33).

Se a diferença entre cultural e natural era evidenciada pelas vestes dos retratos antropológicos dos performers exibidos em Berlim no final do século XIX, pode-se dizer que no início do mesmo século, a nudez da sul-africana Saartje Baartman apresentada em espetáculos exóticos na Inglaterra e em Paris demonstra quão sutil era a linha que demarcava a pesquisa antropológica da apreciação do exotismo. E também quão cruel poderia ser.

Conhecida como “Vênus hotentote”, em decorrência de suas nádegas e lábios genitais de tamanhos incomuns aos olhos europeus, a pequena Sarah (tradução do seu nome africânder Saartje) morreu de varíola, como uma prostituta alcólatra em Paris, na casa de seu dono, um mostrador de animais. Enquanto viveu na Europa, Saartje Baartman foi objeto de exibição pública, exploração sexual e estudo científico. Morta, tornou-se artefato de pesquisa de Georges Cuvier, que, a partir das medições de seu corpo, concluiu serem as hotentotes pertencentes a um grupo racial humano portador de hipersexualidade (SAMAIN, 2001).⁴¹

O corpo de Saartje Baartman foi moldado em gesso em 1815 pelo laboratório de antropologia do Museu do Homem, em Paris, onde voltou a ser exibido aos olhos curiosos dos cientistas e do público (**Figura 27**). Dando continuidade ao uso desse corpo de mulher conforme o pensamento científico da época, o anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e Cuvier utilizaram em 1824 ilustrações de Saartje Baartman de frente e de perfil no livro intitulado *A história natural dos mamíferos com figuras originais coloridas, desenhadas a partir de animais vivos* (**Figuras 28 e 29**) (SAMAIN, 2001).

⁴¹ SAMAIN, Étienne. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)”. *Revista de Antropologia*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200003. Acesso em set. 2011.

Figura 27: A "Vênus hotentote", gesso pintado, 1815; Paris, Museu do Homem, laboratório de antropologia.

Figuras 28 e 29: Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. *A história natural dos mamíferos com figuras originais coloridas, desenhadas a partir de animais vivos*. Paris. A. Belin, 1824, tomo 1, pranchas 1 e 2; Paris, Muséum d'Histoire Naturelle, biblioteca.

Figura 30: Louis Rousseau. Stinée, Fotografia, 1855; Paris, Museu do Homem, fototeca.

A representação de Baartman como um dos 120 mamíferos da obra é, já na origem, uma contradição, pois, segundo a concepção francesa do período, o estudo antropológico determinava "as condições físicas que separam o homem da animalidade, reconduzindo a diversidade das raças à sua unidade primitiva" (SAMAIN, 2001) Desse modo, essa hotentote, embora considerada primitiva, pertencia à espécie humana. Por que, então, estaria catalogada entre os animais desenhados vivos?

Com tantos registros etnográficos do corpo de Saartje Baartman, que incluíram desenhos, medições, autópsia e modelagem em gesso, que motivo teria levado 37 anos depois o fotógrafo Louis Rousseau, ajudante do antropólogo Étienne Serres no Museu de História Natural, a fotografar de costas o corpo despido de Stinée, outra hotentote (**Figura 30**)? Se optarmos em encontrar a resposta nas instruções de Étienne Serres dirigidas em 1852 aos membros de uma expedição científica que seria enviada ao interior da América do Sul, compreenderemos que o estudo antropológico estaria sempre incompleto sem o registro fotográfico.

A representação fiel dos tipos humanos está na base da antropologia; obtém-se através de dois procedimentos que nada deixam a desejar: o daguerreótipo, de um lado, e a moldagem dos bustos com gesso, do outro.

Com poucas exceções, os viajantes nos transmitiram os tipos americanos e o fizeram de uma maneira ideal: quase sempre as figuras que se encontram nas suas obras são os tipos europeus vestidos à maneira americana. A arte brilha, sem dúvida, mas à custa da realidade. Ora, é essa realidade, toda nua e sem arte, que nos fornece o daguerreótipo, o que dá às figuras obtidas por esse meio uma certeza que nenhum outro meio saberia substituir.” (SERRES apud Samain, 2001, [sem paginação]).

A essa necessidade de tudo registrar, catalogar e hierarquizar o antropólogo Etiénne Samain atribui a produção das três figuras da Vênus hotentote, segundo o qual esta criação configura-se num “ambiente tão positivista quanto exibicionista e etnocêntrico” (SAMAIN, 2001, [sem paginação]).

A partir dessas considerações, tratar a faceta da exploração comercial de imagens de negros da produção de Henschel é remeter-se a um tipo de discurso imagético, que pode ser contextualizado no processo de expansão colonialista, quando cientistas e artistas viajantes europeus registraram a natureza, as culturas e os povos dos países colonizados. A importação de fotografias de negros feitas pelos estúdios de Alberto Henschel por colecionadores como Carl Damman, que atuava também como fotógrafo e como pesquisador do Outro na própria Europa, e por cientistas viajantes como Wilhelm Reiss e Alphons Stübel revela a potencialidade de tais imagens em serem categorizadas e utilizadas com fins antropológicos.

Dentre os clientes retratados em 1888 por um dos estúdios ainda divulgados como sendo de Alberto Henschel após sua morte em 1882, destacam-se três renomados exploradores europeus. O antropólogo naturalista Karl von den Steinen, seu primo e pintor Wilhelm von den Steinen e o também antropólogo Otto Clauss, todos alemães, encontraram nos aparatos do estabelecimento as condições para recriar com certa verossimilhança⁴² uma

⁴² Utilizo aqui o conceito de verossimilhança proposto por Ronaldo Entler, “verossimilhança é uma qualidade da obra inventiva que, sem repetir, sem reproduzir a natureza cotidiana, constrói

imagem que representasse a sua experiência no Brasil (**Figura 31**). Os três viajantes posaram tendo como fundo um cenário pintado com uma paisagem tropical supostamente idêntica à original e muito semelhante àquela registrada na litografia de Johannes Gehrts alguns anos antes (**Figura 32**). Karl von den Steinen, no centro da imagem, liderou duas expedições ao Brasil Central no final do século XIX. A primeira delas resultou na publicação do livro *Durch Central-Brasilien: Expedition zur Erforschung des Schingú im Jahre 1884* (*Pelo Brasil Central: Expedição para explorar o Xingú no ano de 1884*). Na introdução da obra Steinen explica que uma pequena parte da coleção etnológica formada durante a viagem foi destinada ao Museu Nacional do Rio de Janeiro e o restante chegou quase sem perdas, a despeito das dificuldades de transporte, aos cuidados do Museu Geográfico de Berlim⁴³. A obra, fartamente ilustrada com desenhos e mapas, traz logo no início a reprodução da litogravura de Johannes Gehrts.

uma outra tão coerente quanto ela. Sendo assim, vejam que interessante: a mais radical das 'fotografias construídas' pode ser perfeitamente verossímil, porque mostra com coerência o mundo que inventa." In ENTLER, Ronaldo. *Manual de primeiros socorros para conceitos mutilados*. Parte I. 19 de julho de 2010. Disponível em <http://iconica.com.br/blog/?p=887>. Acessado em 29 de julho de 2012.

⁴³ STEINEN, Carl von den. *Durch Central-Brasilien: Expedition zur Erforschung der Schingú im Jahre 1884*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1886. É possível acessar uma reprodução do original em alemão no site Open Library: <http://archive.org/stream/durchcentralbras00steiuoft#page/n11/mode/2up> acessado em 29 de julho de 2012. A versão em português *O Brasil central*, da Coleção Brasileira, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, relata as duas viagens ao Xingu.

Figura 31: Foto de estúdio de Alberto Henschel. Karl e Wilhelm von den Steinen e Otto Clauss depois da segunda expedição ao Xingu, Rio de Janeiro, ca. 1888.

Figura 32: Litografia de Johannes Gehrts, *Os líderes da expedição ao Xingu*. Da esquerda para a direita: Otto Clauss, Karl von den Steinen e Wilhelm von den Steinen, Cuiabá, MT, 1884.

Figura 33: Retrato de Wilhelm Reiss [sem identificação do autor]

Os cientistas viajantes Wilhelm Reiss (**Figura 33**) e Alphons Stübel (**Figura 34**), que abordamos nesse item, também fizeram coleta de materiais com objetivos etnográficos no Brasil. E, embora não tenham tomado conhecimento de que tenham sido retratados nas casas fotográficas de Alberto Henschel, foi em um de seus estabelecimentos que adquiriram parte significativa de suas coleções, os retratos de tipos humanos.

As galerias de retratos fotográficos de Reiss e Stübel passaram a ser conhecidas pelo público brasileiro no ano de 2000, quando Pedro Karp Vasquez publicou o livro *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. Preocupado em apresentar imagens inéditas, o autor fez um levantamento dos fotógrafos de origem alemã atuantes no país no período em questão. Com o apoio do Instituto Goethe, buscou dados sobre a vida dos fotógrafos na Alemanha antes de virem para o Brasil, e sobre as relações que mantiveram com sua terra natal enquanto viveram aqui. Desse modo, o pesquisador Vasquez teve acesso a informações sobre as fotografias dos estúdios de Henschel, entre outros, em tais coleções (VASQUEZ, 2000).

Segundo Vasquez (2000), os geógrafos alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, inspirados pelos relatos do naturalista Alexander Von Humboldt sobre as regiões vulcânicas da Colômbia e do Equador, inseriram em seu roteiro de viagem para estudo de vulcões no Havaí uma passagem pela

Figura 34: Retrato de Alphons Stübel [sem identificação do autor]

América do Sul. Juntos percorreram, entre 1868 e 1876, a Colômbia, o Equador, o Peru e o Brasil, de onde Reiss, doente, retornou à Europa, enquanto Stübel partiu para Uruguai, Argentina, Chile e Bolívia. Sem terem chegado ao Havaí, os dois viajantes coletaram imagens fotográficas das cidades que visitaram. Já Margrit Prussat (2008) informa que os dois também desenhavam e fotografavam, mas em países como o Brasil e o Peru, onde permaneceram pouco tempo, adquiriram um grande volume de imagens prontas em estúdios fotográficos (**Figuras 35, 36, 37 e 38**).

Figura 35: Retratos de dois homens, ca. 1869. Fotos de Negros produzidas nos estúdios de Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss.

Figura 36.: Jovem mulata da província da Bahia, ca.1869. Foto produzida nos estúdios de Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss.

Figura 37:Jovem em Salvador, Província da Bahia, ca. 1869. Foto produzida nos estúdios de Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss.

Figura 38: Empregada nativa, Pernambuco, ca. 1869. Foto produzida nos estúdios de Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss.

Wilhelm Reiss, provavelmente em decorrência de seu retorno antecipado para a Alemanha, constituiu uma coleção de fotografias sul-americanas relativamente menor do que a de Alphons Stübel. O conjunto original de imagens, a maioria muito semelhante à de seu parceiro de viagem, contava com cerca de 800 fotografias, enquanto que Stübel chegou ao montante de cerca de 2000. Das 800 imagens, ainda existem 551, preservadas no setor de fotografia do Reiss Museum em Mannheim⁴⁴. Por esse motivo nos dedicaremos a partir de agora a analisar de forma mais detida a coleção constituída por Alphons Stübel.⁴⁵

⁴⁴ KOHL, Frank Stephan. *Um “olhar europeu” em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul (II/IV)*. Revista Studium 21, São Paulo, 2005.

⁴⁵ Encontrei artigos que se debruçavam de forma mais aprofundada sobre a coleção de Wilhelm Reiss apenas em alemão, ver SUI, Claude W. Reiss auf Reisen, *Topicos I*, 2007. Disponível em: http://www.topicos.net/fileadmin/pdf/2007/1/sui_reiss.pdf

Estudos recentes na Europa e no Brasil têm revelado detalhes importantes sobre os procedimentos dos cientistas, tanto durante o período de suas viagens quanto posteriormente, no modo em que o material produzido no trabalho de campo era organizado e mostrado. Frank Stephan Kohl descreve aspectos importantes da metodologia adotada por Stübel.

A coleta de amostras e objetos durante as expedições para uma posterior análise sempre foi um aspecto importante do trabalho de todos os viajantes durante o século XIX, especialmente dos cientistas. Nesse sentido, Stübel mostrou-se um representante exemplar da sua profissão. Incansável, comprava, recolhia e colecionava todos os objetos considerados importantes ou interessantes para futuros trabalhos. Frequentemente preparava caixas com as suas aquisições, enviando-as para a Alemanha. No total mandou para Dresden nada menos que 150 caixas contendo amostras geológicas e objetos arqueológicos, zoológicos e etnológicos, assim como as cerca de 2000 fotografias arrecadadas durante a expedição. Nas cartas escritas por Alphons Stübel durante a expedição frequentemente mencionava as caixas enviadas, informando o porto da remessa, o navio da carga e até o número exato de cada caixa. Às vezes mandava instruções a respeito do depósito ou manuseio das caixas até o seu retorno. Muitas vezes pediu confirmações a respeito da chegada das suas remessas (KOHL, 2005, p. 2)⁴⁶.

A expressiva quantidade de 2000 fotografias adquirida durante a expedição demonstra que a coleta de imagens, embora não fosse a principal tarefa de Alphons Stübel, tornou-se cada vez mais importante no decorrer da viagem. Sistemático, Stübel comprou fotografias de 44 fotógrafos ou estúdios em várias cidades da América do Sul, objetivando um uso posterior como prova visual, segundo informa Frank Stephan Kohl, a partir do estudo de Andreas Kruse sobre a coleção.

Assim como as pedras colecionadas ou os artefatos e objetos adquiridos, as fotografias tinham *status* de testemunhas da realidade. Por serem imagens técnicas, captadas por lentes num aparelho e fixadas através de processos químicos, as fotografias eram consideradas registros visuais. Sem acrescentar ou omitir detalhes da cena, da paisagem, do objeto ou da pessoa registrada, eram consideradas provas indubitáveis. A diferença entre o objeto real e a representação fotográfica não era nem refletida. O que interessava era a fotografia como documento visual. A fotografia como artefato, como resultado de um trabalho artístico e técnico de um

⁴⁶ KOHL, Frank Stephan. *Um "olhar europeu" em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul (II/IV)*. Revista Studium 21, São Paulo, 2005.

profissional não interessava ao colecionador viajante, por isso é difícil encontrar dados sobre os autores das imagens (KOHL, 2005, p. 2).

Como forma de compensar a ausência de dados escritos sobre as autorias dessas 2000 fotografias, Frank Stephan Kohl (2005) empreendeu uma análise comparativa com outras coleções. Assim, 216 são provenientes de cidades brasileiras, 5 não tiveram seus autores identificados e 211 foram atribuídas a cinco fotógrafos atuantes no Brasil e a três casas fotográficas diferentes: Augusto Felipe Fidanza e José T. Sabino, em Belém; Albert Frisch do estúdio do suíço George Leuzinger, o fotógrafo Marc Ferrez, e Insley Pacheco da Casa Imperial, todos no Rio de Janeiro; estúdio Gaensly & Lindeman, na Bahia; e por fim, e de maior interesse para nossa pesquisa, Alberto Henschel da Photographia Allemã de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Com relação aos temas, o autor identificou: 2 retratos do casal imperial, do português Insley Pacheco; 66 fotografias da Amazônia, pelo alemão Albert Frisch e 66 imagens do Rio de Janeiro e seus arredores, ambas adquiridas na Casa Leuzinger; 14 vistas de Recife e do Rio São Francisco, de Marc Ferrez; 37 retratos nomeados de “Tipos Negros⁴⁷”, do alemão Alberto Henschel.

No que se refere ao uso das cerca de 2000 imagens de sua coleção, Stübel conseguiu apoio da prefeitura de Leipzig para a montagem de uma exposição permanente de geografia em 1896 no Museu de Etnologia da cidade. Com objetivo didático, a exposição apresentava os países da América do Sul por ele visitados, com dados sobre os lugares e as pessoas. Todos os países eram apresentados sempre no mesmo formato: uma parte inicial com imagens das cidades, com seu edifícios e construções, e da natureza, incluindo aspectos da fauna e da flora. A parte seguinte era composta de retratos da população, nos quais, em geral, os índios eram destaque. No caso do Brasil também foram postos em evidência os africanos em painéis que reuniam várias imagens sob a denominação de Tipos Negros, como descreve Frank Stephan Kohl.

⁴⁷ Cabe considerar que alguns fotógrafos da época, como Cristiano Júnior, utilizavam a expressão “Tipos de Pretos” (Kossoy, 2002)

Uma galeria de 43 imagens de 'escravos', divididas por sexo, colocadas em *passepertouts* representam o próximo grupo étnico, os negros. Trata-se de uma série formada principalmente por retratos em formato *carte-de-visite* apresentando diversos 'Tipos Negros' da Bahia e de Pernambuco, assim como as chamadas 'Cafusas', 'Caboclas' e 'Mulatas'. Nos cartões está anotado que 'parte deles ainda nasceu na África', deixando claro que eles originalmente pertenciam a outro continente, mas agora faziam parte da sociedade brasileira (KOHL, 2005, p. 3).

Por meio da análise que fiz dos retratos de parte dessa galeria (**Figura 39**), digitalizados separadamente no banco de dados do Instituto Moreira Salles a que tive acesso em maio de 2011⁴⁸, é possível saber que alguns *cartes-de-visite* também foram identificados no verso, não apenas no *passepertout*, com as informações em alemão descritas por Kohl sobre o tipo e a origem do retratado. São dados como Tipos negros – Bahia; Tipo negro Matuto – Pernambuco; Albino negro de pais negros, nascido no Brasil; Negra – Bahia; Escrava negra – Bahia; Raça mestiça Cafusa – Pernambuco, entre outros. O banco de dados comunica ainda, igualmente em alemão, como cada *carte-de-visite* está agrupado. Ao complementar, por exemplo, os dados do retrato do homem com tecido escuro nos ombros, primeira imagem do *passepertout* aqui reproduzido, registra o modo como está preservado: “Folha de papel com nove retratos de homens; Tipos de negros; Escravos em parte ainda nascidos na África”. Ou nas informações referentes à imagem de um liteiro: “Seis retratos de tipos – Tipos negros do Brasil”. A minha ênfase no modo como essas identificações estão registradas visa a uma reflexão sobre os autores dessas nomeações.

O fato de algumas delas estarem escritas diretamente no verso do *carte-de-visite* e reproduzidas no *passepertour* me leva a inferir que as primeiras são nomeações ou títulos atribuídos na ocasião da aquisição pelo próprio Alphons Stübel com o auxílio de Alberto Henschel, e as segundas, posteriormente na Alemanha, especialmente para a exposição didática. O que implica em uma conversa entre fotógrafo e viajante para detalhar cada informação. Considerando o modo sistemático com que Stübel trabalhava, podemos supor

⁴⁸ O instituto Moreira Salles adquiriu os direitos de digitalizar e catalogar a coleção de Alphons Stübel, preservada no Leibniz Institute Füländerkunde.

que esse diálogo era longo. Henschel, não menos sistemático, tinha as fotos organizadas por uma numeração.

Figura 39: Alberto Henschel. *Neger Typen*. ca. 1870.

A sistematização de Stübel atribuiu a cada uma das pessoas retratadas uma qualificação dentro do variado conjunto de tipos de negros escravos no Brasil. Essas atribuições deviam ser levantadas por Stübel com os próprios fotógrafos; no caso de Henschel, 37 imagens. Nas 18 que vemos aqui podemos perceber que as imagens foram organizadas segundo certos critérios. Distribuídos em grupos de homens e mulheres, todos os retratos estão no formato busto, não há nenhum perfil completo ou totalmente de frente. Há uma tendência a o rosto do fotografado estar voltado para o lado esquerdo do quadro, com exceção da jovem com decote pronunciado, no canto superior esquerdo do conjunto, e da jovem com os seios expostos no centro da terceira fileira, de cima para baixo. Apenas três dos retratados olham na direção do fotógrafo, todas mulheres, das quais duas são as que estão mais expostas fisicamente. O grau de organização das imagens, tanto no que se refere à repetição dos padrões quando das nomeações dadas pelo colecionador, são reveladores também da sistematização dos estúdios de Henschel, pois dos 43 retratos de tipos de negros 37 são provenientes do Photographia Allemã. Assim podemos reiterar que Alberto Henschel sabia fotografar os tipos no padrão adequado, bem como era organizado o suficiente para fornecer as informações necessárias aos seus clientes; mais que isso, sabia identificar quais as informações que sua clientela buscava.

Do mesmo modo que na Exibição Universal de Viena a escravidão foi apresentada ao olhar europeu em composição com o Império, este também esteve representado na exposição de Stübel. O setor da exposição sobre o Brasil foi finalizado com os retratos, produzidos por Gaensly & Lindemann, de Dom Pedro II e Dona Thereza Christina Maria⁴⁹. Também no formato busto, o tratamento dado aos retratados enfatiza novamente as diferenças de abordagem. Vemos nos dois retratos aquele leve esfumaçar ovalado típico do tratamento honorífico, estão entre três quartos de perfil e a frontalidade, olham diretamente ao observador e estão nomeados (**Figura 40**).

⁴⁹ Kohl (2005) chama atenção aqui para o fato de que a exposição foi planejada antes do término da monarquia no Brasil, estando, portanto, desatualizada na ocasião de sua abertura.

Figura 40: Gaensly & Lindemann. *Kaiser und Kaiserin von Brasilien*. ca. 1875.

2. 2 O arquivo histórico – Francisco Rodrigues e Gilberto Freyre

No Brasil do século XXI, duas importantes instituições museológicas guardam em seus acervos conjuntos significativos de imagens de Henschel. Uma delas é a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), com a gigantesca Coleção Francisco Rodrigues, que começou a ser constituída pelo cirurgião dentista Augusto Rodrigues e foi ampliada por seu filho, o também dentista Francisco Rodrigues. A segunda é a Fundação Gilberto Freyre (FGF), com a extensa e diversificada Série Iconográfica do Centro de Documentação, que inclui a coleção iconográfica coletada por Freyre para pesquisa. Ambas situadas na mesma rua, uma ao lado da outra, no bairro do Apipucos, no Recife, Pernambuco, foram criadas sob o aval do multifacetado sociólogo Gilberto Freyre. Reconhecido como influente intelectual brasileiro, o autor de *Casa Grande e Senzala* atuou como sociólogo, antropólogo, historiador social, escritor e deputado federal. Assim, embora com um percurso e um olhar diferenciado em suas constituições, as coleções dessas instituições terminam, de certa forma, mostrando algumas semelhanças.

Localizei no acervo da Coleção Francisco Rodrigues, que totaliza 16 mil imagens, mais de 1800 feitas pelos estúdios de Alberto Henschel. Dessas, uma pequena porcentagem retrata pessoas negras, cerca de 2%. O motivo pelo qual a coleção foi iniciada pelo cirurgião-dentista Augusto Rodrigues no final da década de 1920 explica o perfil dos retratados: formar uma vasta galeria de retratos fotográficos de importantes personagens de Pernambuco do século XIX. A intenção final era a publicação em dois volumes da *Nobiliarchia Pernambucana e Pernambuco no século XIX*, que traria a reprodução das imagens e as biografias dos retratados, com especial ênfase nas contribuições históricas desses à sociedade pernambucana⁵⁰. Constituída por imagens de nobres, senhores de engenho, intelectuais, escritores, comerciantes e toda a classe de representantes da elite pernambucana, tal coleção não gerou a obra proposta, mas legou aos filhos de Rodrigues, Abelardo e Francisco Borges Rodrigues, o interesse pelo ato de colecionar (LEON, 1983)⁵¹.

Abelardo dedicou-se à preservação de imagens católicas, coletadas em capelas de engenho e oratórios particulares de Pernambuco⁵². Também dentista, Francisco continuou ampliando a galeria de retratos começada pelo pai. Sob sua guarda a coleção recebeu retratos avulsos ou organizados em álbuns, bem como estojos de daguerrótipos e ambrótipos. Algumas das imagens provinham de álbuns familiares ou de estabelecimentos fotográficos. O colecionador, com o intuito de catalogar as peças iconográficas que constituíam os álbuns, algumas vezes os desmontava, desconstruindo, desse modo, as tramas afetivas, históricas e sociais que a imagem de um retratado ao lado de outro poderia tecer e revelar à posteridade.

⁵⁰ A publicação de uma obra que abarque as personalidades importantes da sociedade pernambucana, tendo como ênfase os produtores de cana de açúcar, em que todos os níveis hierárquicos estejam representados, lembra de certo modo a obra do fotógrafo alemão August Sander, que no início na segunda década do século XX começou a produzir uma série de retratos com o objetivo de compor um catálogo de indivíduos da sociedade alemã.

⁵¹ LEON, Fernando Ponce de. "Um depoimento sobre a coleção". Catálogo da exposição Um retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues – 1840/1920. Rio de Janeiro: Funarte/ Fundação Joaquim Nabuco, 1983.

⁵² Imagens atualmente sob a guarda do Solar Ferrão, em Salvador, na Bahia. Ibidem, p. 12.

O colecionador desfazia o universo imagístico do antigo possuidor: família nuclear e extensiva, amigos, ídolos intelectuais, artistas admirados, intérpretes de artes, ofícios e atividades afins, autoridades civis, militares, religiosas, do âmbito geográfico, do tempo histórico, da esfera ideológica. Organizava assim outro universo: o da coleção – composta por sua visão de colecionador ao selecionar o objeto que será extraído e salvo da destruição e preservado por sua geração para outras mais adiante (LEON, 1983, p. 12).

A amplitude da intenção colecionadora de Francisco Rodrigues abarcava os retratos de grupos familiares e sociais atuantes na produção de açúcar pernambucana, englobando, além do senhor de engenho, o usineiro, o Ministro da Agricultura, os escravos domésticos e as amas de leite⁵³.

Por figurar entre os mais bem sucedidos estúdios fotográficos do período, é grande a possibilidade de o estabelecimento de Henschel no Recife ter contribuído diretamente com muitas imagens da coleção, ou indiretamente, via álbuns de famílias abastadas.

O olhar sociológico do colecionador Gilberto Freyre determinou o conjunto de imagens de Henschel que pertencem à Série Iconográfica da Fundação que leva seu nome. Paralelamente ao vasto conjunto de desenhos, gravuras, fotografias entre outras técnicas e suportes imagéticos relacionados à sua vida e seu tempo, a instituição preserva todo o seu acervo coletado com fins de pesquisa. Nesse acervo destacam-se fotos de negros e indígenas do século XIX, e do século XX. Como essa série estava em processo de catalogação quando visitei a Fundação em 17 de janeiro de 2011, não havia na ocasião um sistema de organização e localização das imagens, o que me impediu de saber se tive acesso a todas as imagens dos estúdios de Alberto Henschel pertencentes ao acervo. Ainda assim pude identificar 23 retratos de negros no formato *carte-de-visite*, entre os quais está incluída a quitandeira analisada no capítulo 1. Entretanto, não encontrei o retrato da família imperial ou outra imagem de pessoas brancas produzidas pelo alemão.

⁵³ O que justificou a aquisição desse acervo pelo Instituto do Açúcar e do Alcool que dava início à organização do Museu do Açúcar no Recife em 1960. Na ocasião a coleção era constituída por cerca de 12 mil fotografias produzidas entre 1840 e 1920. Atualmente a coleção, denominada Francisco Rodrigues, conta com 16 mil imagens e faz parte do Departamento de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco (LEON, 1983).

Durante essa visita, constatei que o conjunto de retratos de negros em *cartes-de-visite* de Alberto Henschel localizado por mim na Fundação Gilberto Freyre está reproduzido em papel fotográfico na coleção Francisco Rodrigues da Fundação Joaquim Nabuco, da qual o sociólogo foi diretor (**Figuras 41, 42 e 43**). Na série da FUNDAJ, no entanto, constava também a foto familiar de D. Pedro II. O encontro com a inesperada reprodução desta série tão específica de imagens dá indícios de que Freyre queria oferecer ao acervo da FUNDAJ, que ele considerava “talvez o maior reduto de sociofotografias no Brasil” (FREYRE, 1983, p. 15), exemplares importantes de sua coleção particular, sem que ela fosse desfalcada.

Figura 41. Detalhe de uma das 16 pastas catálogos com reprodução das imagens de Alberto Henschel presentes na Coleção Francisco Rodrigues, FUNDAJ. Janeiro de 2011. Mônica Cardim

Figura 42. Reprodução fotográfica do retrato em *carte-de-visite* da quitandeira de Alberto Henschel presente na Coleção Francisco Rodrigues, FUNDAJ. Janeiro de 2011. Mônica Cardim

FIGURA 43: Registro do sistema de armazenamento de um dos *cartes-de-visite* na FUNDAJ. Coleção Francisco Rodrigues. Ama-de-leite com criança. *Carte-de-visite* de Constantino Barza, sucessor de Alberto Henschel. c 1880. Mônica Cardim

Uma análise mais detida de outras possíveis contribuições de Freyre ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco seria útil para uma interpretação aprofundada das escolhas das imagens duplicadas. De qualquer modo, é lícito dizer que Gilberto Freyre identificava nas fotografias da FUNDAJ um universo imagético rico para estudos de caráter “antropológico-físico” sobre poder, identidade e fisicalidade no Brasil colonial. O termo antropológico-físico evidência a relevância dos corpos em suas reflexões que, com o auxílio da imagem fotográfica, poderiam ser melhor tipificados e analisados.

Porque a fotografia, interessando à antropologia-física, pelo que documenta de tipos físicos ou de biótipos, de uma população regional ou nacional, vai além: documenta a ação ecológica do ambiente e aculturativa da sociedade sobre esses tipos (FREYRE, 1983, p. 15)⁵⁴.

Giberto Freyre apoiou-se em fontes como gravuras, desenhos e fotografias produzidas por estrangeiros para elaborar alguns dos seus tão difundidos e controversos conceitos sobre os dominados e sua cultura no Brasil⁵⁵. Ou melhor, sobre os corpos dos dominados e sua cultura. O corpo negro e indígena, especialmente o das mulheres, surge em festivo destaque na aclamada obra *Casa-grande e senzala*. E para demonstrar a opção do sociólogo pela ênfase do corpóreo em referência ao dominado e de outras características em relação ao dominador, recorreremos à sua explicitação de que diferenças as fotografias do acervo da Fundação Joaquim Nabuco são capazes de fixar.

Mais do que isso: com relação à sociedade patriarcal-escravocrata do Brasil, até Treze de Maio, (a Fundação Joaquim Nabuco) registra tipos de brasileiros socioeconomicamente dominadores em confronto com brasileiros socioeconomicamente dominados: seus semblantes, suas fisionomias. E tanto quanto aos do primeiro grupo como

⁵⁴ FREYRE, Gilberto. “Por uma sóciofotografia”. Catálogo da exposição Um retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues – 1840/1920. Rio de Janeiro: Funarte/ Fundação Joaquim Nabuco, 1983.

⁵⁵ Ver FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1998, 34ª edição; e FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros no século XIX*. Global Editora, Rio de Janeiro, 2010, 4ª edição.

aos do segundo, fixam as fotografias diferenças de categoria: entre o primeiro grupo, de categorias de classe, região, situação socioeconômica; entre os *dominados*, de sobrevivências, no Brasil, *em seus rostos e corpos*, de categorias e deformações tribais de tanto interesse para identificação cultural dos antecedentes desses futuros brasileiros (FREYRE, 1983, p. 15, grifo nosso).

A clara polarização entre dados que categorizam dominados e dominadores proposta por Gilberto Freyre fez com que ele identificasse na galeria de retratos da FUNDAJ indícios de experiências positivas e democratizantes da história social do Brasil colonial. Para Freyre, as tensões provenientes do binômio escravidão e império foram minimizadas por meio das relações sexuais entre escravas e senhores e da amamentação dos filhos desses pelas amas de leite. Na opinião do autor, determinadas fotografias da FUNDAJ fornecem provas de uma sociabilidade afetiva entre negros e brancos que dissolve os conflitos de poder.

A sociofotografia, relativa ao mesmo tipo de passado social brasileiro – o patriarcal escravocrata – prolongado de certo modo em tempos sucessivos, teria tido seus começos sistematicamente brasileiros em não poucas fotografias em que aparecem evidências de relacionamentos particularmente afetivos entre brasileiros senhores e brasileiros servis. (...) Algumas destas já sociofotografias chegam a ser expressões de uma extrema afetividade da parte das chamadas mães negras – gente servil de categoria alta – para com as crianças de casas-grandes (FREYRE, 1983, p. 15).

Neste caso, Freyre refere-se a dois *cartes-de-visite* que retratam amas-de-leite junto às crianças que amamentaram ou ainda amamentavam na ocasião do registro fotográfico (**Figuras 44 e 45**).

FIGURA 44: Ama-de-leite com criança. *Carte-de-visite*. Constantino Barza sucessor de Alberto Henschel. c. 1880-1890.

FIGURA 45: Augusto Gomes Leal com a ama-de-leite Mônica, *Carte-de-visite* de F. Villela da A. Casa Imperial do Brasil. 1860.

O tipo de reflexão materializada nessa análise de Gilberto Freyre e tão amplamente difundida em sua obra ainda corresponde, de certo modo, à concepção antropológica de fins do século XIX que situava num pólo os europeus como povos culturais e, no pólo oposto, africanos, indígenas, asiáticos etc como povos naturais (Zimmerman, 2001). Um existe por sua experiência histórica, regional e cultural; o outro, pelo seu corpo. Desse modo, a única forma de ascensão dos negros no Brasil dava-se por intermédio de seus corpos.

2.3 O arquivo do feiticeiro – Juca Rosa

Figura 46: A justiça no processo de Juca Rosa. 03 de dezembro de 1870. Litografia. Vida Fluminense, Ano 3, nº 153 – 12 x 18 cm – Coleção Particular. Do catálogo Mostra do Redescobrimento Negro de Corpo e Alma – detalhe.

Certa dignidade é identificada em muitas das imagens de negras e negros anônimos do século dezenove ao serem apreciadas na atualidade. Em geral chega-se a essa conclusão, não apenas pelo exame das poses dos retratados, mas principalmente por uma avaliação apriorística de que o fotógrafo soube conferir, num gesto de generosidade e humanidade, distinção ao sujeito. A apreciação da ilustração com que abro esse item pode contribuir para compreendermos de onde parte o raciocínio que conclui que a dignidade em imagens de negros do Brasil do século XIX é algo atribuído por quem produziu o retrato e não exatamente um atributo inerente ao próprio indivíduo.

A litografia que abre esta seção (**Figura 46**) é um retrato com enquadramento no formato busto de um homem de tez negra, vestido de paletó, camisa e gravata, posicionado no centro do quadro de fundo neutro. Os cabelos estão cuidadosamente penteados, repartidos para o lado direito da imagem. Ainda que um pouco farto, o cavanhaque alinha-se perfeitamente com o bigode aparado e a barba bem feita. O indivíduo, em três quartos de perfil, dirige seu olhar ao observador. O olho direito do homem está levemente mais fechado que o esquerdo. Detalhista, o gravurista apresenta num tratamento de luz e sombra os traços sutis do rosto do homem ao mesmo tempo em que evidencia uma iluminação frontal vinda ligeiramente de cima. As vestes do retratado, no entanto, não receberam o mesmo apuro técnico aplicado na face, apenas o suficiente para identificarmos o tipo de roupa usada.

Gravuristas do século XIX utilizaram-se de fotografias como base para a produção de ilustrações a serem impressas em jornais e revistas. A imagem apresentada acima, considerando a riqueza de detalhes das feições do rosto do retratado, muito provavelmente é resultado desse tipo de procedimento técnico. O gravurista se utiliza de uma boa fotografia, ou seja, com qualidade na variação tonal, contraste, nitidez e na qual o retratado esteja em uma pose bem elaborada, para reproduzir por meio da linha cada minúcia da imagem e enfatizar os aspectos que considera mais relevantes. A pose no caso do retrato, como sabemos, depende da orientação do fotógrafo e de um certo jeito de o modelo se posicionar. O conjunto de detalhes das feições, que possibilitam expressividade, dependem também de uma boa luminosidade. O desenho acima, assim como outros retratos fotográficos individuais produzidos

por bons profissionais da época, em que certamente Alberto Henschel está incluído, teve seu modelo iluminado de forma que o rosto tivesse aspectos expressivos em destaque, sem perder o volume e a harmonia.

Leonardo da Vinci, que segundo Pope-Hennessy seria o inventor do retrato moderno, o retrato autônomo, descreve uma iluminação semelhante à que transparece no desenho como ideal para o registro pictórico da face. Por meio de tais condições de luminosidade seria possível captar nas feições humanas algo não visível que ele nomeia de “os movimentos da mente”.

Quando a luz cai de frente sobre uma face colocada entre duas paredes escuras (...) as faces adquirem grande relevo, especialmente quando a luz está acima da face.

Um verdadeiro alto grau de graça nas luzes e sombras é adicionado às faces daqueles situados nas entradas das salas que estão escuras, em que os olhos do observador vêem a parte sombreada da face obscurecida pelas sombras da sala, e vê a parte iluminada da face com brilho maior que o ar lhe oferece. Por meio dessa intensificação nas sombras e luzes, a face adquire grande relevo (POPE-HENNESSY, 1989, p. 101)⁵⁶.

O pintor renascentista alerta, no entanto, que a face nunca deve ser iluminada com brilho e explica como fazer isso com as restritas possibilidades de iluminação da época. “Se você não pode cobrir seu pátio com um toldo, faça seu retrato no crepúsculo, ou quando houver nuvens e névoa. Esta é a perfeita atmosfera.” E para que não houvesse dúvidas, Da Vinci informa as dimensões da área necessária: 40 pés de comprimento, 20 de largura, 20 de altura (pouco mais de 16 m de comprimento, 06 m de largura e 06 m de altura). Tais descrições poderiam constituir-se como uma espécie de manual técnico de trabalho perfeitamente passível de ser utilizado por um fotógrafo do século XIX e XX. De qualquer modo, talvez por uma atitude empírica própria do ato de fotografar, pela análise dos retratos renascentistas, pelo estudo de escritos como os de Leonardo da Vinci, ou quem sabe por uma somatória de todas essas possibilidades, os daguerreotipistas chegaram a conclusões semelhantes. Com uma iluminação natural esses retratistas indicavam um

⁵⁶ POPE-HENNESSY, John. The portrait in the Renaissance: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts- 1963, The National Gallery of Art, Washington, D. C. Bollingen Series XXXV-12. Princeton University Press, 1989.

tamanho de estúdio parecido com o proposto por Da Vinci e enfatizavam a importância de uma entrada de luz vinda por cima. Isso podemos inferir a partir da análise de instruções de fotografia do oitocentos feita por Cândido Domingues Grangeiro no artigo *As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX*.

Nesse período não existiam técnicas avançadas de iluminação artificial e, portanto, a luz utilizada para a fotografia tinha de ser, quase que exclusivamente, a natural. O salão de poses, por isso, deveria possuir aberturas envidraçadas tanto nas paredes, para que a luz entrasse pela lateral, quanto no teto, para que ela recaísse sobre o modelo. Um bom salão de poses deveria ter no mínimo 12m de comprimento por 6m de largura, e uma altura de 2,30 m. (...) Ela (a luz) podia ocasionar incômodo nos olhos e provocar imagens nas quais os retratados assumiam uma postura ridícula, com olhares displicentes, perdendo toda a *expressão e naturalidade*. Além disso, o retrato ficava com uma cor acinzentada e com a imagem inexpressiva. Era importante perceber que apenas a presença da luz não garantia bons resultados em uma sessão de retratos; ela tinha que ser dosada e distribuída com inteligência: nem menos nem mais luminosidade, a quantidade certa para que os traços do cliente encontrassem sua harmonia⁵⁷

A maior parte dos retratos de negros produzidos pelos estúdios de Alberto Henschel e localizados até o momento são os bustos. De frente, três quartos de perfil e alguns poucos em perfil total, o modelo é retratado num fundo neutro, com boa luminosidade sobre seu rosto e aproximação suficientes para tornar visíveis detalhes das feições, possíveis marcas, cicatrizes, escarificações. Exatamente como no retrato do feiticeiro Juca Rosa apresentado no detalhe da litogravura publicada no periódico *Vida Fluminense* em 1870, com que iniciei esse item e que agora reproduzo integralmente (Figura 47).

⁵⁷ GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX*. IFCH-UNICAMP. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008 Acessado em 01 de agosto de 2012.

Figura 47: A justiça no processo de Juca Rosa. 03 de dezembro de 1870. Litografia. Vida Fluminense, Ano 3, nº 153 – 12 x 18 cm – Coleção Particular. Do catálogo Mostra do Redescobrimento Negro de Corpo e Alma.

O que poderia ser um retrato honorífico deixa-nos em dúvida quando identificamos que o indivíduo retratado passa por um processo judicial. Sem informações sobre o conteúdo do artigo que acompanhava essa ilustração torna-se inviável uma avaliação sobre as intenções do gravurista. Podemos, no entanto, ao menos comentar o modo como a imagem foi composta. O personagem da esquerda, Juca Rosa, está localizado mais próximo do centro que o da direita. Os rostos dos dois estão posicionados em três quartos de perfil, mas os ombros de Juca Rosa estão mais voltados para a frente do que o do homem ao seu lado. Se considerarmos a tradição pictórica de compor imagens tendo como referência a escrita ocidental: da esquerda para a direita, de cima para baixo, e que na continuidade sempre volta ao lado esquerdo, iniciamos a leitura da imagem a partir de Juca Rosa, com a cabeça voltada ligeiramente para a direita, direção que seguem nossos olhos e pausam sobre o homem de olhar um tanto desconfiado, com lábios ligeiramente retorcidos

nas pontas para baixo. O que lhe imprime um ar de certo desprezo para com o observador. Sua cabeça, voltada para o lado esquerdo, encaminha nosso olhar novamente a Juca Rosa. Que, ao contrário do último, traz em seu olhar certa docilidade e humildade. Some-se a isso o fato de Juca Rosa trajar vestes formais, enquanto que as do outro são bem mais informais.

Um outro conjunto de retratos de negros no formato busto foi preservado, com o diferencial de que nesse as pessoas são identificadas pelo nome. Trata-se da série de imagens publicada no artigo do médico Pires de Almeida sobre o feiticeiro Juca Rosa e seus seguidores (**Figura 48**). Todas as imagens pertencentes à série que apresenta seguidores de Juca Rosa trazem os personagens no formato busto encarando com tenacidade o olhar fotográfico. Várias delas, porém, também fazem parte das coleções constituídas pelos alemães viajantes Wilhelm Reiss e Alphons Stübel.

O tipo de recorte aproximado – *close-up* - mais a posição dos retratados levou a pesquisadora Margrit Prussat a relacionar tais imagens às primeiras fotos de identificação, como forma de registro policial ou jurídico.

Um artigo de jornal de 1913, escrito pelo médico brasileiro Pires de Almeida, dá suporte à tese de que poderiam ser na verdade fotos de registro. No artigo, publicado na “*Ilustração Brasileira*” (nº 103, 01, 09, 1913), Almeida ocupa-se com as tradições de mágicos e feiticeiros afro-brasileiros. Ele ilustra o texto com os retratos de 21 pessoas, que identifica nominalmente: trata-se do conhecido feiticeiro Juca Rosa e seus seguidores, cujas funções e qualificações são comunicadas parcialmente pelas legendas.⁵⁸

A versão do artigo de Pires de Almeida a que tive acesso, embora não faça nenhuma menção às fotos de Juca Rosa e seus seguidores, foi reproduzida com o referido conjunto de imagens.⁵⁹

⁵⁸ PRUSSAT, Margrit. *Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Berlin: Dietrich Reimer, 2008, p. 97.

⁵⁹ Infelizmente não tive acesso à publicação original do artigo com as fotos do feiticeiro e seus seguidores e sim à que foi reproduzida in AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 164-166.

Figura 48: Reprodução dos Retratos de Juca Rosa e seus seguidores que acompanhavam a matéria publicada na Revista Vida Fluminense, nº 153, 03/12/ 1870.

Margrit Prussat (2008) informa que o artigo de Pires de Almeida, mesmo sem indicar a fonte e tampouco mencionar o autor das fotografias, descreve as imagens como autênticas e que teriam sido produzidas entre os anos de 1866 e 1877. Segundo Prussat, Gabriela Sampaio é a responsável pela identificação de Juca Rosa nos retratos de Henschel por meio da análise do processo judicial que o levou à condenação em 1871 por estelionato. O que a faz “supor que o grande número de retratos semelhantes dos estúdios fotográficos de Henschel também poderia ter sido obtido por ordem policial ou judicial” (Prussat, 2008, p. 97). De fato, essa hipótese é tentadora, mas minha análise da tese de doutoramento de Gabriela Sampaio (2001) sobre o processo de Juca Rosa faz com que eu discorde dessa interpretação. Vários depoimentos de testemunhas envolvidas no caso, reproduzidos por Sampaio, indicam que Rosa tinha o hábito de colecionar retratos de suas seguidoras, assim como o de presenteá-las com o seu próprio retrato. Em mais de uma situação é citada a presença de retratos fotográficos no processo, e o depoente é questionado sobre as pessoas neles retratadas. A única fotografia que a pesquisadora

encontrou de fato no processo apresenta Juca Rosa trajando vestes especiais e é objeto recorrente das perguntas feitas aos depoentes durante os interrogatórios⁶⁰. Seguem alguns exemplos:

Miguel Mariz Sarmento, escrivão: 'Disse que conhece o acusado José Rosa, já tendo visto uma fotografia igual à que se acha junto aos autos em poder de uma moça por nome Júlia Adelaide Xavier que mora com Leocádia Maria da Glória à rua da Lapa n. 71, ambas as quais são dedicadas ao dito Rosa até o fanatismo'⁶¹.

Julia Adelaide Xavier: 'Disse que conhece a José Sebastião da Rosa há dois anos mais ou menos tendo o visto pela primeira vez em casa de Leocádia Maria da Glória (...) Que nunca viu Rosa nos trajes em que é representado na fotografia junto aos autos porque não é filiada dele, que é voz geral do povo que Rosa é feiticeiro, mas que ela nunca viu seus trabalhos'⁶².

Julia Adelaide Xavier: 'Que nunca teve fotografia do acusado em seu poder, sendo que no mês de outubro, viu uma que se achava em casa de Mariz Sarmento, que lhe foi apresentada nessa ocasião por um moço desconhecido (...), que esse moço na ocasião lhe perguntou se o indivíduo ali fotografado era o próprio José Rosa (...)'⁶³.

Gabriela Sampaio (2001) defende a tese de que as imagens presentes no artigo de Pires de Almeida na *Ilustração Brasileira* teriam feito parte do processo e afirma que tanto Juca Rosa parecia colecionar retratos de suas seguidoras, quanto essas possuíam fotos do feiticeiro. Sampaio revela os indícios disso explicando que uma série de fotografias foram apreendidas na casa de Rosa na ocasião de sua primeira prisão em 27 de novembro de 1870. Se levarmos em conta que feiticeiros do século XIX tinham o hábito de solicitar retratos a seus clientes como forma de ampliar seu poder sobrenatural sobre os mesmos, como afirma João do Rio (1904) em sua reportagem sobre as

⁶⁰ Essa foto foi reproduzida na tese de Sampaio com a descrição *Juca Rosa e seu assistente* in SAMPAIO, Gabriela. *Nas trincheiras da cura: as diferentes medicinas no Rio de Janeiro imperial*, Campinas, SP: UNICAMP, CECULT IFCH. 2001, p. 197. Infelizmente no texto a que tive acesso essa imagem não tem visibilidade alguma.

SAMPAIO, Gabriela. *Nas trincheiras da cura: as diferentes medicinas no Rio de Janeiro imperial*, Campinas, SP: UNICAMP, CECULT IFCH. 2001. p. 79 – no processo p. 24, 28/11/1870; (fotos de Julia e Leocádia p. 78)

⁶² Sampaio (2001), p. 89.

⁶³ Ibidem, p. 91-92

religiões no Rio de Janeiro, devemos considerar como verossímil a possibilidade de Juca Rosa ser o colecionador de tais retratos.

Os feiticeiros, porém, pedem retratos, exigem de seus clientes coisas de uma depravação sem nome para agir depois fazendo o egum, ou evocação dos espíritos, o maior mistério e a maior pândega de pretos; e quase todos roubam com descaro (...)

Além dessas imagens, a polícia encontrou também objetos de rituais religiosos e cartas de uma suposta amante portuguesa de Juca Rosa, Maria Thereza Ferreira, a Mariquinha da Europa. Trechos dos depoimentos de Maria Thereza Ferreira, a despeito das respostas evasivas ou contraditórias, são elucidativos, pois nos informam sobre o hábito de Rosa de colecionar fotos dos seus seguidores, especialmente mulheres, e evidencia que há uma especificidade na maneira de vestir de Juca Rosa quando está realizando seus rituais religiosos.

Maria Thereza Ferreira, a Mariquinha: 'Perguntada como explica o achado de dois retratos seus em poder de José Rosa?

Respondeu que não sabe.

Perguntada se não conhece José Rosa, se não tem ele estado em sua casa se já o não viu em trajes idênticos aos da fotografia que lhe é apresentada?

Respondeu que não, que só há oito dias tem ouvido falar nele'.

⁶⁴

Emília: '(...) Que com bastante acanhamento é obrigada a confessar que com pesar deu seu retrato a José Rosa porque este lhe o pedia, que consultou-o algumas vezes porque precisava conservar a estima de um homem com quem então vivia e

segundo lhe informavam outras suas amigas Rosa tinha poder para tal'. ⁶⁵

Corroborando a hipótese de que o próprio Juca Rosa fora o solicitante da imagem com as vestes especiais, o feiticeiro acusado de estelionato afirma: "mandou fazer essas vestimentas e as possuía para usar pelo carnaval" e sobre as fotos que tirava e dava às suas filiadas, disse que o fazia "simplesmente por chalaça", ou seja, por zombaria⁶⁶. Confirmação presente

⁶⁴ Ibidem, p. 95.

⁶⁵ Ibidem, p. 114.

⁶⁶ Ibidem, p. 128.

também no depoimento do assistente de Rosa, João Maria Conceição, retratado na mesma foto:

(...) 'ao ser interrogado sobre o motivo de ter tirado uma foto de joelhos diante do feiticeiro, João respondeu o fez apenas porque Rosa o pediu a ele, sem que lhe explicasse o motivo; por serem amigos teria concordado. Reconheceu porém que tocasse macumba nas festas do Pai Quibombo'⁶⁷.

Reproduzo aqui o retrato de Juca Rosa e seu assistente João Maria Conceição (**Figura 49**) disponibilizado na tese de Gabriela Sampaio (2001), com a descrição e análise da autora. O trecho, embora longo, será útil na leitura que faremos da imagem, tanto pelo fato de não podermos visualizá-la claramente na tese, quanto por nos informar sobre elementos que relacionam a vivência de Rosa à sua ascendência africana.

Figura 49: Alberto Henschel. Retrato de Juca Rosa e assistente. ca. 1870

⁶⁷ Ibid, p. 198, a partir de Processo p. 8.

Ambos estão descalços, como ficavam durante os cerimoniais. Rosa, porém, está usando suas roupas especiais, e se são as mesmas que aparecem nas descrições feitas por várias testemunhas, podemos até saber as cores: a camisa seria branca, a calça, de veludo azul com franjas prateadas. O gorro que ele usa na cabeça seria de veludo, com franjas e bordas também prateadas. É possível que fosse um gorro vermelho, já que diversos feiticeiros com influência de tradições culturais africanas utilizavam chapéus como esse, na cor vermelha, típica de rituais de feitiçaria de negros-mina, ainda na primeira metade do século XIX" (SAMPAIO, 2001, p. 198-199).

Representações de homens negros com gorro ou turbante vermelho pintadas por artistas europeus fazem parte do repertório imagético do século

XIX. Acrescente-se a elas um outro objeto comumente associado à religiões de matriz africanas, o cachimbo, e temos reforçada a alusão ao exotismo e à feitiçaria. Na aquarela do alemão Carl Haag vemos um personagem negro destacando-se no primeiro plano de uma paisagem do deserto (**Figura 50**) e na aquarela do britânico John Frederick Lewis vemos outro negro em uma cena de interior em composição com um homem branco (**Figura 51**). Em vestes orientais os homens portam cachimbo.⁶⁸ A recorrência desse detalhe em imagens produzidas antes do retrato fotográfico de Juca Rosa confirma a legitimidade desse último ao mesmo tempo em que conforma-o perfeitamente em uma categoria pré definida de negros. O retrato de Juca Rosa é inserido no grande arquivo universal em uma das categorias de imagens de negros.

Os retratos utilizados como provas, como documentos indiciais no processo contra Juca Rosa, são, em geral, comentados pelos depoentes como reveladores da sua ligação com o acusado. Fazem isso de forma dúbia, pois nenhum deles assume abertamente, incluindo Rosa, um comprometimento com rituais de feitiçaria e suas práticas de cura. O que, a partir das leituras dos depoimentos disponíveis na tese de Gabriela Sampaio (2001), aparentam ser o principal motivo de toda ação judicial. A pesquisadora Margrit Prussat (2008) também compartilha dessa hipótese argumentando que a análise dos registros de tribunal ou outros documentos confirmam que os retratos de Juca Rosa fornecem indícios de que alguns dos retratados foram membros importantes de Terreiros de Candomblé. Levando em conta que nos anos de 1870 havia uma mobilização do estado para promover a aceitação social da medicina tradicional, que vinha sendo ensinada nas universidades recém-fundadas, parece pertinente afirmar que Rosa tenha sofrido perseguição por suas práticas de curandeirismo junto a uma parcela elitizada da população branca.

É necessário observar aqui que Prussat (2008) refere-se ao retrato de Juca Rosa sobre cartão com a marca de Carl Dammann, representante comercial de Henschel na Alemanha. Apesar de parecer um detalhe sem importância, a imagem reproduzida no livro da pesquisadora alemã difere daquela publicada no artigo de Pires de Almeida. Provenientes do mesmo

⁶⁸ As duas representações foram produzidas no Egito, no Norte da África.

original, a última possui um pequeno acréscimo: o desenho do colarinho e da gravata listrada no pescoço de Rosa⁶⁹ (**Figura 52**). Quem teria feito esse pequeno adorno? Por que? Analisando o conjunto de fotografias de Juca Rosa e seus seguidores⁷⁰, é possível afirmar que ao menos outra três imagens sofreram esse tipo de correção: o retrato de Julia (**Figura 53**), o retrato da jovem com laço (**Figura 54**) e o retrato de Miguel⁷¹ (**Figura 55**).

Figura 52: Alberto Henschel. Retrato de Juca Rosa. ca. 1870.

⁶⁹ Não consegui acesso ao artigo, mas parte dele foi reproduzida in AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 164-166.

⁷⁰ Reproduzidas in AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 170 e 171.

⁷¹ Conforme levantamento de Gabriela Sampaio (2001). Segundo a autora é possível que esse tenha sido o assistente de Juca Rosa, citado em um dos depoimentos como Miguel, e também o escrivo Miguel que depôs contra Rosa no processo, no entanto, ainda não temos dados suficientes para fazer tal afirmação.

Figura 53: Alberto Henschel. Retratos de Julia. RJ. ca. 1870.

O que chama atenção nesses acréscimos é que se constituem em desenhos que buscam tornar as vestes dos retratados mais formais: em Juca Rosa, gravata, colarinho e colete; em Miguel, paletó e gola de camisa. Na imagem de Julia, vemos um laço que daria um acabamento mais elaborado para sua blusa; o mesmo se dando no caso da última moça, cujo laço já existente recebe um tratamento listrado.

Figura 54: Alberto Henschel. Retrato de jovem seguidora de Juca Rosa. RJ. ca. 1870.

Figura 55: Alberto Henschel. Retrato de Miguel. ca. 1870.

Certa dignidade negra é identificada pelos olhares da atualidade em algumas das imagens etnográficas e exóticas do século dezenove pelo fato de os fotografados encararem a câmera. Mais que isso, em alguns casos, afirma-se que o autor do retrato é quem conferiu dignidade ao retratado. A meu ver estes indivíduos eram escolhidos por profissionais como Henschel justamente pela capacidade de transmitir sua dignidade pelo olhar, ainda que sob a direção do fotógrafo. Vimos que Juca Rosa pedia a seus seguidores que lhe dessem de presente uma foto, e caso ele tenha encomendado sua imagem no estúdio de Henschel, a propósito localizado muito próximo de sua residência e local de culto, seria plausível que indicasse o estúdio do alemão aos seus filiados. É possível também que Alberto Henschel tenha solicitado a Juca Rosa que lhe encaminhasse seus seguidores. Assim, se o convite partisse de Henschel seria compreensível a composição padrão das imagens, a naturalidade, força e intimidade dos retratados com a câmera. Além disso, os retratados não teriam custos com a produção das imagens e talvez até fossem remunerados para posar. E, por fim, Juca Rosa teria facilidade para constituir o arquivo de imagens de seus seguidores encontrado em sua casa.

Esse conjunto de retratos também legou aos pesquisadores do mundo contemporâneo a possibilidade de identificação não apenas fisionômica, mas nominal de Juca Rosa, um homem negro, e parte de pessoas de sua convivência. É certo que essa nomeação chegou até nós como decorrência da entrada desse grupo no espaço da marginalidade por terem sido transformadas em provas do processo judicial.

Antes disso, no entanto, a crença de que possuir objetos pessoais ou mesmo retratos de alguém dava ao possuidor um misterioso e perigoso poder sobre essa pessoa retratada. O jornalista e cronista positivista João do Rio (1904) comenta na série de reportagens sobre as religiões no Rio, do início do século XX, que quase todos os feiticeiros da cidade possuíam pelo menos um retrato do Imperador. Isso poderia estar relacionado ao fato de que alguns desses feiticeiros mantivessem relações de muita proximidade com a nobreza e a elite brasileira, não fosse pelo fato de ser comum e lucrativa a venda de retratos de D. Pedro II e outras personalidades nas casas fotográficas. De qualquer modo, a aquisição de tais retratos com sentido mágico é compreensível, pois nada mais desejável do que possuir uma ascendência espiritual sobre o mais alto representante do país.

No passado, o pequeno conjunto de retratos encontrado em meio aos objetos de Juca Rosa reforçaram a tese judicial de que ele era praticante de atos ilegais. Hoje, contribui para acreditarmos que também o homem negro possuía seus motivos para constituir suas próprias coleções de retratos.

Os retratos de negros produzidos pelos estúdios de Alberto Henschel mostram-se reveladores para o estudo da construção da identidade brasileira no período imperial. Muito mais do que fruto da mera casualidade, tais retratos eram consumidos comercialmente por muitos colecionadores e pesquisadores, e o que chama atenção no caso de Stübel e Reiss, comprados em lotes. Ou seja, a possibilidade de um conjunto que variasse sobre o mesmo o tema era de grande interesse dos pesquisadores. Um comerciante talentoso como Henschel soube associar as qualidades de produção de retrato de seu estúdio à feitura em série de imagens de negros.

Tendo como modelos pessoas brancas ou negras, os retratos de Alberto Henschel fazem acreditar que ele sabia dirigir bem seus modelos, numa provável negociação entre retratado e retratista na busca pela melhor pose e ângulo. O fato de tanto a pose quanto o ângulo fazerem parte de um padrão, responderem a um conjunto de convenções próprio do gênero retrato (fotográfico e também pictórico), não torna irrelevante a habilidade do profissional em saber lidar com seus modelos, sendo eles clientes ou não. Pelo contrário, a rigidez necessária para a manutenção da pose durante a exposição prolongada sob luz intensa, cuja construção já exigia muito tempo e elaboração, certamente renderam melhores resultados a fotógrafos hábeis na fala e gentileza com retratados do século XIX. As roupas em geral pesadas, de estilo europeu, se não eram apropriadas para o clima tropical brasileiro, deveriam ser ainda menos agradáveis no interior do estúdio do fotógrafo oitocentista, construído de maneira a deixar entrar grande quantidade de luz natural.

CAPÍTULO 3 – OS RETRATOS DA IDENTIDADE E DA DIFERENÇA: UM ARQUIVO A PARTIR DE OUTROS ARQUIVOS

O presente capítulo apresenta uma galeria de retratos de negros feitos pelos estúdios de Alberto Henschel, por mim constituída a partir do levantamento feito em livros e acervos. Aqui me debruçarei, com um pouco de aprofundamento, sobre alguns dos tipos presentes nessa galeria. Trata-se de uma visão panorâmica sobre o conjunto de imagens e da eleição de algumas delas para focar e situá-las ao lado de outras representações de negros em evidência na história da arte e ou em parte da história construída sobre o negro.

Para tanto, inicio o capítulo descrevendo um dos procedimentos balizadores dessa investigação, ou seja, a construção de uma ficha catalográfica para a organização de dados sobre retratos fotográficos nos formatos *carte-de-visite* e *carte-cabinet* produzidos pelos estúdios de Alberto Henschel. Indico aqui os critérios de definição dos descritores icônicos e formais para criação desse instrumento metodológico, bem como os referenciais teóricos e práticos no que se refere à catalogação de fontes catalográficas visuais.

Produzida especialmente para facilitar a sistematização de dados relativos ao objeto retrato fotográfico, a ficha catalográfica possibilitou a constituição de um arquivo original sobre a obra de Henschel, com ênfase na representação de negros. Trata-se do meu olhar como pesquisadora, que, ao reunir exemplares dos arquivos analisados no capítulo dois, revela-se como um outro olhar colecionador. O que se concretiza nesse arquivo é uma nova apropriação das imagens e a composição de um conjunto de características próprias. Portanto, também aqui buscarei indicar quais são essas características, porque foram apropriadas dessa forma, sob quais critérios.

O fato de se defender aqui a hipótese de que o conjunto de retratos de negros dos estúdios de Alberto Henschel materializa certos estereótipos próprios da representação da alteridade, que visa à afirmação da inferioridade dos povos não ocidentais, não implica dizer que Henschel tivesse como

objetivo em parte de seu trabalho atribuir inferioridade à população negra residente no Brasil. A ausência de reflexões sobre a concretude visual que seus retratos de negros possibilitaram ao pensamento classificatório hierarquizante aplicado à diversidade humana, vigoroso no fim do século XIX, leva-nos, no entanto, a estabelecer novos parâmetros de organização e de análise de tais imagens. E inseri-las em um novo arquivo.

O exame do conjunto de exemplares de retratos de negros produzidos pelos estúdios de Alberto Henschel por mim organizados, pretende, no método de análise aqui proposto, problematizar o intercâmbio ou a sobreposição de antagônicos usos e funções. A noção de dualidade aqui adotada provém da formulação conceitual de Allan Sekulla em *Indiferencia y singularidad: la fotografia en el pensamiento artístico contemporáneo* (1997), em que o autor apresenta a configuração da fotografia como um sistema de representação dual que opera tanto honorífica quanto repressivamente, e tem no retrato a maior evidência dessa duplicidade.

3.1 A construção de uma ficha catalográfica

Ao iniciarmos o presente estudo – *Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX* – tendo como fontes imagens fotográficas, percebemos a necessidade de trabalhar na criação de ficha catalográfica fundamentada em um sistema de documentação de pesquisa visual. Que, neste caso, tem como foco o conceito de representação do Outro. Por representação do Outro compreendemos a definição classificatória (que incluíam produções literárias e ou imagéticas) utilizada no período da expansão colonial por europeus para identificar, descrever e diferenciar os grupos humanos pertencentes aos países colonizados. Para isso, partimos do pressuposto de que a abordagem de fontes iconográficas aqui proposta está inserida no campo da História e Historiografia da Arte e também no, de certo modo novo e com resultados cada vez mais sólidos, campo denominado de História Visual.

Segundo o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes (1997), podemos considerar como História Visual uma abordagem de análise em que a “história elege a visualidade como plataforma estratégica de observação de uma sociedade, na sua organização, funcionamento, mudança” (p.10)⁷². E, no que se refere ao uso da fotografia como fonte de pesquisa na produção de conhecimento, o historiador afirma que a mesma “exige ser tratada como forma de representações sociais, o que quer dizer, em última instância, como produto material (visual) e vetor material (visual) de relações sociais” (p. 9).

Nessa perspectiva, torna-se fundamental para o pesquisador ter acesso a um recurso de registro de dados que abarque os elementos referentes ao conteúdo imagético e ao próprio objeto fotográfico, e que permita armazenar as informações de identificação e as advindas da pesquisa, no que diz respeito ao caráter estético, histórico e social do período em questão.

Como principal orientação teórica para construção dessa ficha catalográfica utilizamos a experiência conjunta das pesquisadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho descrita no livro *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo, 1887-1954* (1997)⁷³. Trata-se do processo de elaboração de um modelo padrão de identificação e descrição de elementos visuais em imagens fotográficas que dá suporte às pesquisas de ambas sobre a cidade de São Paulo. Dois aspectos da proposta metodológica das pesquisadoras apresentaram-se relevantes para a concepção da ficha catalográfica aqui utilizada: a definição de “descritores” para controle de padrões e tendências em imagens relacionadas ao tema pesquisado e de uma “gramática visual em suportes quantitativos” que forneça elementos que colaborem na compreensão dos usos e funções das imagens pesquisadas na produção de uma representação social desse tema. Os descritores e a gramática visual, na pesquisa das referidas autoras, estavam associados à representação social do espaço urbano paulistano. O que reforça

⁷² MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Prefácio”. IN CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo : álbuns de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

⁷³ CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de, *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

a ideia de que o objetivo de uma pesquisa iconográfica visa menos ao conhecimento das imagens do que da sociedade que as criou.

Solange Ferraz e Vânia Carneiro construíram, pois, uma espécie de Thesaurus⁷⁴ relativo especificamente ao banco de imagens que dispunham para a produção de conhecimento histórico de suas pesquisas. O que não quer dizer que não seja possível utilizá-lo em outras pesquisas. Especialmente considerando o fato de as próprias autoras terem se baseado em outros referenciais para a elaboração dos atributos formais e icônicos que elegeram para a análise das fotografias: o modelo de cadastramento de imagens do módulo de fotografia urbana do Instituto Itaú Cultural; e o modelo do Thesaurus da arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

A partir dessas reflexões, concluímos que deveríamos levar em conta, na definição dos atributos a serem pesquisados nos retratos de Alberto Henschel, problemas históricos e sociais relativos ao período em que as imagens foram produzidas. No que diz respeito à nossa temática, esses problemas envolviam, numa instância mundial, a colonização, que permanecia em expansão e, no Brasil, a crise da economia baseada na escravidão, a crise política da transição Monarquia/República e a crise social da constituição da população a partir de distintos grupos étnicos. E, por se tratar de uma pesquisa que se propõe a uma análise comparativa das possíveis semelhanças e diferenças existentes entre as representações de negros e brancos, buscamos também nos ater aos sistemas discursivos em que se inseria a produção fotográfica da época.

Em um exame da fotografia de caráter geológico e arquitetônico do século XIX, Rosalind Krauss (2002) defende que a principal característica da fotografia do período é o fato de pertencer à prática discursiva do arquivo, que visa ao registro objetivo, identificador, classificatório e organizador dos temas fotografados. O que torna já bem padronizados os elementos formais da linguagem visual em que o alemão Alberto Henschel operava.

⁷⁴ “A palavra vem do latim e significa “Tesouro” e foi empregada, a partir do ano de 1500, para indicar um acervo ordenado de informações e conhecimento. Vocabulário controlado e dinâmico de descritores relacionados semântica e genericamente, que cobre de forma extensiva um ramo específico do conhecimento.” Informação disponível em: <http://www.bae.unicamp.br/Catalogacao.php>. Acesso em 15/jun/2010.

Voltando à proposição metodológica que incorpora criação de descritores e gramática visual em suportes quantitativos de Solange Ferraz e Vânia Carneiro, cabe explicar certos termos por elas propostos, e, então, apresentarmos alguns que pareceram significativos na sistematização de dados dos retratos, no formato *carte-de-visite*, de Alberto Henschel. A concepção de gramática visual dos suportes é definidora no processo catalográfico, pois prevê também a identificação dos textos que acompanhavam as imagens, e de que forma. Tais informações são fundamentais para a compreensão dos tipos de uso à que as imagens se destinavam, contribuindo para identificação de informações sobre o estúdio que as produziu, análise do público-alvo, estratégias de comercialização e formas de consumo (FERRAZ & CARNEIRO, 1997).

Com os “descritores icônicos”, as pesquisadoras consideram os elementos presentes nos “registros figurativos e espaciais”: os elementos humanos apresentados – considerando faixa etária, gênero, ação representada; a presença da natureza – funcionando “como elemento de contraste; complementação ou de estabilização das imagens”; de estruturas arquitetônicas; e de objetos em geral ou de contextualização do espaço – instrumentos de trabalho, mobiliário etc (FERRAZ & CARNEIRO, 1997).

Com os “descritores formais”, elas buscam identificar o “tratamento plástico dispensado aos motivos” (FERRAZ & CARNEIRO, 1997, p. 50). Assim, são considerados termos que abrangem “a estrutura e a dinâmica da imagem visual”, como por exemplo: enquadramento; arranjo dos elementos; articulação (ou não) dos planos fotografados; efeitos de valorização/dramatização; entre outros.

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que nossa ficha catalográfica teve seus descritores definidos a partir da concepção social de retrato no século XIX, cabe aqui comentar brevemente que suas características principais repousam nos princípios do retrato pictórico de ostentação. Segundo Pierre Francastel (1985), os pintores retratistas dos Oitocentos ainda se utilizavam de referências de pelo menos dois séculos anteriores, como: “a disposição do conjunto das composições, a lei dos grandes planos, o recortado de silhuetas, a iluminação, o modelado, o relevo” (p. 191). Mesmo que esses pintores estivessem envolvidos pelas novas concepções do período “quanto às funções

do espírito e particularmente a problemática do papel e do valor do indivíduo” (p. 191). Portanto, se no século XVII o retrato individual era restrito a alguns círculos sociais, nos Dezenove sua produção foi impulsionada pelo desejo dos burgueses de possuir tudo o que antes era privilégio das classes dominantes, inclusive a autocontemplanção e a fixação de seus traços para os herdeiros. Conforme Francastel, na primeira metade do século XIX a tradição pictórica ainda se mantinha como raízes de três fórmulas de retrato:

- O retrato de ostentação, em que a pessoa é apresentada no exercício de suas funções;
- O três quartos, com fórmulas provenientes da contaminação do retrato de ostentação e do retrato de gênero (considerado gênero inferior, mantinha-se subordinado aos grandes gêneros, em que a figura humana não era objeto principal da obra).
- O busto – formato econômico que não buscava o psychologismo, mas a semelhança. Fórmula de observação direta da natureza. (FRANCASTEL, 1995, p. 191-192).

A construção da ficha catalográfica desta pesquisa partiu da compreensão de que a fotografia na segunda metade do século XIX contribuiu, em amplas camadas da sociedade, para a disseminação do poder de “fixar a imagem de cada um captada em seu movimento e detida em uma atitude” (FRANCASTEL, 1995, p. 213), baseada nos códigos tradicionais da pintura de ateliê, que a essa altura já havia se alterado conceitual e esteticamente. E foi em tais códigos que fundamentamos a escolha dos descritores (tanto icônicos quanto formais) que constituem a catalogação de informações sobre os conteúdos dos retratos de Alberto Henschel.

Para facilitar a operação de preenchimento da ficha com os termos mais objetivos quanto possível, elaboramos um Manual de Preenchimento e delimitamos algumas categorias por um conjunto de opções:

Tomada ou plano	. Busto ou plano curto – inclui da cabeça até o meio do peito. . Meio corpo ou plano médio e plano americano – o médio inclui a cintura e o americano inclui parte da coxa. . Corpo inteiro ou plano geral
Pose	. Frente . 3/4 de Perfil . Perfil . Diferentes poses
Retrato	. Dupla . Individual . Grupo
Gênero	. Mulher . Homem
Etnia	. Negro . Branco
Faixa Etária	. Bebê . Criança . Jovem . Adulto . Idoso

Outras categorias receberam indicações de possibilidades de alimentação da ficha catalográfica:

Grau de exibição do corpo - Indicar neste campo se há nudez total, parcial (exibição de seios, peito masculino, pernas, braços, pés) ou ausência de nudez.

Vestimenta - Indicar neste campo dados sobre tipo e cor dos tecidos, modelos e tipos de roupas, estado de conservação.

Adereços - Indicar neste campo o uso de joias ou bijuterias (tipos de colares, pulseiras e brincos), chapéus, lenços, panos.

Cenário - Indicar se o ambiente é interno ou externo, se o fundo é neutro ou com paisagens pintadas, se há elementos da natureza compondo o cenário.

Mobiliário - Indicar neste campo a presença de cadeiras, mesas, poltronas, armários, etc.

Objetos - Indicar neste campo a utilização (pelo fotografado) ou a presença de objetos como livros, bengalas, óculos, cestas, caixas, frutas, etc.

A elaboração do Manual de Preenchimento foi balizada, sobretudo, pela intenção de iniciar um banco de dados digital de retratos feitos por Alberto Henschel que associasse as imagens às suas informações catalográficas. O banco abarca tanto as fotografias reproduzidas em livros como as não publicadas, pertencentes a distintas instituições e colecionadores. Utilizamos como referência experiências bem sucedidas de criação de Banco de Dados da informatização de acervos do Museu Paulista⁷⁵, e da pesquisa para a catalogação de obras de Hélio Oiticica do Instituto Itaú Cultural⁷⁶.

⁷⁵ CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. vol.12 nº.1 São Paulo Jan./Dec. 2004.

⁷⁶ Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/help/detalhes.htm>.

3.2 Das instituições às possíveis individualidades: corpo inteiro – individual

As pessoas negras retratadas nos estúdios de Alberto Henschel eram escravas, escravas de ganho, forras ou livres, de ascendência africana e brasileira, moradoras e ou provenientes da Bahia, Recife e Rio de Janeiro. Algumas inscrições informam o tipo de negro, se cafuzo, mulato e albino, e comunicam, por exemplo, se era escravo nascido no Brasil, filho de pais africanos etc. Esses escritos deixam evidente o olhar euroetnocêntrico que os estúdios do fotógrafo ou os colecionadores que adquiriram tais imagens lançavam aos negros no Brasil, enquadrando-os em geral em uma tipificação etnográfica.

No que se referem às tomadas, a maior incidência de retratos de negros feitos pelos estúdios de Henschel são os retratos no plano curto, também conhecido como busto. Os registros em plano americano e de corpo inteiro, individual ou em grupo, foram caracterizados por Margrit Prussat (2008) como de gênero e de trabalho, e alguns deles como “retratos em elegantes salões mobiliados”, e, como vimos, as tomadas de busto foram descritas como semelhantes a antigas fotos de identificação, ao que a pesquisadora levanta a possibilidade de essas imagens terem sido produzidas como forma de registro policial ou judicial (2008).

Se de negros escravos, livres ou forros, defendemos a hipótese de que a maioria das representações de negros da galeria que aqui apresento possuem como objetivos originais o retrato etnográfico. Parece-me, no entanto, que alguns retratos produzidos com fins etnográficos transitam por uma intencionalidade de uma exibição exótica e também erótica, e, paradoxalmente, alguns fazem uma fronteira com o retrato social. Por retrato social retomo aqui a concepção do retrato feito por solicitação do retratado, em uma negociação com o retratista, com o objetivo explícito da demonstração do melhor ângulo do fotografado. Sandra Koutsoukos, no livro *Negros no estúdio do fotógrafo* (2010), problematiza a possibilidade da autorrepresentação em muitas fotografias de negros do século XIX, e inclui em sua análise algumas representações produzidas nos estúdios de Henschel (**Figura 56**).

Figura 56: Retrato de homem idoso. *Carte-de-visite*. Alberto Henschel. Recife. 1877 – 1882. Fundaj

a foto de um senhor idoso vestido com casaca, colete, gravata-borboleta, lenço no bolso da casaca, cartola colocada ao lado de seu dono, no chão, bengala à mão e sapatos lustrados. Assim como outros fotógrafos, Alberto Henschel costumava colocar a câmera na altura dos olhos do retratado, o que não foi o caso aqui. Por que o ponto alto da câmera? Teria o fotógrafo intencionalmente pensado em representar o “peso” que o homem tivera que carregar na vida – por ser negro, e quem sabe, por ter sido escravo? Qual fora a história desse homem? Infelizmente, não temos como saber. Mas podemos intuir que sua condição social era de homem livre, ou liberto, pelo par de sapatos lustrados, principalmente. E sapato em pé de negro costuma indicar liberdade. Pelo menos, esse símbolo era nesse sentido exibido e entendido. Quem sabe ele não encomendou o retrato para enviar para parentes distantes, exibindo uma nova condição social, mesmo conseguida mais tarde na vida? (KOUTSOUKOS, 2010, p. 98).

Após outras ponderações, Koutsoukos (2010) conclui que houve uma negociação entre o cliente e o fotógrafo a partir da qual os dois definiram quais seriam os aparatos e acessórios utilizados na cena, bem como qual seria a pose. Tomando como mote de análise retratos feitos em estúdios de Henschel de homens de corpo inteiro comparo a imagem desse homem idoso à de D. Pedro II sentado em uma cadeira cheia de ornamentos (**Figura 57**). Aqui vemos o Imperador com sua barba volumosa, também trajando casaca, colete e sapatos lustrados. Enquanto o idoso mantém as pernas abertas, sem simetria, com os pés voltados para direções opostas, D. Pedro cruza as pernas elegantemente, com um dos pés apoiados firmemente no chão e o outro suspenso, ambos voltados para a mesma direção.

No que se refere às mãos, o primeiro deixa uma delas sobre a bengala, ao invés de segurá-la, e a outra entre as pernas. Ligeiramente fechadas, as mãos estão sem uso, embora a esquerda pareça estar apoiada sobre seu sexo. Mero acaso? Ou essa mão dá ênfase à sexualidade do negro, que estaria sendo ocultada? As mãos do segundo estão posicionados de maneira que indicam uma gestualidade mais construída, ou seja, indicam que fazem parte de uma gestualidade pré-estabelecida, formal. A direita repousa sobre a perna direita que, ao cruzar sobre a outra perna, guarda o sexo de D. Pedro; já a mão esquerda apoia-se sobre um livro na

escrivania. A gestualidade mais improvisada do homem sem identificação de certa forma é mais coerente com a ambientação que fica entre o interno e o externo. Estaríamos aqui olhando um homem natural em processo de civilização, apontada pelas suas roupas, ainda que tardiamente. D. Pedro por sua vez, homem cultural, situado num ambiente interno, evidencia a gestualidade formal, adquirida, que se aprende desde muito cedo.

Figura 57: Alberto Henschel. *Carte-cabinet*. D. Pedro II. Rio de Janeiro. ca. 1875.

Figura 58: Henschel e Benque. *Carte-cabinet*. D. Pedro Augusto. Rio de Janeiro. 1876.

Isso podemos conferir no retrato de Pedro Augusto, neto de D. Pedro II (**Figura 58**). Exercitando a atitude de poses elaboradas, o pequeno Pedro reproduz a pose do avô. Um dos pés colocados firmemente sobre uma pedra, ali disposta certamente porque as pernas ainda curtas do menino dificultavam que alcançasse o chão. Embora um certo espanto seja evidenciado por sua boca entreaberta, é de se notar que ele também foi estimulado a lançar um olhar direto para o retratista. A ambientação é constituída pela imitação de grama no chão e as pedras no primeiro plano, e pelo fundo: a pintura de uma paisagem tropical. A propósito, a mesma paisagem utilizada no retrato em

carte-cabinet da vendedora de frutas encaminhada para Viena junto com o retrato da família imperial. O uso desse fundo com o neto de Pedro II deve ser observado como algo mais que uma casualidade. No caso da quitandeira, eu identifiquei em tal uso a concepção dessa mulher como parte da natureza, mas uma natureza ordenada, domesticada, ou melhor, em processo de civilização. Aqui, o que se apresenta é uma criança, plena de sua infância, revelada na face e nas calças curtas, tendo como pano de fundo a paisagem brasileira. Essa paisagem poderia ser compreendida como extensão da meninice, algo vivo e natural, no entanto, penso que a construção rígida da pose, num ótimo exemplo de emulação consentida, rivaliza com a de D. Pedro II e comenta o país que em breve poderia estar sob o seu reinado. Não fosse o advento da Proclamação da República.

3.3 Das instituições às possíveis individualidades: corpo inteiro – grupo

A importância do fundo pintado de paisagem tropical na relação com a família imperial vai além de contribuir na composição do retrato da quitandeira, que segundo minha interpretação corresponde à ideia da escravidão como instituição definidora do Império Brasileiro. Isso porque além de seu uso no retrato da quitandeira e do pequeno D. Pedro Augusto, filho mais velho da princesa e preferido por D. Pedro II para seu sucessor, ela também compõe outros dois *cartes-cabinet*: um que retrata o Conde D'Eu, a Princesa Isabel e Pedro de Alcântara (**Figura 59**), e um apenas com a Princesa Isabel e o filho D. Pedro de Alcântara no colo (**Figura 60**), que abordaremos no item sobre a tomada de meio corpo.

O retrato de corpo inteiro de grupo da jovem família imperial, ao ser comparado com o da quitandeira enviado para Viena, mostra-se significativo. Enquanto na foto da quitandeira Henschel completa a composição com frutas, legumes e a barraca na frente do cenário de natureza tropical, evidenciando a ambientação externa, no retrato do casal, o fotógrafo inclui uma mesa e uma cadeira bem ornamentadas, fazendo conviver o ambiente externo com o interno.

Figura 59: Henschel e Benque. *Carte-cabinet*. Conde D'Eu, Princesa Isabel e Pedro de Alcântara, c.1876.

Figura 60: Henschel e Benque. *Carte-cabinet*. Princesa Isabel e D. Pedro de Alcântara, 1876.

O casal, situado no centro da imagem, recebe intensa luminosidade em seus rostos. A luz é ainda mais forte sobre o bebê de vestes claras. Se acompanharmos as áreas iluminadas dos três personagens veremos que nossos olhos circularão nesse centro: a cabeça em três quartos de perfil do Conde D'Eu, o rosto em três quartos de perfil, o corpo e o braço esquerdo da criança, o braço da princesa que leva-nos à sua cabeça em perfil. Ajoelhada no chão, a princesa observa o bebê no colo do marido, este sentado na cadeira tem seu braço direito

apoiado na mesa rebuscada. Aqui o cenário traz para a cena um certo ar idílico, mas a mesa deixa clara que

o homem cultural, como base sólida para a instituição da família, está presente.

No caso do retrato da quitandeira, a figura da mulher diante do fundo tropical, cercada por elementos da natureza, os produtos que ela e o Brasil comercializam, coloca-a também como parte desses produtos. O que é posto em evidência é a representação de um tipo humano que transita entre a ideia de ser ele próprio um produto da natureza.

Uma vez mais identifico esse cenário como um pano de fundo, no sentido literal e metafórico, na representação de uma parte do Império do Brasil. E, na relação com as crianças da família imperial, tal fundo corresponderia à herança que lhes diz respeito.

.4 Das instituições às possíveis individualidades: meio corpo – dupla

A maternidade e ou alinhagem familiar são conceitos presentes no retrato de Henschel e Benque que apresenta a Princesa Isabel em plano americano e o filho D. Pedro de Alcântara. A mãe segura o bebê nu, cuja pele muito iluminada, a área mais clara da foto, contrasta com o seu vestido escuro. A cabeça e olhar da criança voltam-se para o fotógrafo, enquanto a princesa dispensa a ela toda a sua atenção. O uso do plano mais aproximado possibilita uma melhor visualização das feições da criança pequena. Ainda com a intenção de evidenciar o bebê como assunto principal da imagem, o fotógrafo abre mão do uso de móveis e objetos acessórios, recorrendo somente ao mesmo cenário de paisagem tropical, dessa vez um pouco fora de foco.

A importância para o Império desse retrato da princesa com o bebê é atestada ainda pelo fato de ter sido utilizada como base de uma gravura publicada na capa do primeiro exemplar da *Ilustração do Brasil* (**Figura 61**) na edição de 29 de julho de 1876. A gravura traz também uma representação do Conde D'Eu, provavelmente copiado de outra foto, como comenta Joaquim Marçal Ferreira de Andrade em *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*.

Na capa do primeiro número, um retrato de 'Suas Altezas Imperiais do Brasil' - a princesa Isabe, o conde d'Eu e seu filho, o príncipe do Grão-Pará. Trata-se com certeza de uma imagem híbrida, inspirada num retrato fotográfico da princesa com seu filho e noutro do conde d'Eu. Muito provavelmente ambos de autoria dos fotógrafos de origem alemã Henschel & Benque, já que um deles pudemos localizar no acervo da Biblioteca Nacional. Observe-se a lateralidade invertida, já que o gravador não se preocupou em invertê-la no ato da confecção da matriz. (...) Como veremos, Henschel & Benque foram fornecedores de imagens fotográficas para o periódico de Vivaldi. (ANDRADE, 2004, p.168-168.)

Figura 61: Ilustração do Brazil. 29 de julho de 1876.

Dando continuidade à análise das temáticas maternidade e infância em retratos de Alberto Henschel, vale uma comparação entre o retrato da Princesa com D. Pedro de Alcântara e o modo como foram representados José Eugênio Moreira Alves e sua ama de leite (**Figura 62**). Apesar de terem sido produzidos em tamanhos diferentes, o da princesa é um *carte-cabinet* e o de José Eugenio é um *carte-de-viste*, os dois apresentam as figuras femininas em uma tomada de meio corpo, ou plano americano. Trata-se de dois retratos de caráter social que fizeram parte de álbuns familiares em que, possivelmente, as pessoas seriam identificadas pelo nome. No caso do retrato do menino José Eugenio, porém, o nome de sua ama de leite não foi preservado.

O menino branco no colo da mulher negra, ambos trajados com elegância olham na direção do fotógrafo. O fundo é neutro, mas vemos atrás da cabeça da criança o espaldar rebuscado da cadeira. As vestes claras quase se misturam com a pele da criança ao fundo. Em destaque, devido ao contraste, as mãos da mulher, sua cabeça, o espaldar da cadeira e os olhinhos do menino.

Como retrato social encomendado provavelmente pelo pai da família, essa imagem deveria compor um daqueles álbuns de família desmanchados pelo colecionador Francisco Rodrigues, como explicado no capítulo 2. Assim, embora apresentada em ricas vestes sociais, a mulher negra é aqui apenas parte constitutiva da representação do menino José Eugênio. Se lembrarmos que Gilberto Freyre apontava em retratos como esse indícios da relação afetuosa e democratizada entre senhores brancos e mulheres escravas negras, vale considerar a análise de Elise Grunspan acerca de tais imagens feita para o catálogo de exposição *O sujeito em perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940*.

Figura 62: Alberto Henschel. *Carte-de-visite*. José Eugênio Moreira Alves e ama-de-leite. 1866-1877.

Nessas imagens, a ama-de-leite constitui uma espécie de figura emblemática, o suporte, o pilar da infância aristocrática. Mas essa mulher também é uma coisa. Sua força no mundo da criança é determinada pelo senhor e pelas convenções, da mesma maneira que sua pose, suas vestes. Seu poder de intervenção na imagem permanece extremamente limitado. A imagem fotográfica, na sua qualidade de memória da família, de entesouramento da herança do grupo, representou a ama-de-leite como elemento integrado no universo branco mas tendo uma posição periférica na família. (GRUNSPAN, 1992 [sem paginação]).

Se o poder de decisão de uma ama de leite com relação ao modo como seria retratada era restrito, qual seria a probabilidade de negociação da modelo de um retrato de caráter etnográfico com o fotógrafo. Também em plano americano, a jovem mãe posa de perfil com seu bebê amarrado nas costas por uma larga faixa (**Figura 63**). Num ambiente interno, mas com um fundo neutro, a moça tem à sua frente uma espécie de tabuleiro sobre uma mesa coberta com tecido transparente. Uma das mãos ela apoia sobre um fruto e com a outra ela segura a ponta do tabuleiro, que não aparece integralmente. Toda composição contribui para enfatizar que o tema do retrato é um certo tipo de mulher negra que carrega de certo modo seu bebê. A saber, um certo tipo de mulher com ascendência africana que trabalha nas ruas como vendedora de frutas. Mais um exemplar de retrato tipificador em *carte-de-visite*, cuja preservação nos acervos dos cientistas alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel não nos legou os nomes dos representados.

Figura 63: Alberto Henschel. ca. 1870.

3.5 Das instituições às possíveis individualidades: busto

Como vimos no capítulo anterior, muitos dos retratos de negros no

Figura 64: Alberto Henschel. Doméstica da família real.

formato *carte-de-visite* atribuídos aos estúdios de Alberto Henschel compunham as galerias de tipos de pretos constituídas pelos cientistas viajantes Wilhelm Reiss e Alphons Stübel. Tais representações tinham pois uma intenção etnográfica. Vimos também que alguns desse retratos faziam parte da coleção de Juca Rosa como seus seguidores. O que leva-me a compreendê-los também como retrato social, posto que, respondendo a um pedido de Juca Rosa, os seus seguidores deixavam-se fotografar por Henschel, em vestes que, embora o tipificassem,

mostravam-lhes de forma altiva. E indica que, mesmo posando para

fotografias para atender a uma demanda comercial etnográfica, os retratados negros ligados a Rosa recebiam cópias das suas imagens para distribuí-las às pessoas como demonstração de estima ou respeito.

Considerando que dos 84 retratos individuais de negros levantados por mim durante a pesquisa, 68 apresentam o modelo no plano busto, é indispensável eleger alguns para que recebam um foco especial. Por exemplo: o modo como foi composto o retrato de caráter social da doméstica da família real de ascendência africana (**Figura 64**) equivale ao modo como a moça branca de elaborado penteado foi retratada (**Figura 65**). Fotografadas a partir do meio do busto, as duas jovens estão centralizadas, com a cabeça a três quartos de perfil voltada ligeiramente para o lado esquerdo da imagem diante de um fundo neutro. Ambas olham para o fotógrafo enquanto exibem um penteado feito cuidadosamente. As faces recebem uma iluminação suave vinda

de cima para baixo da direita para a esquerda. O que confere melhor definição aos contornos do rosto no lado com mais sombra e maior ênfase nos volumes. Por fim, completando a composição própria do retrato social, os *cartes-de-visite* receberam duas molduras: uma oval funcionando como um passepartout que circunda o rosto e o valoriza, e uma externa que dá acabamento.

O apreço do fotógrafo em retratar as duas moças da melhor maneira possível deve ser observado no interessante jogo de contraste tonal que relaciona os fundos, as figura, as vestes e as molduras. Henschel utilizou um fundo escuro, moldura oval clara e moldura externa escura para a jovem negra, que veste um roupa escura. Para a jovem branca, o fotógrafo fez exatamente o inverso, posicionou-a diante de fundo claro,

completou com uma moldura oval escura e uma moldura externa clara. E, embora a roupa dessa última tenha uma grande área escura, o uso da gola bem clara levantada e a fita escura no pescoço dão destaque ao seu rosto. Ainda que as vestes da jovem negra sejam mais discretas, o pequeno laço claro em seu pescoço também valoriza sua face. Acredito que o motivo pelo qual o estúdio de Alberto Henschel construiu de forma tão minuciosa a representação da doméstica da família real está associado principalmente ao fato de ela trabalhar para a família real.

Esses dois *cartes-de-visite*, produzidos para serem apreciados em álbuns de família colocam em evidência a habilidade de Henschel em adequar as convenções de caráter honorífico do retrato à especificidades do modelo retratado. Nesses dois casos, a análise revela que a cor da pele orientou as escolhas formais do fotógrafo unicamente com o objetivo de alcançar o melhor efeito estético que, por fim, valorizasse o indivíduo retratado. O que

Figura 65: Alberto Henschel.

Figura 66: Alberto Henschel. Bahia. ca. 1870.

seguramente não ocorre no retrato da jovem escrava doméstica da Bahia (Figura 66), que faz parte da coleção de Wilhelm Reiss e Alphons Stübel. Toda a construção formal valoriza as feições da moça: fundo neutro, luminosidade que acentua volumes e contornos, cabeça a três quartos de perfil tomada no plano busto. Sem o acabamento das molduras ovais, o que difere mesmo dos dois retratos anteriores é o torso envolvendo a cabeça e uma nada discreta exposição de um dos ombros e parte de seu seio, revelados pela amplitude da blusa larga. O fato de o corte da imagem cair exatamente sobre o meio dos seios confere sensualidade ao retrato da bela

jovem. Isso porque proporcionalmente o retrato em busto deixa visível uma área maior de sua pele. O que podemos conferir se o compararmos com outro retrato da mesma jovem, mas tomado no plano americano.

Cabe ainda observar que a intencionalidade etnográfica desses retratos talvez tenha gerado alguns equívocos nas informações preservadas sobre eles. O próprio cartão em que o primeiro está colado indica que foi feito na Bahia, no entanto, o segundo retrato foi publicado em recente revista alemã como se tivesse sido produzido em Pernambuco (Figura 67)⁷⁷. Poderia ser um pequeno erro de trocas de legendas da revista que publicou o artigo sobre a coleção do viajante Reiss, poderia ser uma anotação errada feita por um dos cientistas na época da coleta, ou, talvez, indique que os retratos etnográficos de Henschel fosse vendidos em seus estúdios do mesmo modo que eram vendidos fora do Brasil, e assim recebesse inscrições do local onde eram vendidos.

⁷⁷ Ver SUI, Claude W. "Reiss auf Reisen", *Temas* 1, 2007. Disponível em: http://www.topicos.net/fileadmin/pdf/2007/1/sui_reiss.pdf

Para finalizar a análise de retratos de busto de Henschel, cabe pinçar da enorme galeria um que difere de todo o conjunto, e que vai adiante na junção da função etnográfica com a ideia de exibição erótica. Numa composição de busto que inclui a região logo abaixo do seio, quase colocando o retrato no plano médio, o corpo da moça é exibido com alguns adornos de matriz africana. Trata-se do *carte-de-visite* de uma escrava “que porta apenas brincos e pulseiras de contas” como discreve Renata Bittecourt. Tal imagem contraria a impressão comum que se tem do fotógrafo de, mesmo quando registrava negros, produzir representações que os situasse num lugar de dignidade: “apesar de Henschel ser conhecido por

Figura 67: Empregada nativa, Pernambuco, ca. 1869.

imagens que revelam uma certa descontração, parece haver uma medida de embaraço na nudez da moça da Bahia” (**Figura 68**) (BITTENCOURT, 2005, p. 135).

O olhar firme e decidido da mulher fitando a lente da câmera talvez contraponha-se à posição do braço esquerdo, que parece querer cobrir os seios desnudos. Ainda que corra o risco de realizar uma leitura demasiadamente subjetiva dessa imagem, pergunto: a jovem contrai seus ombros para manter a sustentabilidade da pose durante a longa exposição ou pela exibição da sua nudez em que se vê sujeita? E não seria esse próprio olhar um questionamento a essa sujeição?

Reconhecendo a subjetividade implícita nessas questões proponho uma pequena análise comparativa com duas outras imagens: o daguerreótipo

da escrava Delia (**Figura 69**)⁷⁸, realizado por Joseph Thomas Zealy (1814-1892) nos Estados Unidos, e *O retrato de uma escrava negra ou A Negra* (*Portrait of a Negro Slave ou The Negress*), do pintor canadense François Malépart de Beaucourt analisada por Charmaine O. Nelson em *Representação do indivíduo negro feminino na arte ocidental*⁷⁹.

Figura 68: Alberto Henschel. Bahia. ca. 1870.

Figura 69: Retrato de Delia Joseph Thomas Zealy. Columbia. 1850.

A jovem Delia, nascida nos EUA e filha de pais africanos, foi fotografada pelo carpinteiro e daguerreotipista Joseph T. Zealy a pedido do cientista Louis Agassiz. Essa encomenda nos informa que o interesse pela nudez aqui é

⁷⁸ Mais sobre os daguerreótipos de escravos feitos por Joseph T. Zealy, incluindo retrato de Delia de perfil in ROGERS, Molly. *Delia's Tears: race, science, and photography in nineteenth-century America*. New Haven & London: Yale University Press, 2010, p. 229.

⁷⁹ Ainda sem tradução para o Português: NELSON, Charmaine O. *Representing the black female subject in western Art*. New York: Routledge, 2010, p. 22.

etnográfico. A ausência de preocupação do retratista em ocultar o vestido, aberto e abaixado até a cintura para deixar despida a parte superior de seu corpo, constrange a mim observadora distante temporalmente da cena registrada, pois torna evidente que sua nudez não é voluntária e nem tampouco foi negociada. Se há constrangimento de Delia na experiência de ser fotografada como um objeto vivo, não temos como afirmar. Seu olhar embaçado por lágrimas pode ser uma confirmação disso, mas pode ser apenas uma reação física de seus olhos ao longo tempo que ficaram abertos diante da intensidade da iluminação exigida na época dos retratos em daguerreótipos.

O retrato pictórico de uma mulher haitiana feito por François Malépart de Beaucourt em 1786 (**Figura 70**) traz ao espectador uma generosidade maior da modelo, que além de sustentar um prato de frutas, oferece um olhar atento e disponível, esboça um gentil sorriso e deixa saltar do vestido um de seus seios, que se não estivesse preso ao corpo juntar-se-ia aos frutos que ela serve. Naturalmente que a generosidade da mulher haitiana, apresentada como “Escrava negra” por Charmaine Nelson (2010) é uma representação construída pelo pintor canadense (**Figura 71**). Segundo Nelson, a justaposição do seio desnudo com as frutas enfatiza o modo como artistas brancos canadenses concebem a sexualidade e a capacidade de reprodução de mulheres negras⁸⁰, concepção ainda mais evidente na pintura de Paul Gauguin de 1899, que representa taitianas com flores de manga.

⁸⁰ Ibidem, p. 23.

Figura 70: François Malépart de Beaucourt. Canadá. 1786.

Figura 71: Paul Gauguin. Taiti. 1899. Canadá. 1899.

Aqui, assim como na imagem da quitandeira de Alberto Henschel, que foi representada junto com os produtos que ela comercializa, como se ela própria fosse um deles, as mulheres também são equiparadas à frutas que oferecem. Tal tipo de procedimento de construção estética condiz com a argumentação de Charmaine Nelson (2010, p. 23) de que “a mulher negra exemplificou para os artistas canadenses brancos a oportunidade de acessar ‘outros’ assuntos, contextos e modos de representação que não poderiam ser realizados nos corpos femininos brancos”.

No capítulo 1 busquei demonstrar que já havia um conjunto de convenções para registrar em imagens tipos negros de mulheres antes da fotografia. Aqui, no terceiro capítulo, a partir de uma organização própria do arquivo de fotografias de negros produzidas Henschel e da identificação de alguns padrões de plano fotográfico, pude estabelecer algumas comparações com imagens de brancos nessas mesmas formatações. A partir desse esforço, pude aferir que os três planos representam retratos tipificadores das condições

do negro e do branco até o século XIX, remetendo às construções sociais da época no que diz respeito aos papéis e lugares sociais que eles podiam ocupar.

No caso da produção fotográfica de retratos do século XIX, apesar de obedecer a critérios de identificação, classificação e organização, por ter pessoas como assunto, esses critérios são influenciados pela posição social e origem étnica à qual pertence o sujeito fotografado. Portanto, temos uma produção fotográfica que, por um lado, deveria ressaltar a identidade de alguns indivíduos, conferindo-lhes dignidade dentro de um conjunto de iguais, aqui denominado de retrato social. Por outro lado, essa produção tinha o papel de identificar a diferença em outros, conferindo-lhes anomalias e categorizando-os como inferiores, inerente ao conceito de representação do Outro, que podemos denominar como retrato tipificador. Desse modo, ainda que nossa pesquisa tenha como eixo temático o conceito de representação do Outro, com o qual acreditamos foram produzidas grande parte das imagens de negros, para efeito de elaboração da ficha catalográfica, nos balizamos principalmente – para definir os descritores icônicos e formais – na concepção de representação intrínseca à prática do retrato social, da qual, e nesse caso não há dúvidas, resultou a maior parte das imagens de brancos. Considerando o fato de que em ambos os casos as imagens recebem a denominação de retratos, supomos trilhar um caminho coerente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões sobre a relação entre identidade e poder colocaram-se como eixo organizador da análise que realizamos dos retratos fotográficos produzidos por Alberto Henschel no contexto das representações do negro no século XIX e seus possíveis desdobramentos, estereotipados ou não, na atualidade. Objetivamos, com isso, destacar que a representação por meio do retrato fotográfico pode ser tanto um recurso de dominação associado à ideia de diferenciação, quanto de inserção em grupos sociais, associado à ideia de construção identitária.

Tomamos como pressuposto que as imagens de Henschel, de uma maneira geral, colaboraram para a construção da identidade nacional, que começava a ser esboçada no Brasil como projeto no final do século XIX. Nos retratos fotográficos de Henschel que analisamos, observamos a coexistência de diferentes categorias de identidade. **Identidades institucionais:** Império, Família, Escravidão; **identidades individuais:** D Pedro II, Princesa Isabel; **identidades tipificadas:** baiana, vendedora de frutas, tipos de preto; e por fim, **identidades marginalizadas:** Juca Rosa e seus seguidores, Miguel, Leocádia e Julia. Todas elas correspondem a posições de poder, seja como dominado ou como dominador.

O conceito de branquitude, ainda que pouco explorado nessa dissertação, balizou nossa proposta metodológica de análise das imagens, daí nossa opção de contrapor retratos de pessoas brancas e negras feitas nos estúdios de Alberto Henschel. Por meio de tal análise foi possível revelar que a elite brasileira identificava os brancos europeus como dotados de supremacia intelectual e desenvolvimento moral, e atribuía aos não-brancos, de origem não-europeia, tudo o que não desejava ver projetado em sua própria imagem. A hierarquização polarizada pelos conceitos de civilização e primitivismo, com os quais brancos e negros foram identificados, diz respeito à construção da própria identidade a partir da definição da imagem do Outro: o que somos e o que não somos. Em outras palavras: brancos, moral e intelectualmente

superiores e, por isso, naturalmente destinados ao poder; não-brancos como seres inferiores, diferentes e por isso destinados a serem dominados.

A utilização de uma metodologia comparativa mostrou-se eficaz tanto para evidenciar os diferentes modos de representação dos agentes sociais antagônicos da sociedade brasileira do período, quanto para identificar as convenções próprias do retrato pictórico e os padrões tradicionais empregados nas gravuras e desenhos de viajantes europeus de períodos anteriores em que tais representações baseavam-se. Além disso, esse método revelou-se pertinente para o aprofundamento de nossas reflexões sobre o modo como indivíduos e grupos construíram sua identidade no período imperial, sempre pautados pelas relações de poder.

Desse modo, elegemos os retratos “Família imperial” e “Quitandeira baiana”, enviados por Henschel para representar o Brasil na Exposição Universal de Viena de 1873, como um estudo de caso emblemático para pensar essas questões. Consideramos que essas duas imagens funcionaram como parte de uma estratégia de autorrepresentação nacional, por meio da qual apresentavam-se no exterior o Império e a Escravidão, as duas grandes instituições brasileiras sobre as quais o país se estruturava do ponto de vista social e econômico. Ao binômio Império – Escravidão, estabelecemos um paralelo com o binômio Família branca no poder – Mulher negra anônima escrava. As reflexões sobre tal equivalência forneceram subsídios para num segundo momento contrapor os retratos de brancos produzidos por Henschel aos retratos de negros do mesmo autor.

A abordagem comparativa que desenvolvemos para essa investigação acabou por apontar a necessidade de um levantamento abrangente da produção fotográfica produzida dos estúdios de Alberto Henschel. Se, de um lado, durante a pesquisa, constatei a existência de poucas informações sobre o fotógrafo e sua obra, por outro lado, pude levantar um número relativamente grande de retratos de negros produzidos por Alberto Henschel no século XIX. Nesse processo, acabei por problematizar o fato de que as imagens de Henschel, que sobreviveram até os dias de hoje, constituem conjuntos dispersos entre várias instituições e foram reunidos a partir de diferentes critérios estabelecidos pelos colecionadores que lhes deram origem. A ausência de arquivos de época e de documentação direta dos estúdios do

fotógrafo e de seus sócios nos mostrou que era preciso pensar sobre o tipo de mediação que possibilitou que certos conjuntos de fotografias de Henschel fossem preservados para a posteridade e outros não, pois esse é o único material que restou. Com isso, percebemos a necessidade de abordar a história das coleções e das instituições que as abrigam para podermos refletir sobre a identidade dos indivíduos anônimos retratados por Henschel. Desse modo, foi preciso refletir sobre as razões que levaram cientistas viajantes como os alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, a coletar retratos de negros de Henschel como objeto de estudo e às instituições que guardam suas coleções; sobre as motivações de Francisco Rodrigues e as de Gilberto Freyre, dentista e sociólogo respectivamente, que tomaram imagens do fotógrafo alemão como documento histórico e objeto de coleção; e ainda sobre o feiticeiro Juca Rosa que as guardou como instrumento de poder sobrenatural sobre os retratados e sobre a Justiça brasileira que o processou, apreendeu e arquivou sua coleção.

A ausência de identificação dos negros retratados no século XIX, em contraposição à nomeação dos brancos nas imagens, recorrente em outros estudos sobre o tema, colocou-se como uma importante questão nessa pesquisa. A subversão dessa norma em um conjunto de retratos tomados por Henschel de um grupo de negros, cujos nomes ficaram registrados em decorrência de um processo judicial, levou-nos a confirmar a ligação entre identidade e poder, já apontada pela análise da contraposição entre o anonimato da quitandeira baiana e a identificação da família imperial. A partir dos retratos do curandeiro Juca Rosa e de seus seguidores, verificamos como um grupo de negros organizou-se em torno de um mentor espiritual, que conquistou considerável poder na sociedade carioca da época. De maneira não usual, a identidade dos indivíduos pertencentes ao grupo foi mantida, vinculada aos seus próprios retratos. O que tirou Juca Rosa e alguns de seus seguidores do anonimato, no entanto, não foi o poder circunstancial que exerceu naquela sociedade, mas o poder da justiça de enquadrá-los numa condição de marginalidade por praticarem cultos religiosos considerados ilegais.

Essas considerações finais não têm por objetivo afirmar que Alberto Henschel baseava-se, diretamente, em concepções científicas que caracterizavam hierarquicamente distintos grupos humanos para produzir seus

retratos de negros e de brancos. O que se afirma aqui é que, como um excelente empreendedor da área da fotografia nascido na Alemanha e atuante no Brasil, Henschel soube identificar a potencialidade comercial dos retratos de negros que atendessem à demanda étnico-antropológica de colecionadores e pesquisadores europeus. Além disso, também soube oferecer à elite brasileira a representação que melhor lhe convinha. O fotógrafo, com isso, terminou sendo reconhecido pelos representantes do poder no Brasil como figura importante na constituição da identidade nacional, mesmo sendo ele alemão, ou talvez, justamente por causa disso.

A amplitude e complexidade dos temas surgidos durante essa pesquisa revelam tanto a importância do problema aqui abordado quanto as dificuldades que ele traz. O encontro com tantas imagens significativas da representação do negro em meio a um número ainda muito superior representação do branco, levou-nos a elaborar uma ficha catalográfica que contribuísse na organização desse material. O processo de produção dessa ficha, além de indicar os elementos que seriam utilizados na análise comparativa, culminou na constituição de um arquivo particular sobre os retratos de Henschel. Assim, além de se constituírem como fonte principal dessa pesquisa, a que pretendemos dar continuidade, esse arquivo particular e a ficha catalográfica passam agora a ser disponibilizados como fonte para outros pesquisadores que venham a eleger como objeto de estudo a representação do negro no Brasil, o retrato fotográfico no século XIX e/ou a obra de Alberto Henschel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS *

AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma: catálogo*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AZEVEDO, Maria Célia Marinho. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.

BITTENCOURT, Renata, *Modos de negra e modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. 2005. 182 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BRUN, Le in LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 6: *A figura humana*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O racismo na história do Brasil: mito e realidade*. São Paulo: Ática, 2002.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. vol.12 nº.1 São Paulo Jan./Dec. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142004000100013. Acesso em 25/jun/2010.

_____. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo : álbuns de São Paulo, 1887-1954*, Campinas, SP, Brasil : Mercado de Letras, 1997.

COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Saraiva. 2001

Diário de Pernambuco. Recife, 10 set. 1860.

Diário de Pernambuco. Recife, 07 jul. 1866.

Diário de Pernambuco. Recife. 02 jan. 1868.

Diário de Pernambuco. Recife, 10 abr. 1873.

* De acordo com:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. ABNT. NBR-6023, in FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira. coord. ...[et al.] *Diretrizes para apresentação de documentos e teses e teses da USP: documento eletrônico e impresso*. São Paulo: SIBi-USP, 2004.

ENTLER, Ronaldo. *Manual de primeiros socorros para conceitos mutilados*. Parte I. 19 de julho de 2010. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=887>. Acesso em 29 de julho de 2012.

ERMAKOFF, George. *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*. Tradução Carlos Luís Brown Scavarda. São Paulo: G.Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GRUNSPAN, Elise. *O sujeito em perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940*: catálogo. Recife : FUNDAJ, Editora Massangana, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998,

_____. *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros no século XIX*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2010.

_____.; in “Por uma sóciofotografia”. In FREYRE, Gilberto. LEON, Fernando Ponce de; VASQUEZ, Pedro (orgs). *O Retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840–1920* : catálogo. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Núcleo de Fotografia e Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Dep. de Iconografia, 1983.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX. IFCH-UNICAMP. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008 Acesso em 01 de agosto de 2012.

GRUNSPAN, Elise. *O sujeito em perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940*: catálogo. Fundação Joaquim Nabuco, Recife: Editora Massangana. 1992.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade”. In SILVA, Tomaz Tadeu da, (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications/The Open University, 1997.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth & SANTOS, Adriano Rodrigues dos. *Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade*. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) Dilemas e Desafios na Contemporaneidade. Unicamp, Campinas, fevereiro de 2012. Disponível em:

[http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH H.pdf](http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH.pdf) Acesso em novembro de 2012.

HIRSZMANN, Maria Lafayette Aureliano. *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Jr.* 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: ECA/USP, 2011.

KOHL, Frank Stephan. *Um “olhar europeu” em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul (II/IV).* Revista Studium 21, São Paulo, 2005.

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

_____. & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.* 2004.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX.* 1ª ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

KRAUSS, Rosalind. “Os espaços discursivos da fotografia”, in KRAUSS, Rosalind, *O fotográfico – Por uma teoria dos desvios.* Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

LEON, Fernando Ponce de. “Um depoimento sobre a coleção”. In FREYRE, Gilberto; LEON, Fernando Ponce de; VASQUEZ, Pedro (orgs). *O Retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840–1920:* catálogo. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Núcleo de Fotografia e Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Dep. de Iconografia, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural.* 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Solange Ferraz de, *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo : álbuns de São Paulo, 1887-1954,* Campinas, SP, Brasil : Mercado de Letras, 1997.

LOURENÇO, Maria Cecília França (1999, p. 13), In COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970.*

MENDES, RICARDO. *Pequeno livro das vinhetas: fotografia no Brasil: 1860-1920.* Disponível em <http://www.fotoplus.com/vinhetas/img/vinhetaswww.pdf>

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de, in Prefácio de CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à*

lógica de consumo : álbuns de São Paulo, 1887-1954, Campinas, SP, Brasil : Mercado de Letras, 1997.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUNANGA, Kabengele. *Kabengele Munanga responde a Demétrio*. Disponível em:

<http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/1517-kabengele-munanga-responde-a-demetrio-magnoli> Acesso em: 04 mar.10.

NELSON, Charmaine O. *Representing the black female subject in western Art*. New York: Routledge, 2010.

POPE-HENNESSY, John. *The portrait in the Renaissance: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts- 1963, The National Gallery o Art, Washington, D. C.* Bollingen Series XXXV-12. Princeton University Press, 1989.

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

RIO, João. *As religiões no Rio*. 1904. Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.º 47 – 1976. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf> Acesso em set. 2011.

ROGERS, Molly. *Delia's Tears: race, science, and photography in nineteenth-century America*. New Haven & London: Yale University Press, 2010.

SAMAIN, Étienne. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)”. *Revista de Antropologia*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200003. Acesso em set. 2011.

SAMPAIO, Gabriela. *Nas trincheiras da cura: as diferentes medicinas no Rio de Janeiro imperial*. 2001. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP Campinas. 2001.

SANTOS, Hélio. *A busca de um caminho para o Brasil - A trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Senac, 2001.

SEKULA, Allan. *Indiferencia y singularidad, la fotografia e el pensamiento artístico contemporâneo*. Barcellona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da, (org.). *A produção social da identidade e da diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SUI, Claude W. *Reiss auf Reisen, Topicos I*, 2007. Disponível: http://www.topicos.net/fileadmin/pdf/2007/1/sui_reiss.pdf

STEINEN, Carl von den. *Durch Central-Brasilien: Expedition zur Erforschung der Schingú im Jahre 1884*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1886. Disponível em Open Library: <http://archive.org/stream/durchcentralbras00steiuoft#page/n11/mode/2up>
Acesso em 29 de julho de 2012.

TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.

TORRES, Lilian de Luca, *De Gilberto Freire a Peter Cohen*, FACOM nº 20 – 2º semestre de 2008.

TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio: o catálogo da Exposição Nacional de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

_____. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

WOODALL, Joanna. *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester University Press, 1997.

ZIMMERMAN, Andrew. *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Sites

<http://archive.org/stream/durchcentralbras00steiuoft#page/n11/mode/2up>

<http://www.bae.unicamp.br/Catalogacao.php>

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf>

<http://www.fotoplus.com/vinhetas/img/vinhetaswww.pdf>

<http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/1517-kabengele-munanga-responde-a-demetrio-magnoli>

<http://iconica.com.br/blog/?p=887>

http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABET

[H.pdf](#)

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/help/detalhes.htm>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142004000100013.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200003.

http://www.topicos.net/fileadmin/pdf/2007/1/sui_reiss.pdf

Fontes iconográficas – Instituições

Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ - Brasil)

Fundação Gilberto Freyre (Recife – PE - Brasil) – Coleção de fotografias Gilberto Freyre

Fundação Joaquim Nabuco (Recife – PE - Brasil) - Coleção Francisco Rodrigues

Fundação Mariano Procópio (Juiz de Fora – MG - Brasil)

Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro – RJ - Brasil) - Coleção Gilberto Ferrez

Leibniz-Institut für Länderkunde E.V. (Leipzig – Alemanha)

Reiss-Museum (Mannheim - Alemanha)

Schomburg Center for Research in Black Culture (Boston – EUA)

Völkerkundemuseum (Zurique - Alemanha)

Fontes iconográficas - Coleções particulares

Coleção George Ermakoff

Coleção Emanuel Alves de Araújo

Coleção Ruy Souza e Silva

ANEXO

Anexo 1.

Galeria de retratos organizados pela pesquisadora conforme plano fotográfico utilizado por Alberto Henschel

Retratos em plano médio de mulheres com crianças:

Figura: Alberto Henschel. Princesa. Isabel e filho.

Figura: Alberto Henschel. José Eugênio Moreira Alves e ama de leite. 1866-1877.

Figura : Alberto Henschel. ca. 1870.

Retratos em plano geral - grupo:

Figura: Alberto Henschel. PE. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. BA. Ca. 1870.

Figura: Henschel e Benque. RJ. ca. 1870.

Retratos em plano geral – Individual feminino:

Figura: Alberto Henschel. PE. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. ca. 1870.

Retratos em plano geral – Individual masculino:

Figura: Alberto Henschel. D. Pedro II. Rio de Janeiro. ca. 1875.

Figura: Henschel e Benque. D. Pedro Augusto.

Figura: Alberto Henschel. PE. ca. 1877.

Figura: Alberto Henschel. RJ. ca. 1870.

Retratos em plano médio – Individual:

Figura: Alberto Henschel. PE. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. RJ. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. RJ. ca. 1870.

Retratos em plano americano – Individual:

Figura: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Figura:: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Retratos em plano busto

Figura: Alberto Henschel. BA. ca. 1870.

Figura: Alberto Henschel. Doméstica da família real.

Figura: Alberto Henschel. Imp. Thereza Christina. RJ.

Figura: Alberto Henschel. PE. 1875.

Anexo 2

Manual de Preenchimento da Ficha Catalográfica

I Informações gerais

Nome do Campo - Descrição
Código - Este código será gerado automaticamente, indica a sequência em que a fotografia foi catalogada.
Proprietário - Indicar neste campo o nome da Instituição ou do colecionador da fotografia.
Coleção - Indicar neste campo, se houver, o nome da coleção à que pertence a fotografia.
Localização - Indicar neste campo Cidade, Estado e País em que está localizada a coleção, pode-se acrescentar endereço.
Identificação/Nº de tombo - Número de identificação do objeto fotográfico. Cada instituição ou colecionador possui um formato, que pode incluir traços, barras, números e letras (indicando, por exemplo, as iniciais da coleção) ou "sd" (sem data).
Autor - Campo a ser preenchido com o nome do autor da fotografia.
Título - Indicar o título original dado pelo autor da fotografia.
Título atribuído - Este campo deve ser preenchido com o título impresso no suporte do <i>carte de visite</i> .
Atribuído por - Este campo deve ser preenchido com o título atribuído pelas instituições ou publicações onde a foto foi encontrada.
Data da atribuição - Este campo deve ser preenchido com a data da atribuição do título.
Data do registro - Este campo deve ser preenchido com a data em que a fotografia foi realizada.
Local de registro - Este campo deve ser preenchido com o local em que a fotografia foi realizada, se possível informar: Cidade, Estado e País .
Estado de Conservação - Este campo deve ser preenchido com indicação do estado de conservação do objeto fotográfico. Apesar de não oferecer opções, sugere-se que seja escolhido um dos estados seguintes: Bom, Regular, Péssimo e Sem condições de manuseio . Pode-se acrescentar informações sobre problemas de conservação como: dobras, rasgos, rasuras, riscos, ferrugem de cliques e/ou grampos, manchas, fungos e vestígios de insetos .
Técnica - Indicar neste campo especificações técnicas do processo fotográfico em que a imagem foi produzida.
Formato - Este campo deve ser preenchido com indicações do formato, como <i>carte-de-visite, carte-cabinet</i> , etc.

Dimensão - Indicar neste campo as medidas da fotografia, em centímetros, obedecendo a ordem altura x largura . No caso de a fotografia estar colada sobre um cartão, indicar também a dimensão do mesmo.	
Descrição física - Fazer neste campo uma descrição do objeto: indicar se possui suporte e que tipo de suporte, o tipo espessura e gramatura do de papel fotográfico, etc.	
Inscrições - Se houver inscrições no objeto escolher uma das opções que indicam o local / locais em que as mesmas se encontram.	<ul style="list-style-type: none"> . Imagem . Cartão . Verso . Imagem e cartão . Imagem e verso . Imagem, cartão, verso . Cartão e verso
Tipo de inscrição - Indicar neste campo, através das opções dadas, se a inscrição é manuscrita, impressa ou ambas.	<ul style="list-style-type: none"> . Manuscrita . Impressa . Manuscrita e impressa
Informações inscritas - Reproduzir as informações inscritas no objeto.	
Forma de aquisição - Indicar neste campo, através das opções dadas, a forma de aquisição da fotografia.	<ul style="list-style-type: none"> . Doação . Compra
Data de aquisição - Indicar neste campo a data de aquisição da fotografia.	
Procedência - Indicar neste campo o antigo proprietário da fotografia (indicar o nome da instituição, colecionador, comerciante, familiar de colecionador, etc.)	
Histórico da aquisição - Indicar neste campo o histórico da compra ou da doação, por exemplo: filho de colecionador falecido doou um conjunto de imagens com a condição de que a mesma recebesse o nome de seu pai.	
Tipo de uso da imagem - Indicar neste campo se a imagem fora usada como lembrança familiar (por exemplo, pertencia a um álbum familiar), cartão postal do Brasil (enviada para pessoas no Brasil ou no exterior), etc.	

II Informações de conteúdo

Nome do Campo / Descrição	
<p>Imagem frente - Inserir uma reprodução da imagem original e do seu verso (quando pertinente). Há mais de uma forma de inserir imagem, segue duas sugestões.</p> <p>1. Arquivo vinculado: clicar com o botão direito sobre o campo imagem, clicar em inserir objeto, selecionar criar do arquivo e indicar o local do arquivo, clicar em Ok. Um link para abrir a imagem aparecerá no formulário.</p> <p>2. Através de Doc Word: Seguir os mesmos passos até inserir objeto, clicar em criar novo, clicar em tipo de objeto: documento Word, um doc será aberto, inserir a imagem neste doc, fechar e o link estará feito. A imagem aparecerá no formulário.</p>	
Imagem verso -	
<p>Descrição - Descrever o conteúdo da foto, indicando possíveis encenações, uso de objetos, direcionamento do olhar do fotografado, se está de pé, sentado, etc.</p>	
Retrato - Indicar, utilizando as opções dadas, a quantidade de pessoas presentes no retrato. Considerado mais que duas pessoas como um retrato de grupo.	<ul style="list-style-type: none"> . Dupla . Individual . Grupo
Gênero - Indicar, utilizando as opções dadas, o gênero da pessoa retratada.	<ul style="list-style-type: none"> . Homem . Mulher
Etnia - Indicar, utilizando as opções dadas, a etnia da pessoa retratada.	<ul style="list-style-type: none"> . Branco . Negro
Faixa Etária - Indicar, utilizando as opções dadas, da pessoa retratada.	<ul style="list-style-type: none"> . Bebê . Criança . Jovem . Adulto . Idoso
Tomada - Indicar, utilizando as opções dadas, o tipo de tomada utilizada no retrato.	<ul style="list-style-type: none"> . Busto . Corpo inteiro . Meio corpo . Rosto
Pose - Indicar, utilizando as opções dadas, o tipo da pessoa retratada.	<ul style="list-style-type: none"> . 3/4 de Perfil . Diferentes poses . Frente . Perfil
<p>Grau de exibição do corpo - Indicar se há nudez total, parcial (exibição de seios, peito masculino, pernas, braços, pés).</p>	

Vestimenta - Indicar dados sobre tecidos, modelos e tipos de roupas, estado de conservação .
Adereços - Indicar o uso de jóias ou bijuterias (colares, pulseiras, brincos e anéis), chapéus, lenços, xales, etc.
Cenário - Indicar se o ambiente é interno ou externo, se o fundo é neutro ou com paisagens pintadas, se há elementos da natureza compondo o cenário.
Mobiliário - Indicar a presença de cadeiras, mesas, poltronas, armários, etc.
Objetos - Indicar a presença de objetos como livros, bengalas, óculos, cestas, caixas, frutas, etc.
Observações - Inserir aqui também informações que não se enquadrem em nenhum dos campos da ficha catalográfica.
Exibição / Publicação - Este campo deve ser utilizado para identificar meios, locais e datas de exibição e publicação da imagem (como exposições, jornais, revistas, livros).
Responsável pelo preenchimento - Mônica Cardim
Local e data - Utilizar este campo para informar o local e a data do preenchimento da ficha catalográfica.
Revisão / complementação - Utilizar para apontar dificuldades de preenchimento, sugestão de mudança ou inserção de campo novo.

Anexo 3

Ficha Catalográfica

I Informações gerais			
Código <div style="border: 1px solid black; height: 15px; width: 100%; text-align: center;">0</div>	Proprietário Leibniz-Institut für Länderkunde	Coleção Alphons Stübel	
Localização Leipzig, Alemanha	Identificação / Nº de tombo		
Autor Alberto Henschel	Título Frucht - Verkäuferin in Rio de Janeiro		
Título atribuído Negra vendedora com guarda-sol	Atribuído por Ermakoff	Data de atribuição 2004	
Data do registro c. 1870	Local de registro Rio de Janeiro	Técnica Álbumen	Formato Carte-Cabinet
Estado de conservação		Dimensão	
Descrição física	Inscrições: No Cartão	Tipo de inscrição Manuscrita e impressa	
Informações inscritas Frucht - Verkäuferin in Rio de Janeiro. (Manuscrita); HENSCHEL & BENQUE RIO DE JANEIRO, PHOTOGRAPHIA ALLEMÄ, 40 RUA DOS OURIVES			
Forma de aquisição Compra	Data de aquisição c. 1875	Procedência Coleção do cientista viajante Alphons Stübel	
Histórico da aquisição Coleção comprada pelo geógrafo Alphons Stübel no século XIX em estúdio de Henschel. Exposição em 1896 no dep. No Museu de Etnologia de Leipzig, transferida em 1905 para Museu próprio até o fechamento em 1928, voltando para o Museu de Etnologia. Na década de 1930 foi desmontada a exposição permanente. As fotografias foram integradas ao acervo de imagens do Museu, desfazendo o conjunto original. Em 1942 as fotografias foram incorporadas ao acervo do recém-fundado "Deutschen Institut für Länderkunde". Em 2003 foi iniciada a digitalização do acervo fotográfico com o apoio do Instituto Moreira Salles.		Tipo de uso da imagem Uma versão em Carte-Cabinet participou da Exposição Universal de 1873 em Viena.	

II Informações de conteúdo

Imagem frente

Imagem verso

Descrição

Mulher negra de turbante, sentada no centro de um arranjo de frutas e verduras tropicais debaixo de um grande guarda-sol. Segura um cachimbo na boca com a mão direita; olha diretamente para a câmera. Segura algo semelhante a uma fruta na mão esquerda.

Retrato

Individual

Faixa etária

Adulto

Etnia

Negro

Tomada

Corpo inteiro

Gênero

Mulher

Pose

Frente

Grau de exibição do corpo

Colo e braços expostos. Pés cobertos pelo vestido.

Vestimenta

Vestido comprido de tecido bastante claro.

Adereços

Pulseiras nos dois pulsos, colar de bolinhas, Grande turbante claro (mesmo tom do vestido).

Cenário

Fundo pintado de paisagem tropical, com folhagens e coqueiros. Um grande guarda-sol emoldura a parte superior de toda a cena. Ao redor da mulher uma composição feita com frutas e legumes diversos: ceras, cacho de bananas, côco, abacaxis, etc.

Mobiliário

Objetos

Observações

Esta versão: Ermakoff, 2004, p. 191. (cf. Prussat, 2008, pg. 96)
Mais informações na versão em carte-de-visite, imagem 1 deste banco de dados.

Exibição / Publicação

- Exposição Universal de Viena, 1873.
- ERMAKOFF, George. O Negro na fotografia brasileira do século XIX. Tradução Carlos Luis Brown Soavarda. São Paulo: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

Revisão / Complementação

Há uma versão em Carte-de-visite na Fundação Joaquim Nabuco, ver registro 02 deste banco de dados.

Local e data

São Paulo, 15 de junho de 2011

Responsável pelo preenchimento

Mônica Cardm

I Informações gerais

Código	Proprietário	Coleção
2	Fundação Joaquim Nabuco	Coleção Francisco Rodrigues

Localização	Identificação / N° de tombo
Recife / Pernambuco	9528

Autor	Título
Alberto Henschel	

Título atribuído	Atribuído por	Data de atribuição
Retrato em grupo da família imperial	Jornal do Commercio, de Pernambuco, 1873 citado por Diário de Pernambuco 10 de abril de 1873.	1873

Data do registro	Local de registro	Técnica	Formato
Circa 1873	Rio de Janeiro	Albúmen	Carte-visite (recorte de um Carte-Cabinet)

Estado de conservação	Dimensão
Imagem amarelada e desvanecida com pequenas manchas brancas	

Descrição física	Inscrições:	Tipo de inscrição
Imagem fotográfica colada sobre suporte verde.	Na imagem	Impressa

Informações inscritas
Carimbo: Coleção Francisco Rodrigues

Forma de aquisição	Data de aquisição	Procedência
Compra		sem informação

Histórico da aquisição	Tipo de uso da imagem
	Exibida na Exposição Universal de Viena em 1873

II Informações de conteúdo

Imagem frente

Imagem verso

Descrição

D. Pedro II de pé e no centro da imagem está apoiado no ombro de Conde D'Eu, sentado no lado esquerdo da imagem, diante deste, a Imperatriz e a Princesa Izabel, ambas sentadas. Apenas D. Pedro olha para a câmara.

Retrato

Grupo

Etnia

Branco

Gênero

Faixa etária

Adulto

Tomada

Corpo inteiro

Pose

Grau de exibição do corpo

Sem exibição do corpo. As mãos das mulheres quase não aparecem.

Vestimenta

D. Pedro II e o Conde d'Eu vestem casacas, calças e coletes escuros, com camisa clara. A Imperatriz e a Princesa vestidos de tecidos pesados e com badados.

Adereços

Izabel usa um grande chapéu. D. Pedro um relógio de corrente no colete. Os dois homens usam gravata borboleta.

Cenário

Fundo, talvez pintado, de parede trabalhada com ornamentação.

Mobiliário

Mesa de apoio e pedestal com espécie de balaústre ornamental.

Objetos:

Livro sobre a mesa em que D. Pedro apoia uma das mãos. Outro livro sendo segurado por Conde D'Eu.

Observações:

Versão em Carte-cabinet na Coleção Waldir da Fontoura Cordovil Pires com título A Família Imperial, c. 1875 (cf. Vasquez, 2000, p. 115 e Vasquez, 2003, p. 197)

Exibição / Publicação:

- VASQUEZ, Pedro Karp. Fotografos alemães no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Metalivros, 2000.
- O Brasil na fotografia oitocentista. Rio de Janeiro: Metalivros, 2003.

Revisão / Complementação:

Os dois gêneros devem ser considerados aqui, bem como todas as poses: frente, perfil e 3/4 de perfil.

Local e data:

São Paulo, 15 de junho de 2011.

Responsável pelo preenchimento:

Mônica Cardim