

NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO: UM ESTUDO DA (AUTO-)REPRESENTAÇÃO DE NEGROS LIVRES E ESCRAVOS NO BRASIL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Sandra Sofia Machado Koutsoukos *

O tema

Alguns dos primeiros documentos iconográficos em que aparece a família negra no Brasil, em sua labuta ou descanso, são os trabalhos de artistas e/ou viajantes estrangeiros como Frans Post, Joaquim Cândido Guillobel, Jean Baptiste Debret, Maurice Rugendas, Thomas Ender etc., para mencionar apenas algumas das principais fontes – “parafotográficas”, como bem chamou-os Gilberto Freyre, pela pretensão de exatidão.¹ Os artistas/viajantes/estrangeiros retrataram os escravos trabalhando, descansando, cantando, dançando, casando, fumando, apanhando – registraram o orgulho e a humilhação dos negros; registraram o que era, para eles, o pitoresco, o “exótico”, e nos legaram documentos iconográficos preciosos do nosso passado. Até que chegou aqui a notícia oficial da invenção de Daguerre; a “tal” que relatava, para espanto geral, ser possível a fixação de imagens “sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispêndio de horas e dias, (...), sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, (...)”.² O daguerreótipo era um sucesso, pois proporcionava uma representação “precisa” da realidade.

Entretanto, a *popularização* da fotografia se deu quando da invenção da impressão da imagem em papel, mais barata, e da criação do negativo e da possibilidade de se obter diversas cópias de uma mesma fotografia. E a novidade, o retrato de corpo inteiro (popularizado por Adolphe Eugène Disdéri

* Sandra S. M. Koutsoukos é doutoranda em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp.

¹ FREYRE, Gilberto, VASQUEZ, Pedro & LEON, Fernando Ponce de. *O retrato brasileiro; fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia e Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983, p.18.

² Em MAUAD, Ana Maria. “Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado”, em ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.), *História da vida privada no Brasil 2; Império: a corte e a modernidade nacional*. S.P., Cia. das Letras, 1997, pp.188-189.

na França), logo atravessou o oceano e se disseminou pelo Brasil na década de 1860. Os formatos *cabinet* e *carte-de-visite* (este 6 x 9,5cm), que retratavam os personagens em *plano médio*, foram os mais procurados para representar as famílias ou grupos. O avanço da técnica fotográfica diminuiu rapidamente o tempo de exposição dos modelos e o valor das imagens; em pouco tempo, pessoas dos grupos sociais menos favorecidos também se viram em condições de “construir” a sua auto-representação, de se ter (se ver) retratadas da forma como queriam ser vistas e lembradas. A fotografia se tornou uma técnica a serviço de todos, um *objeto de desejo* que garantia a quem quisesse a possibilidade de possuir imagens e paisagens do mundo, imagens de amigos e parentes, imagens de conhecidos e de figuras importantes admiradas, e, sobretudo, a *própria imagem*.

O ato de *ir* ao estúdio do fotógrafo tornou-se rapidamente uma demanda do *status*. E a *pose* virou o *símbolo* da fotografia no século XIX. Antes de entrar no “salão da pose”, o cliente aguardava no “salão de espera”, onde observava as fotos emolduradas e dispostas pelas paredes, folheava os álbuns demonstrativos e conversava com o profissional para, enfim, captar a melhor pose, expressão, cenário e os melhores acessórios que caberiam à sua idéia de auto-representação. Os detalhes usados em uma cena constituem uma linguagem *simbólica* que torna inteligível a idéia que se queria passar. O ateliê/estúdio funcionava como *camarim* e *palco*, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, o personagem. Roland Barthes comentou, em *A câmara clara*: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”.³

E este estudo tem como tema investigar a possibilidade de pensar negros livres e escravos também como sujeitos do ato fotográfico.

³ BARTHES, Rolan. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, 5a. Impressão, p.27.

Fotos de negros livres

Gilberto Freyre escreveu, em *Sobrados e Mucambos*, sobre a popularização dos símbolos de distinção, como a bengala, o chapéu de sol, o guarda-chuva, a cartola e a luva, e o folclore que se criara em torno dessas insígnias, que, por muito tempo, eram de classe e de raça senhoris. Freyre ressaltou a reação do “povo” aos primeiros negros livres que apareceram em público vestidos como os brancos da sociedade: vaiaram-nos, gritaram “fora preto, fora carvão”, assobiaram e espirraram (uso português para insultar os negros).⁴ Além do preconceito à sua cor, foram vários outros os problemas que os novos cidadãos livres enfrentaram: problemas econômicos (de trabalho, de sobrevivência e de moradia), competição com a mão-de-obra livre, a família (ou grupo) muitas vezes dispersa(o) após sucessivas vendas etc. Mas eles contariam com as cumplicidades e solidariedades do corpo social a que pertenciam, e procurando, às vezes, comportar-se como a sociedade branca, tentavam também por ela serem aceitos.⁵

O momento histórico exigia que além de *ser livre*, o liberto *parecesse livre*, para que ele conseguisse se esquivar dos estigmas da escravidão – não sendo esse um caso de *aculturação*, mas de *estratégia* de se fazer aceito e de sobrevivência.

Selecionei para análise três fotos de negros livres: A foto 1 (de Militão Augusto de Azevedo, S.P., 1879)⁶ é o retrato de um casal de negros livres, que tentava “trilhar” seu caminho dentro daquela sociedade branca, exigente e racista. O casal fez-se fotografar como os casais brancos da sociedade, vestidos e penteados à moda européia. A mulher exibe a sua sombrinha e o homem o seu chapéu e, mais, ele adiantou um pouco o pé esquerdo e mostra, como quem não quer nada, seu



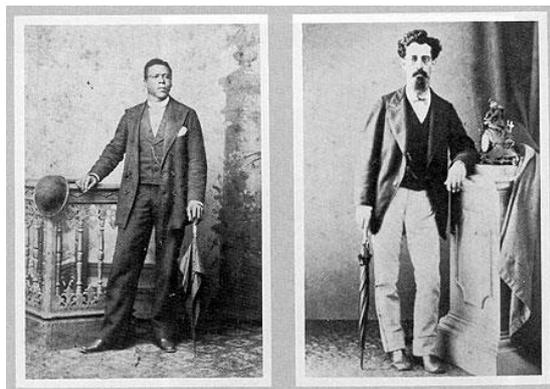
⁴ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo/Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1951, 2a. edição, tomo II, p.708.

⁵ MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. S.P., Ed. Brasiliense, 1982, pp.205-206.

⁶ Em MAUAD, Ana Maria, op. cit., p.206.

sapato de pessoa livre. Nada na sua roupa ou penteado os liga à sua origem africana; a única coisa que nos remete à sua origem, que os “denuncia”, é a sua cor. Não tenho indicação se as roupas lhes pertenciam. É possível que não. Muitos estúdios possuíam vestes para emprestar aos clientes; vestes que bem lhes serviriam, assim como os outros recursos da ambientação escolhida, para se fazer perenizar demonstrando abastança e/ou dignidade.

Nas fotos 2 e 3 (juntas; e sem referências) ⁷ temos dois homens com paletós de corte europeu, coletes, relógios de corrente presos aos coletes, guarda-chuvas, chapéu (apenas o da esquerda), sapatos lustrosos e cabelos partidos e penteados para o lado. Um se apóia a um gradil e o outro a uma



coluna; um levanta o rosto com um certo orgulho e olha para um ponto à direita do fotógrafo, o outro encara com seriedade o profissional. Um é negro, o outro é branco; os dois são livres.

A foto 4 (de Carneiro & Gaspar, R.J., s/d) ⁸ é o retrato de D. Marcellina, a qual era uma ex-escrava e ex-mucama, que havia sido libertada pelo seu senhor, seu Antônio, de quem ela era amante. E nessa foto, como em tantas outras da época, aparece uma mulher vestida e penteada à moda europeia, com seu leque. O leque era um detalhe importante, pois era um símbolo de distinção e frescura, cujo uso e manejo corretos, através de um ritmo elaborado de gestos, denotavam que a *elegante* era afeita aos usos da sociedade. Para compor o cenário da foto, o fotógrafo escolheu uma ambientação rústica (também em moda no período). Tal retrato de D. Marcellina foi anexado ao processo de pedido de anulação de casamento (de 1887) movido pela esposa branca de seu Antônio, que o acusava de estar liquidando com a fortuna do

⁷ Em SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas; a moda no século dezenove*. S.P., Cia. das Letras, 1987, p.124.

⁸ Em SLENES, Robert W. “Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?”. Na *Revista Brasileira de História*, n. 10, S.P., ANPHU/ Marco Zero, março/agosto de 1985, p.175. Slenes, o autor do texto, afirmou não ter encontrado no processo dados explícitos de que, à época da foto, D. Marcellina já fosse uma liberta; sendo o mais provável que sim; risco que resolvi assumir.

casal, para bem manter a amante negra na Corte. E esse cartão-de-visita foi uma foto que ela possivelmente tirou para se ver/ter retratada na nova condição de mulher livre e poder presentear seus parentes e conhecidos (e seu amante). Essa foto representaria quase um *passaporte* para ressaltar o *status* de sua nova condição. Porém, tal retrato foi parar também nas mãos da esposa traída de seu Antônio e a fez agonizar de raiva da rival... Curioso é o olhar arregalado de D. Marcellina, um tanto assustado; teria sido aquela, quase com certeza, a primeira vez que a ex-escrava avistava um fotógrafo com a sua parafernália impressionante...

Nas fotos de negros livres, estes trataram de se fazer representar seguindo o padrão europeu da *moda* vigente na sociedade no período. Em tais fotos, não há nada que ligue as figuras representadas a algum tipo de trabalho ou profissão; as marcas de sua etnia africana (ou marcas de posse, de torturas, de doenças etc) caso houvessem, não aparecem; são fotos em que os *estigmas* da escravidão foram propositalmente ocultados. Vejamos agora as fotos de escravos.

Fotos de escravos

Manuela Carneiro da Cunha, no texto “Olhar escravo, ser olhado”, referindo-se aos cartões/fotos do “exótico” de Christiano Junior, escreveu:

“Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver. (...)”.⁹

Eu não concordo que o escravo, apesar de ser levado ao estúdio do fotógrafo e de posar como modelo, “*não se dava a ver*”. É certo que o *seu retrato*

⁹ CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado”, em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio [et ali]. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*, São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda, 1988, p.XXIII.

era ali tirado, muitas vezes, para registrar as imagens do “exótico”; imagens que iriam satisfazer a curiosidade européica com relação a uma terra que havia ficado praticamente isolada do mundo até o início do século XIX. “Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”, dizia o anúncio de Christiano Junior no Almanaque Laemmert em 1866;¹⁰ mas tais imagens apresentavam uma visão um tanto *romântica* da escravidão, pois mostravam uma assepsia e ordem não constantes do dia-a-dia de trabalho real dos escravos. Os fotógrafos de “typos de pretos” da segunda metade do século XIX tentaram seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, civilizada. Retrataram os negros com suas roupas, seus instrumentos de trabalho, suas marcas tribais, seu olhar assustado e profundo, mas trataram de colocar *ordem* nas ambientações, escolheram com cuidado o que iriam registrar; e usaram, como nas fotos de pessoas brancas ou de negros livres, o seu *olhar europeizante*; só que, no caso das fotos de escravos, os *signos* que distinguiriam sua classe social seriam outros.

Insistindo, Manuela C. da Cunha comentou: “Se o retrato do senhor é uma forma de cartão de visita, o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”.¹¹

É certo que o retrato do escravo não lhe era destinado, porém em muitos deles podemos perceber os *indícios* de sua participação na construção daquele que *poderia ser o seu retrato*, através de sua indumentária típica (muitos se apresentavam com suas próprias roupas; um acordo com o fotógrafo, com certeza), seus instrumentos de trabalho, suas expressões, seus olhares, suas poses, seus penteados e suas cicatrizes étnicas. Na sua relação com o fotógrafo, este poderia permitir, facilitar, estimular ou mesmo tentar limitar ao escravo a sua habilidade de se comunicar, de participar como co-autor do (seu) retrato. E, apesar da *assepsia* e da *ordem* retratadas, a condição de escravo não era mascarada; a essência da escravidão era ali exposta...

¹⁰ Em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio [et ali]. op.cit., s.n.p.

¹¹ CUNHA, Manuela Carneiro da. op. cit., p.XXIV.

Selecionei cinco fotos de escravos domésticos e de escravos/modelos do “exótico”: A foto 5 (de João Ferreira Villela, Recife, c.1860) ¹² retrata a ama Mônica, que fora levada até o estúdio pelos seus senhores, que queriam uma foto da ama, ricamente vestida e ataviada, junto ao menino por ela criado. O luxo da ama expunha em público a riqueza da casa, mas escondia, na maioria das vezes, uma história de separação e de dor. Uma história que não era contada, mas que era adivinhada. Inocente nessa história toda, o menino (vestido de homenzinho) recostou a cabeça e as



mãozinhas na sua mãe-preta. Ela era coisa sua, por afeto e, mais tarde, por herança. E o que me chama a atenção nessa foto é que, apesar de Mônica ter sido vestida com toda uma parafernália de riqueza, e de não ter ido até lá por livre vontade, ela não se intimidou perante a máquina esquisita e conseguiu dar a sua contribuição pessoal, através da sua expressão, do seu olhar sofrido, que encara fundo a máquina e que parece nos contar a sua história. O luxo não conseguiu mascarar a condição humilhante da escrava e ela participou na construção da *sua imagem* naquele processo. O *rosto de Mônica* é o *seu retrato*, assim como o ombro que quase escapa do vestido e as mãos grossas encolhidas e de veias altas. E o fotógrafo não retocou o registro porque não quis, não pediu que ela se portasse de outra maneira, ou que desviasse o olhar porque também não quis; e foi aí que ele conseguiu fazer uma foto tão tocante.

Na foto 6 (Anônimo, Bahia, c. 1860) ¹³ os dois escravos representados foram levados ao estúdio para fazer “figuração” na foto da rica senhora baiana. As cadeirinhas eram sempre carregadas por dois escravos

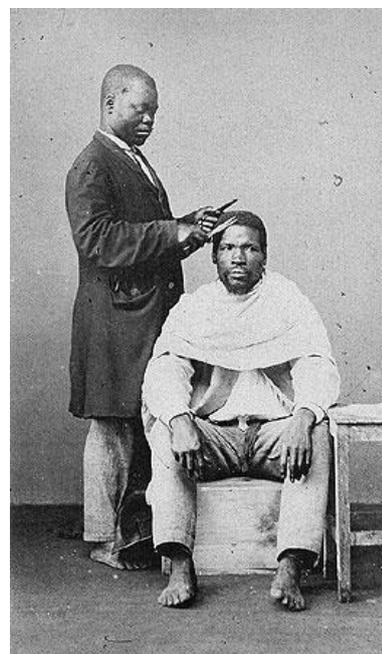


¹² No epílogo da *História da vida privada no Brasil 2*, op.cit., p.438.

¹³ Em LAGO, Pedro Corrêa do e FERNANDES JUNIOR, Rubens. *O Século XIX na fotografia brasileira; coleção Pedro Corrêa do Lago*. Fundação Armando Alvares Penteado, [c.2000], p.59.

uniformizados, escolhidos entre os de melhor figura da senzala. Dessa forma, a senhora expunha em público a sua condição social. Curioso o contraste entre as atitudes dos dois cativos – o da direita mantém uma pose descontraída, meio displicente, até cruzou a perna, e o da esquerda com uma postura e expressão tão subservientes.

Uma característica interessante e que pode ser ressaltada nas fotos “exóticas” de escravos feitas em estúdios é que as escravas eram sempre retratadas bem vestidas, na maioria das vezes com suas roupas típicas africanas, seus colares, pulseiras e anéis, penteados e adornos de cabeça (foto 7, de Alberto Henschel, Salvador, 1885);¹⁴ já os homens raramente eram retratados em trajés típicos africanos, mas sim muitas vezes com seus andrajos rasgados ou, quando muito, vestindo paletó e calças de corte europeizado, como o barbeiro da foto 8 (de Christiano Junior, R.J., c.1866)¹⁵ – o dito barbeiro exhibe com orgulho seu instrumento de trabalho (o pente e a tesoura) e a sua profissão. Ser representado com seu instrumento de trabalho denotava certa habilidade para determinada profissão, o que representava *distinção*. E era motivo de orgulho entre os cativos o *ter* uma profissão, não ser escravo de trabalho pesado, “pau” para toda obra, pois a profissão representava uma possibilidade de fazer economia para comprar a própria alforria. E motivo de orgulho maior ainda era o ser um barbeiro, o que lhe dava um certo *status* entre os negros escravos, pois muitos barbeiros representavam a única ajuda “médica” com que os escravos e

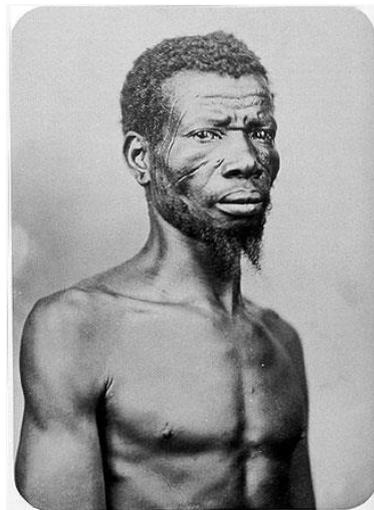


¹⁴ Em FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro, FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, 2a. edição, p.137.

¹⁵ Em AZEVEDO, P.C. e LISSOVSKY, M. [et alij]. op.cit., prancha 66.

as pessoas pobres podiam contar; os barbeiros atuavam como cirurgiões-dentistas, aplicavam sangrias e sanguessugas etc.¹⁶

Na última foto que selecionei, a 9 (de August Stahl, c.1865),¹⁷ o fotógrafo do “exótico” optou por retratar o modelo em *plano americano* e fazer uso de um fundo liso para ressaltar e valorizar a imagem do cativo de tronco nu; e este *se deu a ver*, foi o sujeito do retrato, conseguiu mostrar o que era: sem dúvida, *um escravo*, com um olhar cheio de dignidade e um rosto impressionante, marcado não só pelas cicatrizes de sua etnia africana, mas pela humilhação, pela dor e, quem sabe, por quantas



saudades. Se o corpo do escravo era uma propriedade, sua personalidade não era. Mais uma história triste, no meio de tantas outras; mais um pedaço da nossa história. Mais uma foto tirada como registro do “exótico”, como documento etnográfico; mais um exemplo de “typo de preto, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”.

Enfim, nas fotos de escravos, a ambientação escolhida reiterava a dominação, mas também podia exibir o papel do cativo dentro da sua classe, quando representava a ama-de-leite com o seu menino branco, os carregadores com a cadeirinha, a escrava doméstica com a sua tesoura de costura, o barbeiro com seus apetrechos etc. Antes da fotografia, os pintores retrataram os negros fazendo parte da paisagem das cidades e do cotidiano dos lares. Já **no estúdio do fotógrafo** o *sujeito* poderia dar o sentido da foto, dependendo *do* fotógrafo, *de qual* era a sua *intenção*, da *relação* do modelo com o fotógrafo, e da *disposição* do modelo em “*se dar a ver*” – como, por exemplo, na diferença do papel dos modelos em fotos como a dos escravos com a cadeirinha, na qual eles até expressam uma atitude pessoal, mas foram ali colocados para fazer parte da ambientação escolhida para o retrato da senhora; e as fotos 7 e 9, nas quais tanto a baiana quanto o escravo com marcas étnicas e tronco nu, também

¹⁶ KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000, p.279.

¹⁷ Em LAGO, Pedro Corrêa. op. cit., p.46.

imobilizados pela codificação da pose, tiveram a sua figura aproximada da câmara e, retratados com um fundo neutro, encararam a máquina e “tomaram conta” de suas fotos, foram definitivamente os *sujeitos* dos seus retratos.

Bibliografia consultada

ALINDER, Jasmine. **Picturing Themselves**: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves. Thesis – submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts in Art History; The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico; july, 1994.

AZEVEDO, Paulo Cesar de & LISSOVSKY, Mauricio [et ali.]. **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior**. São Paulo : Ed. Ex Libris, 1988.

BARTHES, Rolan. **A câmara clara**. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1984.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo : Edusp, 1998.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil, 1840-1900**. 2. ed. Rio de Janeiro : FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FREYRE, Gilberto, VASQUEZ, Pedro & LEON, Fernando Ponce de. **O retrato brasileiro** : fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia e Fundação Joaquim Nabuco/Dep. de Iconografia, 1983.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro; Livraria José Olympio Editora, 1951. 2 v.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio**: a febre fotográfica. São Paulo; 1862-1886. Campinas, S.P. : Mercado de Letras; São Paulo : Fapesp, 2000.

KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850.** São Paulo : Cia. das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** São Paulo : Editora Ática s.a., 1989.

KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.** São Paulo : Edusp, 1994.

LAGO, Pedro Corrêa do & FERNANDES JUNIOR, Rubens. **O Século XIX na fotografia brasileira:** Coleção Pedro Corrêa do Lago. Fundação Armando Alvares Penteado, [c.2000].

MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil.** São Paulo : Ed. Brasiliense, 1982.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da vida privada no Brasil 2: Império: A corte e a modernidade nacional.** São Paulo : Cia. das Letras, 1997. p.12-93.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Org.). **Retratos quase inocentes.** São Paulo : Nobel, 1983.

SLENES, Robert W. Escravos, cartórios e desburocratização: O que Rui Barbosa não queimou será destruído agora? **Revista Brasileira de História,** São Paulo, n.10. março/agosto de 1985, p. 166-196, 1985.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TAGG, John. **The burden of representation** : essays on photographs and histories. England, The Macmillan Press Ltd., 1988.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos:** a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro : Funarte/Rocco : Ministério da Cultura, 1995.