

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP.

Fabiana Beltramim

**Sujeitos Iluminados:**

A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.

Mestrado em História

São Paulo  
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP.

Fabiana Beltramim

**Sujeitos Iluminados:**  
A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.

Mestrado em História

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Prof. Doutora Maria Odila Leite da Silva Dias.

São Paulo  
2009

**Banca Examinadora:**

---

---

---

Para o Nelson, meu amor e Vanessa minha  
irmã, pela confiança e apoio de sempre.  
Aos meus irmãos Fabio e Larissa, obrigada  
pela torcida.

## Agradecimentos

É árdua a tarefa de lembrar todos os nomes daqueles que contribuíram para a realização dessa pesquisa, afinal todas as conquistas resultam de experiências somadas ao longo da vida e muitos participaram dela. Poderia começar pelo amigo Aramis Luis Silva que há muito dizia-me como era preciso nos politizarmos, mas no entanto, começarei lembrando do meu pai Lari Beltramim e de minha mãe Neoli. Ela por toda a coragem ensinada; Ele, por ter dado o conselho certo, numa hora decisiva de minhas escolhas: fazer o que parecia mais certo num dado momento porque a vida traz sempre a chance de recomeçarmos.

Foi depois desse conselho, que segui meu caminho na História. Deixando por um tempo minha câmera fotográfica e o fotojornalismo para dedicar-me na investigação da fotografia como fonte no conhecimento histórico. E tive sorte nessa nova empreitada porque, na acolhida da vida acadêmica, tenho o privilégio de ter tido como orientadora a professora Maria Odila Leite da Silva Dias. Não há como descrever a força de suas palavras e em como em mim repercutiram. Em conversas às vezes até mesmo despreziosas, tomando café com canela, por exemplo, tanto aprendi sobre o limite das verdades, das tentativas de provas e posições conclusivas. Sua História se escreve por outros princípios e deles tiro meu aprendizado, comprometimento e inspiração. Obrigada pelas longas tardes de discussões e leituras. Foi essa uma experiência vivida formadora e inestimável.

Agradeço os momentos inquietantes e de grandes contribuições para a pesquisa das aulas das professoras Márcia B. Mansor D'Aléssio e Denise Bernuzzi de Sant'Anna, ajudaram a compor manhãs e tardes de muitas reflexões. Reitero meu agradecimento à professora Denise Bernuzzi de Sant'Anna e ao professor Paulo Garcez Marins por participarem de minha banca de qualificação com observações pertinentes que agora estendem-se pela pesquisa.

Meu agradecimento todo especial a alguns amigos que durante esses dois anos tanto me ouviram, leram meus textos, mostrando-me como a amizade se faz num gesto de compartilhar, de ouvir: ao amigo Sérgio Damasceno Silva, amigo de longa data, pela primeira correção do texto; à Miti Shitara, amiga do mestrado, por toda a bibliografia indicada, gentilmente emprestada, e por ter atendido aos meus telefonemas quando a dúvida me tomava ou quando eu queria comemorar mais uma página escrita; ao amigo Sidney pelas longas conversas sobre minha bibliografia; à

Simone Paulino e a Ana Paula de Oliveira que indiretamente sempre me motivaram e tornaram mais leve os dias pesados da vida e a Livia Freitas amiga na trilha desse novo caminho. Muito obrigada queridos.

Agradeço ao Nelson Coelho, meu companheiro, que divide comigo a vida e o amor pela fotografia. Obrigada pela paciência, pela ajuda e por tantas fotos reproduzidas; e ainda à minha irmã Vanessa Beltramim e ao Ângelo Baima Pereira por me ajudarem a escanear inúmeras imagens.

À Márcia Juliana Santos, a primeira a ler o esboço de um capítulo na disciplina Pesquisa Histórica da professora Estefânia Knotz Cangaçu Fraga que tanto me ajudou; ao Carlos Eduardo Moreira da Silva Campos e Cláudio Miranda de Andrade, pela realização do exame prosopográfico, num ato de generosidade.

Agradeço a todos das instituições no Rio de Janeiro: à Rosângela Bandeira do Museu Histórico Nacional; à Angela Porto da FioCruz pela atenção e gentileza; ao Flávio Edler, apesar de não conhecê-lo pessoalmente trocamos muitos e-mails e informações; Da Biblioteca Nacional agradeço à Lúcia Maria de Aquino Lomba, à Kesich Pinheiro Viana, à Sonia Alice Monteiro Caldas pelo atendimento e ajuda e ao Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, por ter me apresentado o trabalho de Deseré Charnay. Especialmente agradeço a Anna Naldi (DINF) também da Biblioteca Nacional. Da Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro agradeço ao Rogério Santana, que muito me ajudou. Do Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Salles de São Paulo sou grata à Virginia Maria Albertini e Cídio Martins. Agradeço também à Margarida Cesário e ao André Mota, ambos do Museu Histórico da Faculdade de Medicina da USP, sempre atenciosos.

Agradeço enormemente à Akemy Mendonça e a Simone Mاتيotta, diretora e coordenadora do Colégio Doze de Outubro que tão bem me receberam e me deram a oportunidade de lecionar pelas manhãs, somente assim foi possível ter um trabalho do qual eu poderia sobreviver e ter a maior parte das tardes, feriados e finais de semana livres para a pesquisa. Aqui deixo um agradecimento ainda mais especial ao professor Eduardo Bonzzato que não somente me encorajou a tentar o mestrado como colocou diante de mim as fotografias de Christiano Jr., minha eterna gratidão.

E é com muitas saudades e orgulho que agradeço a todos que entraram comigo e fizeram parte da minha turma no mestrado, Luiz Rechdan, Rosana, Mariana, a Juliana, ao Lucelmo. Obrigada pelas conversas sobre nossas pesquisas.

Tenho saudades daquela mesa longa nos nossos almoços depois das aulas. Foi inesquecível, assim como a nossa viagem à Porto Alegre para mais um encontro da ANPUH. Agradeço ainda a Roseanne e ao André pelos encontros na casa da Miti ou em casa onde acabávamos sempre falando de nossas pesquisas, por mais que prometíamos sempre que o assunto seria outro. Saía sempre feliz de lá e revigorada para mais e mais horas de pesquisa e escrita. Espero que gostem.

## Resumo

Esta tese de mestrado tem como proposta estudar a produção fotográfica realizada pelo fotógrafo Christiano Jr., entre os anos de 1864 a 1866. Tratam-se de retratos feitos em estúdio, no Rio de Janeiro, vendidas como souvenir, configurando-se como uma das maiores produções referentes a população negra da Corte Carioca, em suas múltiplas sociabilidades numa conjuntura social baseada na escravidão. Nesta abordagem estabeleceu-se uma perspectiva relacional com outras produções fotográficas concomitantes e também posteriores a 1866, data da partida de Christiano Jr. do Brasil. Tentou-se investigar os diferentes sentidos, usos e circulação de imagens que compõem uma cultura visual compartilhada de forma abrangente em uma sociedade hierarquizada pela raça. Analisa-se também como a técnica fotográfica foi adotada como método de observação e classificação aplicada nos estudos científicos racialistas da segunda metade do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia, escravidão, relações de gênero, raça, cultura visual.

## ABSTRACT

This M.A dissertation is a historical study of the photographic collection of Christiano Jr between 1864 and 1866. Most of his photographs were made in his studio, in Rio de Janeiro and sold as souvenirs, and it is one of the largest collection of photographs of the black population in Rio de Janeiro, documenting its multiple social nets in the local urban slave society. We confronted his collection with other photographs of the same period and also of the period after his departure in 1866 aiming at a comparative and relational perspective of analysis. Our aim was broadly to research the visual culture common to a society in which the social hierarchy was determined by race, trying to pursue its different significants, its uses of and its circulation of images. The photographic technique in this period was also adopted by racist scientificism in the second half of the 19<sup>th</sup> century as a method of observation and of classification of local data of ethnographic interest.

**KEYWORDS:** photography, gender relations, slavery, race, visual culture.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> – Foto Lavadeira do Campo de Santana de Christiano Jr. 1862. IPHAN.....	15
<b>Imagem 2</b> – Soldados mortos na guerra do Paraguai. Fotógrafo anônimo. 1868.....	15
<b>Imagem 3</b> – Homem de terno fotografado em estúdio. Foto: Christiano Jr. Instituto Moreira Salles. 1865.....	25
<b>Imagens 4, 5 e 6.</b> Homens de terno fotografados em estúdio. Foto: Christiano Jr. Instituto Moreira Salles. 1865.....	26
<b>Imagem 7</b> – Foto da engomadeira Catharina Pavão de Carneiro & Gaspar.....	28
<b>Imagens 8 e 9.</b> Retratos de homens negros. Foto: Christiano Jr. 1865 - 1862. Museu Histórico Nacional.....	37
<b>Imagens 10 e 11.</b> Retratos de mulher negra. Foto: Christiano Jr. 1865. Coleção Ruy Souza e Silva.....	39
<b>Imagem 12.</b> Representação de homem negro cortando cabelo. Foto: Christiano Jr. IPHAN.....	41
<b>Imagens 13 e 14.</b> Rua da Floresta, Catumbi, RJ e foto do Largo do Machado, 1863. Fotos: Augusto Stahl. Instituto Moreira Salles.....	44
<b>Imagem 15.</b> Lavadeiras na floresta da Tijuca, Rio de Janeiro. Foto: Auguste Klumb.....	45
<b>Imagem 16.</b> Mulheres no Mercado. Rio de Janeiro, 1875. Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.....	46
<b>Imagem 17.</b> Mercado na Beira do Cais. Rio de Janeiro, 1875. Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.....	47
<b>Imagens 18 e 19.</b> Trabalhadoras colhendo e no terreiro de café. Rio de Janeiro. Foto: Christiano Jr. IPHAN.....	48
<b>Imagem 20.</b> Baiana Vendedora de Frutas Foto: Alberto Henschel 1869. Acervo Instituto Moreira Salles.....	49
<b>Imagem 21.</b> Homem e mulher negros carregando produtos na cabeça. Foto: Christiano Jr. IPHAN.....	52
<b>Imagem 22.</b> Mulher negra. Foto: Christiano Jr. 1865. Ministério das Relações Exteriores, Mapoteca.....	53
<b>Imagem 23.</b> Retrato Escravo Cesteiro. 1875. Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.....	57

<b>Imagem 24.</b> Garoto retratado com palhas de cesto nas mãos. Foto: Christiano Jr. Acervo IPHAN.....	57
<b>Imagem 25.</b> Vendedora de Legumes. Foto: Marc Ferrez. 1875. Acervo Instituto Moreira Salles.....	57
<b>Imagem 26.</b> Mulher negra e criança. Foto: Christiano Jr. Museu Imperial de Petrópolis.....	57
<b>Imagem 27.</b> Carregador de água, em frente ao Chafariz do Mestre Valentim, no Largo do Paço, de 1865. Foto: G. Leuzinger. Coleção Ruy Souza e Silva.....	58
<b>Imagem 28.</b> Retrato de meio busto de homem negro. Foto: G. Leuzinger. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	59
<b>Imagem 29.</b> Retrato de homem negro com cicatriz na testa. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo IPHAN.....	61
<b>Imagem 30.</b> Retrato de homem negro com cicatriz na testa. Foto: Henschel, 1870. Acervo Instituto Moreira Salles.....	61
<b>Imagem 31.</b> Homens em estúdio de corpo inteiro segurando cesto. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo Instituto Moreira Salles. Coleção Gilberto Ferrez.....	63
<b>Imagem 32 e 33.</b> Representações e homens cesteiros e carregadores. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN.....	64
<b>Imagens 34, 35 e 36.</b> Homens negros carregando e fazendo cestos. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN.....	65
<b>Imagem 37.</b> Retrato de meio busto. Escrava Mina Tapa, 1865. Foto: Augusto Stahl. The Peabody Museum.....	67
<b>Imagem 38.</b> Escrava Mina Tapa, fotografada de frente, de costas e de perfil, 1865. Foto: Augusto Stahl. Reproduzida livro de Ermakoff, p. 232 e 252. The Peabody Museum.....	69
<b>Imagem 39.</b> Retrato de homem negro em pé representando vendedores ambulantes de flores. Foto: Christiano Jr. Ministério das Relações Exteriores: Mapoteca.....	70
<b>Imagem 40.</b> Homem carregando cadeiras. Foto: Christiano Jr. 1865. Museu Histórico Nacional.....	72
<b>Imagem 41.</b> Homens cumprimentando-se segurando guarda-chuvas. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo IPHAN, Rio de Janeiro.....	72
<b>Imagem 42.</b> Homem carregando guarda-chuvas e aves. Foto: Christiano Jr. 1865. Coleção Particular Rio de Janeiro.....	78
<b>Imagem 43.</b> Litografia a partir de fotografia de Jean Victor Frond. 1858.....	78

<b>Imagem 44.</b> Litogravura Negros vendedores de Aves de Jean Baptiste Debret. 1820 a 1834, <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> .....	79
<b>Imagem 45.</b> Litogravura Vendedores de capim e de leite de Jean Baptiste Debret. 1820 a 1834, <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> .....	80
<b>Imagem 46.</b> Vendedor de leite. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo IPHAN, Rio de Janeiro.....	80
<b>Imagem 47.</b> Representação de capoeira. Foto: Christiano Jr. 1865. IPHAN.....	82
<b>Imagem 48.</b> Danse de a Guerre ou Jogar Capoeira. Rugendas. 1834.....	82
<b>Imagem 49.</b> Retrato de homem branco no comércio ambulante. Foto: Christiano Jr. 1865.IPHAN.....	83
<b>Imagem 50.</b> Retrato mulher negra com turbante. Foto: Christiano Jr. IPHAN.....	84
<b>Imagens 51 e 52.</b> Retrato de mulheres negras corpo inteiro em pé e sentadas. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN.....	85
<b>Imagem 53.</b> Mulher negra em pé. Foto: Christiano Jr. IPHAN.....	87
<b>Imagem 54.</b> Retrato da escrava. Estereoscópio de Auguste Klumb. 1862. Coleção Ruy Souza e Silva.....	89
<b>Imagem 55.</b> Vendedora de Bananas com seu Bebê. 1884. Foto: Marc Ferrez. Instituto Moreira Salles.....	91
<b>Imagens 56 e 57.</b> Mulher negra carregando bebê nas costas e depois com tabuleiro na cabeça. Fotos: Christiano Jr. 1865. Ministério das Relações Exteriores, Mapoteca e Instituto Moreira Salles.....	92
<b>Imagem 58.</b> Mulher Negra levando bebê nas costas. Fotografia de Augusto Stahl, 1865. Acervo The Peabody Museum.....	93
<b>Imagem 59.</b> Vendedoras de Bananas. Foto: Rodolpho Lindemann. Salvador. Fundação Gregório de Mattos, Salvador.....	93
<b>Imagem 60.</b> <i>Nêgresses De Rio-Janeiro</i> . Rugendas.....	94
<b>Imagens 61 e 62.</b> Fotos: Christiano Jr. Festa de Nossa Senhora do Rosário com roupas e instrumentos de festa religiosa de origem africana, Congada. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.....	95
<b>Imagem 63.</b> Mãe e filha em trajes africanos. Foto: Christiano Jr. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.....	97

<b>Imagem 64.</b> Escravos rezando na capela da Fazenda Água Limpa em Barra do Piraí, Rio de Janeiro. Foto: Manuel de Paula Ramos. 1870. Coleção Embaixador João Hermes Pereira de Araújo.....	98
<b>Imagem 65.</b> Retratos de africanos. Foto: Desiré Charnay. Madagascar. 1864. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	100
<b>Imagens 66 e 67.</b> Homens negros em trajes típicos. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.....	101
<b>Imagem 68.</b> Retrato de mulher “Mina”. Foto: Christiano Jr. 1865. Museu Histórico Nacional.....	107
<b>Imagens 69 e 70.</b> Fotografias de etnias africanas. Fotos: Christiano Jr. Museu Histórico Nacional.....	111
<b>Imagem 71.</b> Fotografias de condenados da Casa de Correção da Corte. Fotógrafo anônimo. 1872. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	118
<b>Imagem 72.</b> Ficha Casa de Correção da Corte com Foto do condenado Amado, “Mina”. Fotógrafo anônimo. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	119
<b>Imagem 73:</b> Ficha Casa de Correção da Corte com foto de Symphonio. Fotógrafo anônimo. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	120
<b>Imagem 74:</b> Ficha Casa de Correção da Corte com foto de Isabel Jacintha. Fotógrafo anônimo. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	122
<b>Imagem 75.</b> Fotografia antropométrica com objetivo de dar suporte a estudos científicos comparativos sobre as raças. Foto de Augusto Stahl. 1865. The Peabody Museum of Archealogy & Ethnology.....	130
<b>Imagem 76 e 77.</b> Fotografias antropométricas de meio busto e rosto. Fotos: Augusto Stahl. 1865. The Peabody Museum of Archealogy & Ethnology.....	133
<b>Imagem 78.</b> Mulheres africanas fotografadas de frente, de costas e de perfil. Foto: Desiré Charnay, 1863. Madagascar. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	135
<b>Imagem 79.</b> Mulheres africanas fotografadas de frente, de costas e de perfil. Foto: Desiré Charnay, Foto: Desiré Charnay, 1863. Madagascar. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	137
<b>Imagem 80.</b> Retratos etnográficos. Fotos: Augusto Stahl. 1865.....	139

<b>Imagem 81.</b> Cartão de visita, frente e verso, com foto de homem com deformidade nos membros inferiores. Fotos: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	157
<b>Imagem 82.</b> Homem com elefantíase. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	159
<b>Imagem 83.</b> Reprodução de desenho dos pés de um paciente com a doença chamada ainhum, publicado na Gazeta Médica da Bahia, no dia 10 de fevereiro de 1867.....	177
<b>Imagem 84 e 85.</b> Homens com elefantíase. Fotos: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	184
<b>Imagens 86, 87 e 88.</b> Homens com deformidades nos membros inferiores fotografados por J. Menezes no antigo estúdio de Christiano Jr. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	192
<b>Imagem 89.</b> Jovem rapaz com deformidade nos membros inferiores. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	193
<b>Imagem 90.</b> Homem com deformidade nos membros inferiores. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	198
<b>Imagem 91.</b> Garoto com elefantíase. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	201
<b>Imagem 92.</b> Homem Idoso com elefantíase. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	201
<b>Imagem 93.</b> Homem fotografado usando terno ao lado da balaustrada. Fotos: Christiano Jr. Instituto Moreira Salles.....	203
<b>Imagem 94.</b> Garoto com deformidade nos membros inferiores. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	204
<b>Imagens 95 e 96.</b> Retratos de meio busto de mulheres. Augusto Stahl. 1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology.....	226
<b>Imagens 97, 98 e 99.</b> Fotografias reproduzidas do livro <i>1000 Nudes</i> . Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994. Fotos: Anônimas.....	231
<b>Imagens 100 e 101.</b> Fotografias reproduzidas do livro <i>1000 Nudes</i> . Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994. Fotos: Eugène Durieu. 1855.....	238
<b>Imagens 102, 103 e 104.</b> Fotografias reproduzidas do livro <i>1000 Nudes</i> . Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994. Fotógrafos Anônimos.....	239
<b>Imagem 105.</b> Reproduzidas do livro <i>1000 Nudes</i> . Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994 de Jean Augusté - Dominique Ingres. <i>Vénus Anadyomène</i> , óleo sobre tela, Musée Condé, Chantilly. Foto: Lauros Giraudon.....	241

<b>Imagem 106.</b> Fotografias reproduzidas do livro <i>1000 Nudes</i> . Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994. Fotógrafo Anônimo. 1895, realizada na Europa.....	244.
<b>Imagem 107.</b> Retrato de Christiano Jr. Reprodução do livro de Ermakoff. p.122.....	253

## Sumário

Introdução.....	2
Capítulo 1	
Parte I - A fotografia como um “museu imaginário” de um mundo distante.....	13
Parte II - Os fotógrafos em terra estrangeira. Christiano Jr. e seus contemporâneos.....	22
Parte III - O corpo como pano da cultura: corpo revelado, corpo ornamentado.....	84
Capítulo 2	
A “montagem do mundo” negro sob as lentes de Christiano Jr., Desiré Charnay e Louiz Agassiz.....	103
Capítulo 3	
Corpo visível e inteligível: as diferenças sentidas como falha.....	155
Capítulo 4	
A mulher negra e as múltiplas representações do feminino.....	219
Consideração finais.....	249
Anexos.....	254
Arquivos consultados e Fontes.....	263
Bibliografia.....	265

## Introdução

O foco analítico da pesquisa tem como perspectiva refletir sobre a inserção social da fotografia como representação de pessoas negras no Rio de Janeiro,<sup>1</sup> palco de tensões conseqüentes da pauperização que se edificava ao lado da crescente urbanização de uma cidade que se fez sob os mantos da exclusão.

O recorte escolhido, 1864 a 1888, permite uma reflexão de uma produção maior de imagens que retratam percepções em continuidade no desenrolar da segunda metade século XIX. Têm-se um entrecruzar de tempos que expressam o processo de constituição do sujeito social marcado pelo estigma da escravidão e, porque não, da própria elaboração da história social da visualidade negra da corte carioca. A fotografia é, então, parte da cultura de uma época inserida numa dinâmica social ampla, em movimento, onde se davam “*mudanças, rupturas, dissolução de culturas, possibilidades de novos modos de ser*”,<sup>2</sup> especificações que trazem à tona a pulsação do próprio cotidiano, como explica Dias. Dessa dinâmica alcança-se “*nuanças de verdade, uma tradução aproximativa, em lugar de descrições ou explicações definitivas*”.<sup>3</sup>

A narrativa fotográfica, elaborada por Christiano Jr., é a principal fonte iconográfica contemplada pela pesquisa. Os vários aspectos sociais que circundam essa produção iconográfica serão problematizados numa tentativa de alcançar uma compreensão das especificidades dessa visualidade em suas implicações históricas, articuladas como representações que se revelam como pormenores de uma época. O horizonte de análise é, portanto, compreender, reconhecer e explorar as tramas sociais que envolvem essa cultura visual: as concepções de escravidão no momento dessa produção no Brasil, os valores, idéias sobre o negro e reafirmações de posições que essas imagens ajudaram a engendrar. A fotografia firma-se portanto

---

<sup>1</sup> Na maioria das cidades pelas quais Christiano Jr. viajou no Brasil, Argentina e Uruguai, o fotógrafo abria um estúdio, associando-se a um fotógrafo da região. Nesta dissertação, trataremos apenas da produção fotográfica realizada na cidade do Rio de Janeiro. Ver *Um país en transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografias de Christiano Junior*. Ediciones de la Antorcha, 2007. p. 28.

<sup>2</sup> DIAS. 1998, p. 226.

<sup>3</sup> DIAS. 1998, p. 233.

como a base documental estruturante dessa investigação porque acredita-se como ressalta John Collier Jr. que:

(...) Este soporte mecánico Del campo de observación amplía las posibilidades de análisis crítico, ya que el registro de la cámara aporta un factor de control a la observación visual. No sólo supone un control de la memoria visual, sino que permite un riguroso examen de la posición y la identificación en un evento cultural pluriforme y cambiante.<sup>4</sup>

A imagem do negro foi forjada, ora como exibição da posição social dos senhores, ora como um gênero de representação escrava. Trata-se, porém, muito mais de uma notável documentação sobre a presença africana na história do Brasil e daqueles que ajudaram a compor a sua gente, imbuída de múltiplos usos e sentidos, numa narrativa dada pela representação fotográfica que, apenas inicialmente, pode apresentar, como temática principal, negros e seus ofícios. Os sujeitos aqui roubam a cena, iluminados ou pelo sonho de liberdade, ou apenas por um dia seguinte melhor.

Apesar de comum, no Rio de Janeiro, a presença de negros de ganho que ocupavam as ruas da cidade – afinal “*Ter escravos é o investimento mais comum e o meio de vida habitual. Até os escravos libertos compravam, assim que podem, seus próprios escravos (...)*” – seria um erro considerá-las tão somente como fotos de escravos. A historiografia aponta que, a partir de 1850, cresceu o número de alforrias na cidade do Rio de Janeiro. Foram registradas, entre 1860 e 1869, 12.814,5 novas cartas de alforrias. Em 1860, “*a saída de escravos ficava aparente no branqueamento da cidade*”.<sup>5</sup> Escravos foram vendidos para constituírem a força de trabalho nas plantações de café no Rio de Janeiro e São Paulo, configurando-se, portanto, um movimento de migração interna de escravos. Alguns aspectos nos mostram a forte possibilidade de que muitos que foram fotografados por Christiano Jr., tratavam-se de homens livres, pobres, ex-escravos, que dedicavam-se às atividades de ganho na cidade, contradizendo afirmações como a de Lissovsky e

---

<sup>4</sup> COLLIER JR, John. *Antropología Visual. La fotografía como método de investigación*. In : *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006.

<sup>5</sup> KARASCH, Mary. *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

Azevedo sobre as fotografias de Christiano Jr. como sendo a “*maior coleção de fotografias de escravos anteriores a 1870, até agora conhecida*”.<sup>6</sup>

Muitas fotografias não trazem em sua identificação a real condição das pessoas fotografadas. Imagens de homens, mulheres e crianças negras foram produzidas, no entanto, estigmatizando-os como escravos: todos de pés no chão. Caso alguns não fossem mais escravos, já que a historiografia mostra que a partir da década de 1850 intensificaram-se as emancipações, certificou-se, quando analisada sob a perspectiva de Barthes, que a escravatura ali existiu<sup>7</sup>. Christiano Jr. as classificou, quando as anunciava, como “*variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa*”,<sup>8</sup> indica dois aspectos importantes: declara que tratam-se de fotos de *typos de pretos* e não de escravos comprados pelos viajantes em visita ao Brasil, uso bastante dirigido, revelando antes, um desejo estrangeiro.

Verifica-se uma forte tendência, daqueles que escreveram sobre as fotos, de afirmar, quase de modo unânime, a condição escrava dos negros retratados. “*O fato de todos os tipos da coleção de Christiano Jr. estarem sem sapatos comprova que os fotografados, pretos ou brancos, eram escravos*”, posiciona-se abertamente Gorender:

“Mas o que é, no Brasil de meados do século XIX, o pitoresco e o genérico? Já se observou que a imagem que os brasileiros dão do país e a que os viajantes estrangeiros descrevem sempre foram radicalmente diversas. Ao excesso de exotismo procurado pelos estrangeiros, e que os faz insistir no aspecto africano da cidade baixa de Salvador ou na nudez das lavadeiras do Rio de Janeiro, se opõe nos brasileiros essa cegueira seletiva que passa, sob discreto silêncio, a onipresença dos escravos. Nesse sentido as fotos de Christiano Jr. são tipicamente fotos de estrangeiros para estrangeiros: não mostram paisagens nem estradas de ferro, mostram escravos.” (AZEVEDO e LISSOVSKY, 1988. p. 24)

---

<sup>6</sup> AZEVEDO e LISSOVSKY. 1988, p.11.

<sup>7</sup> Em *A Câmara Clara*, o autor Roland Barthes afirma a potencialidade da imagem em contar, falar de um tempo passado. A imagem assume, portanto, uma “*dupla posição conjunta: de realidade e de passado*”, expressão material onde se visualiza o “*isto foi*”, o noema da fotografia para Barthes. p. 109.

<sup>8</sup> KOSSOY. 2002, p. 194.

Gorender afirma também que “os pretos libertos faziam todo o possível para usar sapatos e evitar que os confundissem com escravos”,<sup>9</sup> sugerindo que os retratados por Christiano Jr. não se colocariam descalços caso fossem livres.

Além das especulações possíveis, o que de fato deve ser reconhecido é a cidade como espaço de coexistência entre homens e mulheres, negros, livres e escravos; homens e mulheres, brancos, ricos e pobres; homens estrangeiros em busca de uma imagem dos trópicos, que pudesse chocar, seduzir ou apenas acalmar o gozo curioso e incessante de ver o outro distante, o outro exótico. Nesse espaço de inter-relações, marcado por tensões e disputas, a intenção de expor as diferenças reinou absoluta.

Cada indivíduo representado nos cartões de visita realizados por Christiano Jr. traz um singular aspecto também do corpo social. Revela-se nessas representações uma realidade concreta, marcada, mesmo que com liberdade, pela pobreza e precariedade. Representações que tentaram sintetizar uma dinâmica de trabalho onde cativos e livres faziam da corte uma cidade negra.<sup>10</sup> Pode-se observar o forte desejo do fotógrafo em retratar o exótico, o pitoresco, homens despersonalizados, em absoluto anonimato – já que não existem referências quanto a nomes, idades, nem dedicatória, tão comum no verso de cartões de visita, apresentados em série –,<sup>11</sup> carregando o estigma da escravidão, da miséria, como uma generalização de retratos considerados como representações de tipos sociais.

---

<sup>9</sup> GORENDER, Jacob. *A Face escrava da Corte Imperial Brasileira*. Em LISSOVSKY e AZEVEDO. *Escravos Brasileiros do século XIX na Fotografia de Christiano Junior*. 1988, p. 32.

<sup>10</sup> Ver SCHWARCZ. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 13.

<sup>11</sup> O *carte de visite* apresenta doze imagens iguais da pessoa, de 9,3 por 5,7 cm, (uma média de 6 por 9 cm) fixados de forma plana ou destacada (em relevo) em papel-cartão ligeiramente maiores, facilitando sua manipulação. É como se pegássemos uma foto 10x15 cm, usadas antes do avanço das pequenas e portáteis digitais ou ainda dos indiscretos celulares, e colássemos num papel de maior espessura. O papel-cartão podia variar de qualidade e desenho, eram importados, de formato retangular, gramaturas distintas, podendo o cliente optar entre bordas coloridas, com frisos, com relógios cucos ou molduras desenhadas e eram, assim denominados: imperial, fantasia, vitória e bijou. As imagens eram fixadas, num mesmo negativo, ou seja, placas de vidro sensíveis usadas como negativo por todos os fotógrafos da época. Nessa placa de vidro preparava-se o colódion úmido de forma homogênia, mergulhado num banho de nitrato de prata, formando-se assim o iodo de prata, material sensível à luz, colocado ainda úmido na câmara para a exposição da foto, que deveria ser rapidamente revelada. Esta técnica foi desenvolvida em 1851 e substituída após 1880. Esses negativos davam origem a essas 12 imagens, fato que explica os menores preços da produção e sua conseqüente popularização. Grangeiro, em *As Artes de um Negócio*, oferece uma boa definição desta técnica desenvolvida por Disdéri: uma câmara fotográfica com várias objetivas que possibilitava a fixação da mesma imagem diversas vezes, em um único negativo. p. 24 Ao cliente cabia optar ainda se queria receber a dúzia de cartões envolta em papel seda e capa ou em estojo. Foi esse, um produto comercializado em quantidade nas oficinas fotográficas e era o cliente depois de possui-las quem decidiria como melhor distribui-las, *reafirmando laços sociais e afetivos*. p. 118.

Fotos genéricas e anônimas, mas eficazes como retórica para hierarquizar povos e raças.

Será abordado no primeiro capítulo, o universo fotográfico de Christiano Jr., numa perspectiva relacional com outras produções fotográficas concomitantes e também posteriores a 1866, data da partida de Christiano Jr. do Brasil. Essa documentação constituiu-se como um *corpus* documental rico e generalizante, criador de uma concepção do ser negro no Brasil. Para Barthes, as imagens, quando generalizadas, *desrealizam por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob os pretextos de os ilustrar*.<sup>12</sup> E, a partir dessas generalizações, encontradas também no universo das artes, formas de ver e pensar o negro foram cristalizadas. Intenta-se observá-las e confrontá-las com fontes complementares, como as imagens de Augusto Stahl, Henschel, Marc Ferrez, Désiré Charnay, nomes de alguns que realizaram fotografias consideradas etnográficas e, também, com a produção de outros fotógrafos que produziram importantes imagens no período como George Leuzinger, Klumb, e Manuel de Paula Ramos, imagens vistas e produzidas no momento de popularização dos *cartes de visite*, acessíveis tanto para famílias no Brasil, quanto para turistas europeus. Esse entrecruzamento de produções iconográficas já revela, por exemplo, uma existência de uma circulação de homens negros retratados nos estúdios e ateliês fotográficos.

Essa perspectiva relacional se faz importante também porque percebe-se como foram muitos os fotógrafos que superaram os desafios e dificuldades de se fazer fotografia no período e legaram parte significativa da constituição da memória da cidade do Rio de Janeiro, carregando no lombo de mulas equipamentos pesados, percorrendo montanhas que cercavam a baía do Rio ou pelos caminhos que levavam a Petrópolis, em busca de novas e ainda longas exposições, mesmo que de paisagens já conhecidas.

Ainda neste capítulo, há uma preocupação em analisar a estrutura do mercado fotográfico, reconhecer quem eram os profissionais em evidência no período, como em suas produções se aproximavam ou se distanciavam do olhar de Christiano Jr. e, ainda, como nos anúncios de jornais, percebe-se a concorrência e estratégias do mercado de vendas de imagens e a forte disputa desses profissionais na conquista de uma variada clientela.

---

<sup>12</sup> BARTHES. *A Câmara Clara*. 1980, p.163.

No capítulo dois, tomamos as representações como fios que conduzem a um passado distante, de uma específica temporalidade e dinâmica social onde se vê uma Europa obcecada por pinturas e fotografias de escravos, de negros, organizando inúmeras expedições, envolvida fortemente com as questões do darwinismo social, da hierarquia das raças e dos sexos. Uma vasta produção em formato de cartão de visita, destinada ao mercado europeu ajudando a “*confirmar a identidade do homem branco europeu, ao mesmo tempo, fazendo da fotografia um veículo de difusão da imagem do outro*”.<sup>13</sup> Se a Europa rejeitava o outro, o diferente, pertencente a um lugar exótico, não europeu e, portanto, tido como inferior, tinha também um fascínio, um desejo por esse outro tão distante. Observar a natureza e o homem, coletar dados e divulgá-los como a conquista de um conhecimento, caracteriza bem os séculos XVIII e XIX. Este último, com pesquisadores voltados para as “*ciências biológicas e as novas teorias raciais, contínuas questionadoras do múltiplo e fortalecedoras do imperialismo e da postura etnocentrista*”.<sup>14</sup>

Na análise de fontes iconográficas produzidas na África, pelo fotógrafo Desiré Charnay, verifica-se que em muito se assemelham àquelas que retratam o Brasil. Uma cultura visual que denuncia percepções conectadas em uma vasta investigação do rosto em suas expressões faciais, em fotografias encomendadas por Louis Agassiz ou nas fotos de usos policiais, um verdadeiro *fenômeno de expressão* que denota intenções de reconhecimento e classificações do corpo humano e social.

No capítulo três será visto como se deu a apropriação da técnica fotográfica como método de observação e classificação, que não mais abandonariam a prática médica. Fotografias de homens com elefantíase, realizadas por Christiano Jr. e imagens de homens com deformidades nos membros inferiores feitas pelo fotógrafo J. Menezes no estúdio que pertencia anteriormente a Christiano Jr. entrecruzam-se num exercício reflexivo que privilegia fontes escritas e visuais no sentido de melhor apreender particularidades capazes de nuançar sentidos mais totalizantes.

Temos essa documentação como parte de uma dinâmica política e discursiva, que visava o controle das doenças pelo controle do espaço social, ao mesmo tempo em que carregava o peso do desejo de conhecer, desvendar e apreender pela

---

<sup>13</sup> KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002.

<sup>14</sup> Idem. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002, p. 19.

ciência, o corpo humano, suas doenças, seus desenvolvimentos e tratamentos. Era um pensamento aplicado ao referencial fotográfico, sob o prisma do conhecimento científico, que buscava evidências pautadas numa identidade da diferença, obviamente não isenta de intencionalidades.

Segue-se sempre presente a inquietação de que o “*entendimento da sociedade*” se dá também nas suas “*dimensões visuais*”.<sup>15</sup> A imagem, em sua inserção social, revela o homem, a mulher, os sujeitos, expõe domínios sobre os corpos, sobre as almas. Pensa-se nas imagens de Christiano Jr. como fragmentos, como parte de uma cultura que denuncia relações sociais, redes de sociabilidades, resistências e poder numa sociedade hierarquizada fortemente pela raça. Nessa dimensão analítica tenta-se compreender a fotografia como parte de toda uma dinâmica que explicitava as relações sociais em suas contradições e disputas, introduzindo nessa abordagem, aquilo que, Ulpiano Bezerra de Meneses, define como “*a dimensão do poder*”, atribuída em todo o processo de produção das imagens, no *armazenamento*, na *circulação*, no *consumo*, nos agentes sociais que viabilizaram sua produção. Evita-se, assim, a “*perda do referente*” definida como “*uma espécie de alienação de segunda potência, em que as relações são deslocadas não só dos sujeitos sociais para os objetos, mas destes para seus simulacros*”.<sup>16</sup>

Na metodologia adotada para a compreensão dos sentidos sociais presentes nessa específica representação do corpo doente foram analisados artigos escritos por médicos e publicados em duas revistas especializadas do período: A revista *Brazil Medico* e a *Gazeta Medica da Bahia*, sem contar ainda da bibliografia, fonte complementar de significativa importância.

As mulheres sob as lentes de Christiano Jr. ganharam outro espaço de análise, o capítulo quatro. As fontes guiaram o andamento da pesquisa e conduziram por caminhos variados trilhados antes pelo próprio fotógrafo. Era uma multiplicidade de registros dentro do estúdio fotográfico. Variada temática retratada indica como os homens da fotografia, na segunda metade do século XIX, abriram seus estúdios ou ateliês dispostos a registrar tudo. A sobrevivência era dada pela

---

<sup>15</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra. *As “trajetórias” das imagens*. Comentário III. Anais do Museu Paulista Nova Série. Nº 1, Universidade de São Paulo. 1993, p. 44.

<sup>16</sup> Ibid. 1993, p. 43.

mais numerosa capacidade em divulgar seus serviços e tudo fotografar. Segue-se então, os próprios passos do fotógrafo, ou melhor, seguiu-se na pesquisa e nos capítulos os diversos sentidos da visualidade engendrada na fotografia de Christiano Jr. que se propôs a retratar tanto negros em diversos ofícios, quanto homens doentes, lavadeiras seminuas, abrindo um campo mais abrangente de interpretação de fontes iconográficas, como parte significativa da cultura material historicamente produzida.

A *lavadeira*, imagem produzida por Christiano Jr. remete a um campo de investigação mais amplo e não menos complexo: entender como o olhar curioso sobre o corpo da mulher negra era parte integrante de uma concepção, do que era a própria representação do feminino. Fontes iconográficas produzidas também na Europa foram analisadas, onde corpos foram incansavelmente revelados sob ângulos diversos. A abordagem adotada nesse último capítulo parte da análise das fontes para mostrar como o interesse pelo exotismo da mulher negra se constituía como parte de uma demanda da sociedade europeia em vasculhar o corpo feminino. As fotos etnográficas dividem com as fotos eróticas e pornográficas um mercado consumidor, olhos curiosos e atentos no jogo da nudez e da ocultação, características desse erotismo, desse imaginário.

Foram selecionadas para a pesquisa 48 fotografias realizadas por Christiano Jr.: no primeiro capítulo somam 39 imagens analisadas de negros representados em diferentes ofícios; outros três retratos de meio busto são analisados no segundo capítulo; seis retratos integram o terceiro; e, no quarto e último capítulo, recupera-se a fotografia que abre o primeiro capítulo para outra abordagem.

Nessa perspectiva, assim como os textos, as imagens podem ser lidas para possibilitar a análise de como seus significados são “*construídos, incutidos e veiculados pelo meio social*”, constituindo-se como “*fruto de um imaginário social e, que ao mesmo tempo engendra outros, que podem até mesmo virem a se transformar em realidade*”.<sup>17</sup> Inventada e re-inventada, a fotografia é assim como a vida, sempre pronta a anunciar “*práticas de sobrevivência, que se configuravam como fontes de resistência, intercalando-se como táticas e subterfúgios possíveis de*

---

<sup>17</sup> MENESES. 1993, p. 111.

*um cotidiano improvisado, sempre em processo de ser re-inventado*”,<sup>18</sup> exibido em representação, como o testemunho que expressa uma dualidade: ser vestígio do passado e, ao mesmo tempo, produto cultural simbólico de uma época.

O Brasil do século XIX revela-se, sobretudo, na emulsão fotográfica. Vistas panorâmicas de paisagens naturais a registros que intentavam pôr em evidência os costumes da população, integram uma vasta produção imagética capaz de conduzir a reconstituição de experiências vividas por diversos sujeitos sociais, homens e mulheres em pose diante do fotógrafo.

Este Brasil oitocentista teve sua representação configurada por olhares estrangeiros, ávidos em ver, retratar e definir o que eram os povos distantes, de culturas ainda estranhas, apresentando uma conjuntura histórica marcada pelo domínio colonial. Os fotógrafos que cruzaram as fronteiras da civilização, o velho mundo presunçoso em sua dita superioridade, ajudaram a multiplicar imagens da população negra em diáspora. Imagens que se espalhavam Brasil afora, em formatos variados: *Carte de visite*, *Cabinet*, cartões de estereoscopia,<sup>19</sup> cartões-postais colocados em álbuns de família, formando coleções como lembranças da terra um dia visitada.

As atitudes e intenções registradas revelam nuances de percepções acerca do cotidiano dos negros, nas cidades ou fazendas de engenhos, simultaneamente deixando à vista idéias e mentalidades que podem ser apreendidas na singularidade das representações, fragmentos de mediações sociais, carregadas de historicidade. Nas pinturas, litografias e fotografias retratou-se a dinâmica “*da vida de todo dia*”,<sup>20</sup> mesmo quando no estúdio se puseram a fotografar. Tem-se, portanto, um *corpo social* em representação. Analisá-las, inquiri-las, investigá-las leva a uma compreensão e interpretação do cotidiano mesmo que ali, muitas vezes, estejam reforçados “*estereótipos da cultura dominante*” porque expressam-se também

---

<sup>18</sup> DIAS, Maria Odila da Silva. *Hermenêutica do Quotidiano Na Historiografia Contemporânea*. In *Trabalhos da Memória*, n. 17. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. 1998, p. 228.

<sup>19</sup> O aparelho de estereoscópio era colocado na sala de visitas dando a possibilidade das imagens serem visualizadas em movimento tridimensional. O estereoscópio é um formato alongado, com imagens semelhantes e, quando recortadas, ficam sutilmente diferentes em seu enquadramento e são ambas colocadas no estereoscópio para juntas serem vistas lado a lado.

<sup>20</sup> Idem. *Hermenêutica do Quotidiano Na Historiografia Contemporânea*. 1998

tensões e conflitos, envolvendo uma *pluralidade de sujeitos* na construção de específicas subjetividades.

“Ao documentar a inserção dos sujeitos históricos no conjunto das relações de poder essa vertente de pesquisa contribui para historicizar estereótipos e desmistificá-los, pois através do esmiuçar das mediações sociais, pode trabalhar a inserção de sujeitos históricos concretos, homens e mulheres, no contexto mais amplo da sociedade em que viveram. É o que permite, dentro da margem de conhecimento possível, a reconstituição da experiência vivida, em contraposição à reiteração de papéis normativos. (...) A reconstituição das experiências vividas, na medida em que papéis informais foram focalizados e iluminados, propiciaram a análise da ambigüidade e mesmo da fluidez dessas práticas, costumes, estratégias de sobrevivência.”<sup>21</sup>

O ganho de tal perspectiva para o conhecimento histórico abre a possibilidade de uma investigação rica em se pensar uma conjuntura onde muitos agentes sociais eram ora silenciados, ora abandonados num total ocultamento, embora algumas vezes iluminados, revelados na superfície do papel fotográfico que os aprisionava em diversas imagens em construção. Se são imagens fixas, dando a ver o corpo em formas concretas, em gestos precisos, em poses repetitivas, disfarçam, no entanto, a inquietude, o não palpável; seu traço estará sempre à espera de um interlocutor, de um diálogo, de um olhar que se estenda sobre a planície que se faz cada fotografia, porque dela se descolam sentidos possíveis inerentemente abrigados no mundo e nos indivíduos que ali parcialmente se revelam.

A fotografia é um fragmento do passado que possibilita um elo com aquilo que tão irrefutavelmente escapa, mas abrindo horizontes para indagações, apreensões, interpretações, porque aquilo que ficou ali, pormenorizado, são vestígios, os cacos significativos de um tempo, de um cotidiano, de uma cultura.

O historiador, para Benjamin, deveria “*privilegiar o estudo do concreto e do parcial em detrimento do abstrato e do total*”. A ele a tarefa de “*discernir o significado nos cacos, nos fragmentos (...)*”,<sup>22</sup> ampliando assim o alcance do conhecimento histórico, como bem demonstra Maria Odila Leite da Silva Dias:

“A dialética do pormenor e do global, das relações entre as minúcias e o conjunto do processo social de uma época implicava uma atitude

<sup>21</sup> DIAS, Maria Odila da Silva. *Hermenêutica do Quotidiano Na Historiografia Contemporânea*. In *Trabalhos da Memória*, n. 17. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. 1998. p. 232.

<sup>22</sup> Ibid. 1998, p. 242.

aberta para a possibilidade de apreensão de papéis informais, que escapam aos papéis prescritos, às institucionalizações, situados enquanto experiência histórica vivida pelos agentes históricos num espaço intermediário entre a norma e a ação: o estudo da multiplicidade de mediações e elos desvendou a margem de resistência possível, a improvisação, a capacidade eventual de mudança, de transformação, o que politizou o cotidiano. Acenou-se mais para a liberdade do contingencial do que para utopias abstratas.”<sup>23</sup>

As fotografias vistas sob este prisma mais revelam do que ocultam porque “o interesse pelo particular não restringe a amplitude do tema, pois focalizar as experiências de vida de homens e mulheres, ainda que de ângulos particularizados, significa um espriar de olhares sobre paisagens a perder de vista”.<sup>24</sup> Convida-se então à leitura.

---

<sup>23</sup> DIAS. *Hermenêutica do Quotidiano Na Historiografia Contemporânea*. 1998, p. 243.

<sup>24</sup> DIAS. 1998, p. 237.

## Capítulo 1

### Parte I – A fotografia como um “museu imaginário” de um mundo distante

A fotografia, artilosa que é, não escapa quando se vê confrontada com aquilo que a revela, a desnuda: suas conexões com o mundo. Fotografia é invenção do homem, para o homem, que ou reinventa a si próprio na imagem idealizada vestindo terno e sapatos bem lustrados ou inventa um mundo. A vontade de tornar visível um rosto amado ou amigo, alguém querido, temido ou desconhecido pode explicar a fotografia e sua popularização nos oitocentos, num incessante desejo de ver o outro e escancarar uma rede de domínios da técnica sobre os indivíduos, do homem sobre a mulher, do branco sobre o negro. E é desse desejo que se fez a fotografia de Christiano Jr.

*Havia na Europa oitocentista uma curiosidade meio perversa sobre os escravos da África e da América.*<sup>25</sup> Fato que não passou despercebido pelo fotógrafo português,<sup>26</sup> José Christiano de Freitas Henriques Junior, nascido em 1832, na Ilha das Flores, nos Açores, autor de uma série de retratos de possíveis escravos. Tal demanda européia é típica do século XIX e de um senso comum que garantia a recepção dos *cartes de visite*, que tanto acomodaram a imagem das populações negras.

Christiano Jr., detentor de um conhecimento técnico, que o possibilitava elaborar testemunhos sobre um mundo distante, ainda em descoberta foi, de fato, um homem de negócios da fotografia. Abriu estúdios no Brasil, Argentina e Uruguai.

---

<sup>25</sup> MAUAD, Ana Maria. *História da Vida Privada no Brasil*. V. 2. Capítulo: *Imagem e auto-imagem do segundo reinado*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

<sup>26</sup> Sobre a nacionalidade de Christiano Jr., constatou-se nas diversas fontes pesquisadas, uma polêmica. Kossoy, por exemplo, afirma ser provável a origem portuguesa do fotógrafo. Lissovysk e Azevedo dizem que a nacionalidade é ignorada, mas “*Os brasões argentino e brasileiro, impressos junto ao de Portugal em um carté de visite argentino, com dedicatória a D. Fernando (rei de Portugal, patrono de artistas portugueses) em duas cartelas do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro podem ser indícios de sua origem*”, afirmam. (1988. p. 13). Encontramos, em *Recuerdos de mi tierra, La Provincia, Corrientes*, 1902, escrito pelo próprio fotógrafo, palavras que nos certificam a sua nacionalidade quando comparou sua terra natal com a província Argentina: *Allá en medio del Oceano Atlântico, a trescientos leguas del pequeño reino de Portugal, del que es provincia, existe un grupo de nueve islas conocidas por grupo de las Azores*. Ver *Un país en transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografias de Christiano Junior*. Ediciones de la Antorcha, 2007.

Foi Alagoas que primeiro o recebeu em 1862, mas, foi no Rio de Janeiro o espaço onde Christiano Jr., como costumava anunciar-se em periódicos da época, optou em viver de seu ofício: a fotografia.

Suas imagens eram compradas por viajantes estrangeiros, sobretudo europeus. Atendeu a uma demanda bastante precisa: “*fotografiar tipos locais para que viajeros y turistas pudieran adquirir estas imágenes*”.<sup>27</sup> Imagens colocadas em álbuns, como o da família Burton, que continha 24 imagens de negros feitas por Christiano Jr. Apresentar álbuns fotográficos era uma forma de conhecer a dinâmica social e cultural da família. Conhecer intimamente “*a extensão das relações pessoais que os moradores da casa possuíam*”.<sup>28</sup>

Para os estrangeiros, cabia bem ao bolso levar para a Europa cartões de visita retratando aquilo que de mais exótico os atraía. Desenha-se então um importante rastro pela fotografia que, de certa forma, possibilitou a “*concretização de um grande sonho coletivo*”.<sup>29</sup> Podia ser a *Terra Santa, Egito, o cenário das cruzadas, ruínas Greco-romanas(...), Síria, Palestina, Turquia*.<sup>30</sup> Nesse imaginário, povoava também o Brasil, que não escapou das representações características dos usos e costumes de seu povo. Poderiam ser índios, negros escravizados, paisagens ou ainda uma fotografia do final de combate da Guerra do Paraguai, como mostra o registro de soldados mortos que integra o álbum do cônsul inglês Richard F. Burton<sup>31</sup> que, acompanhado de sua esposa Isabel, residiu em Santos. Fotografias de Christiano Jr. integram este mesmo álbum.

---

<sup>27</sup> NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006, p. 13

<sup>28</sup> GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As Artes de um Negócio: A Febre Photographica . São Paulo: 1862 – 1886*. Campinas, SP: Mercado das Letras: São Paulo: Fapesp. 2000, p. 119.

<sup>29</sup> FABRIS. 1991.

<sup>30</sup> Annateresa Fabris cita, por exemplo, a expedição do fotógrafo Maxime Du Camp que, entre 1849 e 1851, visitou o Egito, Síria, Palestina, Grécia, Itália e Turquia documentado em *Lembranças Literárias*, seu livro de viagem publicado em 1852.

<sup>31</sup> Sua chegada ao Brasil é datada em 1865. Sua Partida, 1868. Era “*escritor, poliglota, tradutor e viajante (...)* que desde jovem visitou o Oriente Médio, a Índia, a África e os EUA”. Em 1861, entrou para o serviço consular inglês. No Brasil, viajou para Minas Gerais e pelo Rio São Francisco, publicando desta expedição, em 1868, *Viagem aos Planaltos do Brasil*. Em 1872, já de volta à Inglaterra, publicou *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai*. Ver *A Presença Britânica no Brasil (1808-1914)*. Editora Pau Brasil: Rio de Janeiro. 1988.



Imagem 1 - Foto: Christiano Jr. Lavadeira do Campo de Santana. 1862. Acervo IPHAN; Imagem 2 à direita fotógrafo anônimo. 1868. Esta fotografia de soldados mortos na guerra do Paraguai integrava o álbum de Richard F. Burton, cônsul inglês.

O desenvolvimento da técnica da reprodução de imagens, sobretudo pela fotografia, possibilitou *uma ampla audiência internacional consumidora de imagens*<sup>32</sup>, com pouco critério ou gosto definido, podendo, como se vê, num mesmo álbum, exposto sob a mesa da sala de visitas, exibir tanto uma negra lavadeira africana, no Brasil, quanto soldados despedaçados em campo de batalha. E o álbum da família Burton torna-se ainda mais interessante diante da consideração de Sontag: *“Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpus nus”*.<sup>33</sup> Mas o que ambas as fotos, dos corpos mutilados na guerra do Paraguai e da Lavadeira do Campo de Santana na Corte Carioca, expostas num mesmo álbum *reiteram, simplificam, agitam?* Qual a *ilusão de consenso* que criam? Será que dão mostras de como *“a máquina de matar tem um gênero e ele é masculino”*, *assim como a fotografia oitocentista?*<sup>34</sup>

<sup>32</sup> DUBOIS. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 1994, p. 21.

<sup>33</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003, p. 38.

<sup>34</sup> Idem. *Diante da dor dos outros*. 2003, p. 11.

Tais imagens carregavam um duplo sentido, ora revelando uma curiosidade em ver um mundo, ora uma necessidade de apropriar-se dele, porque essa específica forma de visualidade acabou na sala de visitas, sobre a mesa, onde se misturavam contemplação e exposição de um sistema simbólico compartilhado, revelando o velho flerte da fotografia com a morte, como diria Sontag,<sup>35</sup> ou ainda a pura expressão de uma dominação real, posta em exibição.

Entender tal animação remete, indubitavelmente, à seguinte indagação: o que de fato os motivava? Porque, sem dúvida, os sentimentos não eram os mesmos dos álbuns de família, mas, possivelmente, apresentados sob a mesma mesa bem lustrada, ao centro da sala de visitas, sem nenhuma dúvida, constrangimento ou estranheza.

“O que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros *traços* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que tem relações particulares com aqueles que olham as fotos.”<sup>36</sup>

Persiste então a dúvida: qual a dimensão pragmática dessa produção de imagens destinadas ao consumo que caracterizava sobretudo essa produção de registros etnográficos vendidos como *souvenirs*? Porque são eles nosso objeto de interesse e não as fotos das crueldades de guerra ou dos entes queridos.

Samain aponta como fundamental, diante da fotografia como um objeto de pesquisa, a seguinte indagação: “*o que cada uma delas pressupõe em termos de maneira de ver e de modo de pensar?*”<sup>37</sup> Segue-se em direção de uma resposta possível, ou no mínimo aproximativa. Se a premissa do filósofo Jean-Marie Schaeffer estiver correta, pode-se pensar a visualidade perto do entendimento de uma *dinâmica receptora*, que depende de um saber individual sobre o mundo, “*não independente da relação que a imagem mantém com a experiência do receptor*”.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Ver SONTAG. *Diante da dor dos outros*. 2003, p. 24.

<sup>36</sup> DUBOIS. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 1984, p. 80.

<sup>37</sup> Ver SAMAIN, Etienne. *Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais*. p. 56-57. In: (org.) Bianco, Bela-Feldman e Leite, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

<sup>38</sup> SAMAIN. 1998, p. 57.

A necessidade de possuir uma fotografia de uma pessoa da família ou de um ser amado é a expressão de uma *pulsão fotográfica*, um desejo de *presença pela ausência*, define Dubois.

“É unicamente a natureza pragmática do dispositivo fotográfico que autoriza e favorece esses desejos desmesurados e insaciáveis: desejos de sujeitos ocupados, apaixonados, loucos de ‘real’, de referência e singularidade, irredutivelmente.”<sup>39</sup>

Os registros etnográficos tratam-se, porém, de outra natureza pragmática, assumem outras características particulares do *índice-foto*, onde o que se observa é uma *força do ver*, um *desejo do olhar*, uma *pulsão escópica*,<sup>40</sup> pertinentes também a outros retratos, mas neste gênero específico, extrapola um campo além do fotográfico, absorvido por outros saberes tais como a *teologia*, as *ciências positivistas*, a *medicina legal*, ou a *criminologia*. Um desejo de conhecimento que tem, na fotografia, um meio possível de apreensão, observação, descrição e identificação dos seres. Isto resulta daquilo que Dubois chama de *concepção difundida demais segundo a qual a fotografia seria um ápice do real, um excesso de singularidade existencial, uma pura manifestação do visível imediato*<sup>41</sup>. Seu fardo de excesso de realismo.

A fotografia, no pressuposto teórico de Dubois, é um *movimento rumo ao contato*, onde espaço e tempo impõem uma *separação, um afastamento*, um distanciamento, uma *estética do desaparecimento*, portanto, mais confortante, na medida em que dilui o impacto da cena, por exemplo, dos soldados mortos, constituindo esta experiência do ver pouco ou quase nada traumática.

“Na fotografia, o encontro com o real sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora. Eis porque a fotografia jamais se parece com nada. Porque aquilo com que pretensamente deveria se parecer está a tal ponto definitivamente distanciado, afastado, perdido, que nada mais há diante da imagem. A fotografia não tem cara a cara. É a única aparição de uma ausência.” (Dubois. 1994, p.82)

---

<sup>39</sup> DUBOIS. 1994. p. 82.

<sup>40</sup> Idem. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 1994, p. 247.

<sup>41</sup> Idem. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 1994, p. 247.

Por outro lado, a imagem ganha um “*culto da lembrança*”, sendo o “*valor cultural*” seu último refúgio, nas palavras de Walter Benjamin.<sup>42</sup> E é exatamente como lembrança que essas imagens de negros no Brasil ou de soldados mortos em campo de batalha integram o álbum da família Burton. Estranha lembrança, mas foi a que *circula*. Lembrança dos viajantes que percorreram terras distantes, intensamente imaginadas, constituindo um antigo repertório do novo, do desconhecido, de certa maneira, do *Paraíso Terreal*, do fabuloso, levado agora pela exatidão fotográfica, emanando de si um poder tal como “*os olhos que enxergam, as mãos que tateiam, hão de mostrar-lhes constantemente a primeira e última palavra do saber*”.<sup>43</sup>

“Ao abordar o campo por intermédio de seus objetos mortíferos, os efeitos de ausência e de ficção do meio revelam-se com insistência, transformado ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e a relação que os une (que se chama percepção, descrição ou interpretação) em instancias e em processos imaginários, regidos em primeiro lugar por uma lógica do fantasma (ou da crença) e instituindo-se uma estrutura flutuante, sem termos determinados, onde simplesmente isso circula.”<sup>44</sup>

Sontag confirma um costume secular de exibir seres humanos exóticos – colonizados: “*africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais européias, desde o século XIX até o início do XX*”.<sup>45</sup> Um espetáculo promovido sem ponderações. E do álbum dos Burtons não seria preciso nada pagar para ver esse espetáculo. Bastaria ao menos ser convidado à sala de visitas.

A partir disso, amplia-se a compreensão do *desejo de ver – ver completamente, totalmente, medir, classificar, esquadriñar* dos corpos e dos seres. A fotografia era considerada a prova de um saber fiel sobre eles, tendo em vantagem o distanciamento central que provoca a própria essência da fotografia, porque torna visível algo fugido do presente, impõe “*abismos, onde todos os poderes do imaginário conseguem nele se alojar*”. A fotografia, mesmo pensada

---

<sup>42</sup> DUBOIS. 1994, p. 248.

<sup>43</sup> HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense. 1996, p. 11.

<sup>44</sup> DUBOIS. 1994, p. 247

<sup>45</sup> SONTAG. *Diante da dor dos outros*. 2003, p. 62.

como *foto-índice*, próxima, portanto, “do objeto que ela representa e do qual ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele”. Configura-se, assim, o jogo que constitui o *ato fotográfico*, definido por Dubois, pelo “*princípio de distância e de aproximação*”, como uma “*falha irreduzível entre signo e referente*”,<sup>46</sup> jogo que, exatamente por esta complexidade, se faz mais interessante, porque quase sempre está prestes a escapar.

Se faz necessária a observação, dentro desta temporalidade e dinâmica social, daquilo que alerta Fabris: pensar a fotografia oitocentista, como resultado de uma demanda marcada como especificidade de “*imagens de consumo*”, conectada a “*um processo de produção industrial*”, sinônimo de “*exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade*”,<sup>47</sup> possibilitando a satisfação de um interesse por outras realidades, fascinantes e intocáveis, vistas em *tantos quadros exóticos*, que pela fotografia poderiam estar mais perto. A ela cabia sanar essas distâncias, presentes no imaginário europeu. Talvez aqui sustente-se a premissa de Schaeffer: “*a recepção das imagens depende essencialmente de nosso saber do mundo, sempre individual (...)*”.<sup>48</sup> O caráter polissêmico da imagem, ou as normatizações comunicacionais que as regem ou os saberes que determinam sua apreensão e efetiva decodificação, como expressa Samain, revelam-se nas inter-relações dos códigos visuais com outros saberes que a antecedem. Mora na superfície da imagem saberes que a precedem.

A negra do Campo de Santana, retratada por Christiano Jr., põe a nu também as fantasias do europeu sobre o mundo distante, colonizado. Desejos anteriores a própria invenção da fotografia. Sob as formas expostas da lavadeira, desnudam-se também contornos do homem europeu, de seu pensamento e idealizações. Sobre ela, na verdade, pouco nos informa. A apropriação pela representação de seu corpo denuncia o que queriam ver dela. E este era um desejo antigo.

“Os fotógrafos não buscam em suas expedições, lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os ‘lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das

---

<sup>46</sup> DUBOIS. 1994, p. 93.

<sup>47</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. 1991, p. 12.

<sup>48</sup> In: SAMAIN, Etienne. 1998, p. 57.

massas', criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras."<sup>49</sup>

Esta demanda pela *comunicação e informação visual* é descrita por Fabris como parte de uma visualidade de uma era pré-fotográfica.<sup>50</sup> O advento da invenção fotográfica e de seu próprio desenvolvimento técnico-químico foi também uma conquista tentando "*satisfazer o novo consumo icônico*", a partir de uma "*lógica industrial*",<sup>51</sup> lembrando que o analfabetismo acompanhava essa população. A fotografia ganha sua *maioridade* quando essa possibilidade de informação visual amplia seus usos *para a propaganda política e para a publicidade comercial*.<sup>52</sup> A idéia da existência, portanto, de um *fenômeno* de expansão da fotografia como resultado "*de uma estratégia de consumo icônico que não conhece fronteiras ou barreiras e que acaba por determinar modalidades semelhantes de fruição em sistemas sociais diferenciados*",<sup>53</sup> amplia um primeiro entendimento desta produção.

A fotografia integra-se a um saber cultural e seus significados são codificados. Dá-se aí a *conotação*, assim definida por Barthes. Em contrapartida, carrega também a sua dupla mensagem, a *denotação*, definida pela "*capacidade da imagem de reproduzir o real*", que pode muitas vezes, ainda segundo o autor, ser predominante porque a "*aparência de cópia*" pode chegar a mascarar o sentido construído da imagem.<sup>54</sup> Está na desconstrução da aparência a pista para um possível entendimento histórico: pensar a imagem como produção social integrada a experiência vivida pelos sujeitos que as pistas começam a cintilar.

O fascínio em ver a realidade de povos "exóticos" é a grande particularidade desta produção. A família Burton, na constituição de seu álbum, revela este

---

<sup>49</sup> FABRIS. 1991, p. 29. Citação de F. Alinovi, *L'Esotismo Fotografico*. Bologna, 1981, p. 76.

<sup>50</sup> São as técnicas de xilogravura, da água forte e da litografia.

<sup>51</sup> ROUILLÉ, A. *L'empire de la photographie*, Paris, 1982, pp. 34-35. Em FABRIS. 1991. p. 13. A autora refere-se àquilo que chama de entusiasmo despertado pelo daguerreotipo que seduzia tanto pela fidelidade da imagem quanto pelos menores preços comparados às pinturas.

<sup>52</sup> FABRIS. 1991, p. 12.

<sup>53</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. 1991, p. 10.

<sup>54</sup> PORTO, Maria Sylvia Alegre. *Reflexões Sobre a Iconografia Etnográfica: Por Uma Hermenêutica Visual*. In: Bianco, Bela-Feldman e Leite, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papyrus, 1998. p. 78 (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990, pp. 35-40).

interesse. Outra perspectiva é pensar a fotografia como uma “*aliada da expansão imperialista*”, hipótese defendida por Fabris. Registrar imagens de “*um mundo vazio*”<sup>55</sup> reforçava, para a autora, “*a justificativa aos intuítos expansionistas*”, explicando assim as inúmeras paisagens produzidas. Sobre a publicação de John Thomson, *Ilustrações da China e de seu Povo*, em 1873, Fabris assim o define: os objetivos colonialistas de seu livro são também confirmados pela atenção que presta a caminhos fluviais e povoações, a recursos humanos e minerais inexplorados.<sup>56</sup>

No entanto, os registros dos costumes de povos, ressaltando características da vida cotidiana, foi um contraponto “*do cheio*”, que, na maioria das vezes, representava a “*visão de uma terra bárbara e atrasada*”. A imagem do outro era negativamente constituída. O aspecto de “*missão civilizadora*”<sup>57</sup> permeia essa produção, que fez parecer que “*o mundo existe para converter-se em imagem fotográfica*”.

“A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens (...). A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo (...). Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, devaneio, filtro.”<sup>58</sup>

Álbuns de família, que eram muitas vezes também temáticos, de arte, de viagens, “*tornaram-se logo uma necessidade para a mentalidade classificadora do século passado*”, transformando-se em uma verdadeira prática de colecionar o mundo. O *desejo do ver*<sup>59</sup> não era somente colecionar para sempre a imagem do ente querido, morto muitas vezes. O colecionismo para Fabris revelou-se como um “*museu imaginário*”, correspondendo a uma “*viagem imaginária*”,<sup>60</sup> repleta de

<sup>55</sup> FABRIS. A autora faz referência às imagens, principalmente, do Oriente Médio onde se registrou *espaços, cidades, vilarejos vazios*. 1991, p. 32.

<sup>56</sup> FABRIS. 1991, p. 33.

<sup>57</sup> Ibid. Segundo Fabris o cartão-postal o grande instrumento desta premissa imperialista.

<sup>58</sup> FABRIS. 1991, pp. 35-36.

<sup>59</sup> DUBOIS. 1994.

<sup>60</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. 1991, p. 47.

informações visuais. O desconhecido como veremos também fascinava. A fotografia constitui-se como o “*duplo da realidade*”, substituindo, pela “*montagem de um mundo*”, a própria realidade, tornando-se “*o mais poderoso fetiche da burguesia do século XIX (...) pelo qual homens e objetos se equivalem*”.<sup>61</sup> Os retratos etnográficos, por meio da singularidade do referente, não configuraram uma *montagem* apenas pela equivalência.<sup>62</sup> Ao contrário. As diferenças se fizeram impor quando se tratou da montagem do mundo dos homens negros, traduzidos por seus corpos, ritos e dores.

## Parte II - Os fotógrafos em terra estrangeira. Christiano Jr. e seus contemporâneos

Para todos os fotógrafos da época, o desafio era sobreviver de seu ofício, o que inicialmente não assustava já que ver a própria imagem estampada no cartão de visita se tornaria uma *verdadeira mania* como afirma Grangeiro: “*As pessoas se dirigiam às casas de retratos em busca não de uma imagem única, mas, de meia dúzia, dúzias de cartões de visita*”.<sup>63</sup> Ter o domínio da técnica fotográfica era, no entanto, essencial para a conquista da clientela. Oferecer serviços como retratistas era condição quase que obrigatória para todos eles, que, na corte, se punham em disputa propagandística. Anunciar ateliês e estúdios, diferenciando os equipamentos e as técnicas aprimoradas, tornou-se prática comum entre eles. O domínio da técnica fotográfica constituiu-se como elemento de diferenciação, mostrando que essa era, de fato, uma preocupação com a clientela, que deveria depositar no fotógrafo, a “*confiança*” para obtenção de um bom retrato como se vê nos seguintes anúncios:

“Photographia Aranha & G. estabelecidos na rua do ouvidor n. 66, em frente ao Jornal do Commercio, acabão de ampliar a sua officina photographica com novos processos que o habilitão a tirar qualquer retrato por todos os systemas em voga. Tendo em vista a modicidade nos preços e a maior perfeição nos seus trabalhos,

---

<sup>61</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. p. 56.

<sup>63</sup> GRANGEIRO. 2000.

esperam continuar a merecer a confiança no respeitável publico desta corte. Tirão-se retratos de crianças das 9 horas ao meio dia.”<sup>64</sup>  
 “Photographia. Rua Gonçalves Dials, 54, J.F.A. Carneiro, antiga Casa de Carneiro&Gaspar. O anunciante de volta de sua viagem á Europa, onde adquiriu novos conhecimentos para melhorar os seus trabalhos, acha-se de novo atesta do seu estabelecimento e espera que o publico continuará a dispensar-lhe a sua coadjução.”<sup>65</sup>

No diário de Pernambuco, em 1860, o fotógrafo Augusto Stahl, anunciava “*retratos de cartão de visita como se usava em Paris*”, sendo, portanto, um dos primeiros fotógrafos a produzir seu trabalho nesse formato.<sup>66</sup> Tentavam sempre mostrar suas conexões técnicas e artísticas com aquilo que julgavam importante paradigma: a Europa. A confiança seria assim depositada, sem ressalvas.

Christiano Jr. não escapou dessas considerações e se colocou em atividade para uma clientela disponível, que buscava eternizar sua imagem. No *Jornal do Comércio*, seus serviços em busca de uma clientela eram anunciados: “*variada colleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa*”, rastro a indicar a quem sua produção vinha atender. Primeiramente associou-se a Fernando Antonio de Miranda em 1864, Christiano Jr. & Miranda, na Rua São Pedro, 69;<sup>67</sup> Em 1865, anunciava-se na rua da Quintana, 53, dessa vez sozinho. A última sociedade, em 1867, deu origem ao Christiano Jr. & Pacheco, sobrenome de Bernardo José.<sup>68</sup> Retratos da elite brasileira ajudaram também a manter seu ateliê fotográfico. No verso dos cartões oferecia ainda retrato de homens

---

<sup>64</sup> *Jornal do Commercio*, 7 de setembro de 1864. A indicação do horário da manhã para retratos de crianças deve-se à dificuldade para sua realização era preciso que o retratado ficasse totalmente parado para a fixação da imagem. No horário proposto, as condições de luz facilitavam a realização da fotografia pela maior intensidade da luz.

<sup>65</sup> *A Gazeta de Noticias*. 02. agosto. 1875. É importante salientar que outros anúncios eram, na maioria, mais modestos, com a indicação apenas do valor a ser pago pela dúzia do retrato (podendo, às vezes, ser vendido também apenas meia dúzia) e o endereço do estabelecimento fotográfico.

<sup>66</sup> KOSSOY. 2002, p. 301.

<sup>67</sup> Há uma indicação de que talvez esta fosse uma importante rua de concentração de oficinas fotográficas. Em 1850, segundo Mello Moraes Filho, no livro *Artistas de Meu Tempo*.

<sup>68</sup> De acordo com Boris Kossoy, em *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, esta última sociedade foi mantida entre 1867 a 1875, conforme anúncios publicados no *Almanak Laemmert*. Em 1876, Bernardo Jose Pacheco anunciou firma com os irmãos João Xavier e Carlos Xavier de Oliveira Menezes. O primeiro provavelmente é o autor J. Menezes da série fotográfica retratando homens com deformidades nos membros inferiores, documentação analisada no terceiro capítulo. Tudo indica que esta sociedade não os levou a trabalharem juntos, já que Christiano Jr. afirma ter dado seqüência em 1866 a um tratamento médico em Buenos Aires, iniciado a princípio no Brasil. Ver *Uns país en transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografias de Christiano Jr.* Ediciones de la Antorcha, 2007, p. 22

célebres, monarcas, guerreiros, literatos, tipos de índios, cópias de gravuras e outros. Assim que chegou à corte, anunciou: “(...) *tirar retratos por qualquer systema photographico onde for chamado, seja qual for a distancia*”.<sup>69</sup> Disposição explicitamente anunciada.

Usava o formato *carte de visite*, retangular, 6x9 cm, câmera inventada pelo fotógrafo francês Eugene Disderi, destinada à produção de retratos. Algumas vezes chamado como *timbres-poste*. Essa câmera possibilitava diferentes técnicas como efeito de nuvens envolvendo as imagens, conhecidas como “*flo*”. Alguns podiam também optar pela janela oval, mas, não foi o caso de Christiano Jr. É importante ressaltar que foi este o formato que popularizou a fotografia no Brasil. Técnica que superava as antigas e caras placas de cobre, que exigiam um difícil manuseio de produtos químicos.<sup>70</sup>

A popularização da *carte de visite* fez do retrato um objeto de desejo, constituindo-se como o produto fotográfico mais vendido, ocasionando, posteriormente, a *massificação do retrato*.<sup>71</sup> O seu baixo custo é resultado do desenvolvimento da técnica fotográfica que “*a serviço de todos, garantido a qualquer um o direito de possuir não apenas as cenas do mundo, mas também, e principalmente, a própria cena*”.<sup>72</sup> O tempo de exposição foi sensivelmente reduzido “*oscilava entre vinte segundos e um minuto para as paisagens e os motivos arquitetônicos, e entre dois e vinte segundos para os retratos pequenos*”. Tal alcance resultou da invenção do colódio úmido, negativo de qualidade, em vidro,

---

<sup>69</sup> KOSOY. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833–1910)*. 2002. p. 174.

<sup>70</sup> Por volta de 1850, a fotografia ainda não era uma atividade lucrativa no Brasil. Segundo Mello Moraes Filho, no livro de memórias, *Artistas de meu tempo*, os profissionais eram pouco habilitados no uso da daguerriótipia, com alto custo e de difícil manuseio. Apenas uma pequena elite tinha acesso a essa produção dado aos seus elevados custos e preços finais. GRANGEIRO. 2000, p. 61. Entre 1862 a 1886, em São Paulo, a oferta de cartões de visita era a mais anunciada nos jornais da época.

<sup>71</sup> GRANGEIRO. *As Artes de um Negócio: a febre photographica*. 2000, p. 51. O primeiro processo fotográfico se deu com a invenção do daguerreótipo, anunciado no *Jornal do Commercio* em janeiro de 1839, mas foi com os *carte de visite* que a fotografia se popularizou. Fabris explica a passagem de um *mercado restrito a um mercado de massa*. Citação de Rouillé, pp. 48, 44-45. FABRIS. 1991. p. 13. Este processo de massificação se intensificou ainda mais no final do século XIX, quando a fotografia passa a ser utilizada como ilustração de jornais e revistas, mas é parte de um processo, que teve início desde sua invenção, em 1839, num movimento que, segundo Fabris foi até 1850; O segundo movimento foi marcado pelo invenção do cartão de visita por Disdéri, dando-lhe uma *dimensão industrial* e, a partir de 1880, iniciou-se então, seu terceiro movimento, de massificação. p. 17.

<sup>72</sup> Ibid. GRANGEIRO, p. 54.

divulgado por Frederick Scott Archer, em 1851. O processo de colódio úmido era para Fabris, ainda bastante “*complicado: a placa deveria ser preparada imediatamente antes da fotografia e revelada logo em seguida na câmara escura; todas as operações não poderiam durar mais do que quinze minutos*”.<sup>73</sup>

A bibliografia pesquisada mostra como existiu um desejo que ultrapassava as fronteiras sociais que se entrecruzavam no compartilhar de uma prática cada vez mais comum: colocar-se em pose diante do fotógrafo. E mesmo depois da diminuição do tempo de exposição “*o jogo social fundado pela pose se manteve*”.<sup>74</sup>

“O certo é que todos queriam possuir o próprio retrato e quase sempre o de outros homens e mulheres, o do ser amado, de parentes, amigos ou de quem se admirava à distância. Desejavam-se estes retratos que nem a imaginação mais pródiga poderia enumerar.”<sup>75</sup>



Imagem 3 - Foto: Christiano Jr. Instituto Moreira Salles.

Nesse campo visível expressou-se um inegável desejo. O fraque, o colete, a camisa, a bengala, a cartola, o sapato bem lustrado, caíram tão bem ao homem

<sup>73</sup> FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia. Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: Edusp. 2008, p. 16.

<sup>74</sup> MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa. Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008, p. 148. A pose configurou-se como um símbolo tão marcante que manteve-se igual nos retratos de adultos, crianças e, inclusive, nos registros de homens com deformidades físicas tratados no capítulo 3.

<sup>75</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 46.

retratado que se duvida-se terem sido vestimentas emprestadas pelo fotógrafo. Eles muitas vezes tinham em seu estúdio “*vestimentas genéricas*”<sup>76</sup> emprestadas aos clientes. A expressividade do retrato revela uma condição social de distinção e pertencimento a uma classe, denuncia a intenção de afirmação individual e torna-se a expressão de um código social revelado em pose e gestos. O braço direito apoiado no balaústre, a delicadeza ao segurar a bengala e o pé direito elegantemente curvado, dando volume ao tecido, quase resumem a cena. O cavalheiro que tão bem participa da invenção criada para si mesmo, atendendo ao seu íntimo desejo de como gostaria de ser visto, mal percebeu que seriam a cartola, a bengala e o tal sapato bem lustrado a grande atração da fotografia. O fotógrafo, talvez, ao emprestar-lhe tais artefatos, revela seu valor estético em compor a cena e o conhecimento preciso da atmosfera a contentar seu cliente, às vezes constrangidos, outras, bastante à vontade sob o terno preto que, se por um lado lhes dava elegância, por outro, os tornava bastante iguais “*no rito pessoal pela perenidade*” e na busca “*pela eternidade que a fotografia redimensiona e torna mais acessível*”.<sup>77</sup>



Imagens 4, 5 e 6 - Fotos: Christiano Jr. & Pacheco, possivelmente realizados por Pacheco, já que Christiano Jr. não mais residia no Brasil. Instituto Moreira Salles.

<sup>76</sup> MUAZE. *As Memórias da Viscondesa*. 2008, p. 148.

<sup>77</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 41. O autor mostra como até mesmo as pessoas pobres gastavam “*o preço de duas camisas para adquirir um retrato*”, fato que revela, segundo ele, o desejo do indivíduo de sobreviver de alguma maneira diante da morte, superando sua *condição mortal e transitória*.

Há nesses retratos um valor da austeridade. Uma postura contida representada pela pose, “o primeiro fundamento do retrato fotográfico oitocentista”, onde o *tempo de exposição* sincronizava-se com um *tempo social* “necessário para que o indivíduo representasse o seu papel num determinado cenário (...)”.<sup>78</sup> O corpo e a pose fazem ver pelo papel emulsionado a expressão de valores burgueses.<sup>79</sup> O corpo do homem civilizado, de sapatos bem lustrados ou em retratos de meio busto, pediam domínio e contenção. Valores inscritos parafraseando Courtine e Haroche, *numa longa duração*,<sup>80</sup> afinal repudiavam-se os excessos, censurava-se o riso, condenaram-se as gargalhadas, civilizaram a língua e a carne. A fotografia no formato *carte de visite* foi a forma de representação mais barata que os retratos à óleo, fruto da criação de Disdéri, que passou a produzir “*imagens menores, 6x9, que permitiam a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa*”.<sup>81</sup> Ver a si era, para as classes menos abastadas e, sobretudo, para a elite ascendente, finalmente possível.

As oficinas fotográficas passaram a se constituir em “*espaços especialmente preparados para receber e executar os retratos de uma multidão de pessoas desejosas de ver seus rostos eternizados*”.<sup>82</sup> E mesmo que nas fotos de Christiano Jr. os desejos fossem, possivelmente, muito mais do próprio fotógrafo, valiam as mesmas regras técnicas para a elaboração de um perfeito retrato. E a preocupação com a pose roubava a cena.

“O planejamento para a montagem de uma oficina fotográfica estava necessariamente subordinada às características estabelecidas pela técnica (...) a fotografia necessitava de todos os adereços em torno da pessoa para que a imagem pudesse atingir seu objetivo. Em um retrato fotográfico não se acrescentava, a qualquer momento, uma bengala ou uma cartola. (GRANGEIRO. 2000. p. 62)”.

---

<sup>78</sup> MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa. Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008. 119. Última cit. TURAZZI. *Poses e Trejeitos...*, 1995, p. 14.

<sup>79</sup> Ver COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. 1995, p. 116.

<sup>80</sup> Idem. *História do Rosto*. 1995, p. 174.

<sup>81</sup> FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia. Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: Edusp. 2008, p. 20.

<sup>82</sup> Grangeiro aponta como as oficinas fotográficas deixaram de ser casas simples e sem luxo, para se transformarem em “*suntuosas oficinas fotográficas*”; as primeiras, típicas do momento quando atendiam a uma elite que pagava altos preços por uma fotografia; as segundas, características dos preços mais baixos e com demanda infinitamente maior. Melhoraram sua infra-estrutura a partir de 1860, quando passou a *funcionar a todo vapor, com um vasto mercado consumidor*, se transformado num grande *negócio*. Ver p. 63

“(...) pés, mãos, braços, rostos, pernas tinham que ser distribuídos da mesma forma que os equipamentos. Esta era a primeira etapa da sessão de retratos: apenas depois de ajeitar o corpo os equipamentos podiam ser arrumados (...) cliente e fotógrafo escolhem determinada pose para se retratar; demoram certo tempo para ajeitar o corpo à pose pensada; somente após isto o fotógrafo pode arrumar os refletores, aparadores, fundo e câmara; o cliente, por sua vez, não pode se mexer, pois iria alterar iluminação e, principalmente, o foco da máquina.” (Grangeiro. 2000, p. 106).

A clientela para um fotógrafo nos século XIX era bastante variada. Cândido Grangeiro mostra como o estúdio fotográfico aproximava pessoas socialmente distantes, mas por alguns momentos, igualadas por uma mesma ambição, possuir a melhor imagem que poderiam oferecer de si. Ambição revelada na legenda que acompanha a foto a seguir exibida, reflexo do desejo que a motivava e consumia.



Imagem 7 - Foto: A engomadeira Catharina Pavão tirou seu retrato na oficina de Carneiro & Gaspar, o mesmo lugar em que D. Pedro II se fotografaria anos depois. Muito mais do que a imperadores, os salões de pose dessa oficina serviram a pessoas simples da população. Era a fotografia democratizando o mundo.<sup>83</sup>

De cabelos bem penteados, olhar direto para o fotógrafo, não recomendado em alguns manuais de fotografia, Catharina, negra, fotografada no estúdio, em São Paulo, antes mesmo do imperador, mostra o desejo de ao menos, comprar um cartão de visita, para presentear *um ser amado, um amigo, um parente*, ou para guardar, orgulhosa, a própria imagem. Refugiada em sua pose contida, virtuosa

<sup>83</sup> Idem. GRANGEIRO. 2000, p. 53.

porque esconde o sorriso, reflete a norma da aparência que ser alcançar, revelada pela pose.

Gaspar Antonio da Silva Guimarães abriu em São Paulo, em 1862, o estúdio Carneiro&Gaspar. Militão Augusto de Azevedo, em 1875, tornou-se sócio do estúdio adquirindo-o totalmente quando passou a chamá-lo de *Photographia Americana*, recebendo clientes ilustres e anônimos:

“O imperador D. Pedro II, a Imperatriz Teresa Cristina, o jurista e político Rui Barbosa, o poeta Castro Alves, os abolicionistas Luis Gama e Joaquim Nabuco, (...) funcionários públicos e liberais como médicos, advogados, engenheiros, trabalhadores anônimos, escravos e alforriados, pessoas com deformações físicas, cadáveres (...) Engomadeira, prostituta (...).”<sup>84</sup>

Palavras que revelam como constitui-se um *habitus compartilhado*<sup>85</sup> não apenas pela classe senhorial oitocentista. No estúdio dos fotógrafos, engomadeiras e prostitutas, trabalhadores anônimos e intelectuais, compartilhavam um mesmo desejo, legítimo a todos: ver a própria imagem, levá-la ao bolso ou fazer um verdadeiro troca a troca: “(...) Além de preencherem os álbuns de família, cada vez mais em moda a partir dos anos 1850, as fotos também eram trocadas entre parentes e amigos ou enviadas por cartas para destinatários distantes” fortalecendo “(...) reciprocidades e laços de amizade e compadrio”. Para Muaze essa prática foi “um importante meio de socialização e de manutenção de reciprocidades numa sociedade de maioria iletrada”.<sup>86</sup> Reciprocidades que confirmavam laços de fidelidade e amizade. Enviar um *carte de visite* assumia uma “dimensão de dar um pouquinho de si”<sup>87</sup> num gesto que se tornava a pura expressão de afetividades.

Se a fotografia foi, de fato, um artefato verdadeiramente democratizante, “cabendo” no bolso de um escravo de ganho ou negro forro, em atividade ambulante nas ruas da capital do império será uma tarefa difícil de responder. Falta uma documentação que pudesse ser devidamente analisada. Grangeiro expressa a

<sup>84</sup> CARVALHO, Vania C. e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. V. 5. jan/dez. 1997. p. 208. Na coleção integra-se livros de controle e mostruários dos dois estúdios; mais de 12.000 retratos no formato *carte de visite* e *cabinet-portrait*.

<sup>85</sup> MUAZE, Mariana. MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa. Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008, p. 118.

<sup>86</sup> Idem. *As Memórias da Viscondessa*. 2008, pp. 119-120.

<sup>87</sup> Idem. *As Memórias da Viscondessa*. 2008, p. 154.

importância de “*não esquecer que o preço do retrato ainda era caro para grande parte da população*”. Reconhece que possui-lo “*implicava sacrifício e economia*”.<sup>88</sup> Mas ressalta-se aqui a possibilidade de um eixo analítico que observe e tente compreender a própria produção fotográfica como um pertinente objeto de estudo, buscando uma sondagem capaz de diminuir as incertezas nas quais infelizmente abandonam.

A imagem-fotografia, como demonstra Muaze “*se funda como uma imagem de consumo*”, como parte de um “*circuito comercial ditado pela lógica de mercado*”. De um lado o consumidor, “*homem moderno*”, do outro, o fotógrafo. Ambos “*na sua incessante busca por identidades*”.<sup>89</sup> Alguns fotógrafos, no entanto, faziam dessa busca um ofício, armados com a câmera fotográfica.

Entre 1840 e 1900 foram 120 fotógrafos profissionais vivendo no Rio de Janeiro. Em 1855 no *Almanaque Laemmert*, lojas de materiais fotográficos passaram a ser anunciadas com freqüência, configurando-se uma ascendente demanda de “*bens de representação simbólica*”.<sup>90</sup> Parte da produção fotográfica de Christiano Jr. era vendida no próprio estúdio, mas também na *Casa Leuzinger*, importante estabelecimento do ramo da fotografia que comercializava tanto materiais fotográficos como fotografias de diferentes fotógrafos que levavam um selo da *Casa Leuzinger* no verso. Foi sem dúvida um importante local a promover uma intensa circulação de imagens etnográficas, e também de vistas e paisagens do Brasil, destinados, sobretudo, aos turistas estrangeiros. Retratos de personagens ilustres como artistas, políticos e heróis nacionais foram também comercializados em diferentes oficinas fotográficas. Todos consumidos pelo mesmo desejo.

O Rio de Janeiro se tornou um centro distribuidor de equipamentos fotográficos para todo o Brasil. Na competição entre as oficinas fotográficas em São Paulo, por exemplo, a oficina Carneiro&Smith afirmava ter “*do Rio de Janeiro trazido os mais*

---

<sup>88</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 126. O autor indica que em São Paulo, existem álbuns, em algumas instituições públicas, de pessoas retratadas de razoável poder aquisitivo, mas que a premissa não é a mesma para pessoas das camadas populares. Como ele aponta, se possuíram álbuns, esses não foram preservados. Talvez não foram considerados como objetos interessantes por essas instituições.

<sup>89</sup> MUAZE. 2008, p. 121.

<sup>90</sup> MUAZE. 2008, p. 149. Ver. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante na cidade do Rio de Janeiro (1900-1950)*. Tese de Doutorado, Niterói, UFF/PPGH, 1990.

*modernos aparelhos e materiais (...)*.<sup>91</sup> A corte como se vê era também um centro irradiador de conhecimento fotográfico. Grangeiro aponta como o fotógrafo Perestrello, em São Paulo, tentava se diferenciar dos demais anunciando ter ido “ao Rio de Janeiro, para estudar os ‘novos progressos’ da arte fotográfica”, tendo sido aluno do fotógrafo português Insley Pacheco, indício de uma não sobrevivência apenas com suas produções de retratos.<sup>92</sup> Foi preciso também, em muitos ateliês, se comercializarem aparelhos e acessórios fotográficos.<sup>93</sup>

O Almanak Laemmert anunciava, em 1870, a presença de 38 fotógrafos com endereços fixos, a maioria no centro da cidade. Segundo Ana Maria Muad, “freqüentar o ateliê fotográfico faz parte de um conjunto de códigos de comportamento que pretendiam igualar o habitante do Rio ao morador de Paris”.<sup>94</sup> Se antes os fotógrafos, no início da chegada da fotografia à corte “*instalavam-se num hotel*”, a partir de 1850, quando a atividade se expande, montam seus ateliês e anunciam, desta vez, endereços fixos. Além da realização de retratos, venderam também equipamentos e conhecimentos das técnicas para aqueles que tivessem interesse pela fotografia, e por isso pudessem pagar, afinal o fotógrafo poderia ser considerado como o “*alquimista moderno que manipula os humores de composição certa, combinando física e química na criação de uma beleza renovada pela técnica. Um novo tipo de artista para um tempo em que a técnica influenciava as representações sociais*”.<sup>95</sup>

Notável presença desses profissionais na corte, a começar pelos pintores do começo do século XIX e depois pelos fotógrafos. Considerado o único fotógrafo a registrar o cotidiano da família imperial, Klumb, por exemplo, circulava entre a elite da corte carioca, considerado como “*protegido pela corte*”. A pedido da Princesa Isabel, fez fotos de orquídeas provavelmente para exposição de horticultura, em Petrópolis, em 1875, organizada pela princesa. Ou, ainda, para parentes ou amigos estrangeiros da família imperial em viagem ao Brasil. Foi também professor de

---

<sup>91</sup> Ibid. GRANGEIRO. 2000, p. 70.

<sup>92</sup> Ibid. GRANGEIRO. p. 74. Anúncio *Correio Paulistano*, 24.3.1864. Sobre Pacheco, consultar Kossoy, Boris, *Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro*. IMS. 2002. p. 247.

<sup>93</sup> Ver FABRIS, Annateresa. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. 1991, p. 65.

<sup>94</sup> MAUAD. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*. In. *História da Vida Privada no Brasil*. 1997, p. 193.

<sup>95</sup> Idem. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*. In. *História da Vida Privada no Brasil*. 1997, p. 193.

fotografia da Princesa Isabel, “recebendo por tal incumbência 800\$000”.<sup>96</sup> Os anúncios em jornais da época são fontes importantes para evidenciar o interesse, mesmo que apenas de famílias ricas e nobres, em aprender, como afirmava Klumb, a “*arte photographica*”.<sup>97</sup>

*Doze Horas em Diligências*, guia de viajantes de Petrópolis a Juiz de Fora, um ensaio fotográfico sobre a Estrada União e Indústria, construída entre 1856 a 1861, ligando títulos do trabalho, traz uma inusitada dedicatória do autor à imperatriz, pedindo que tenha “*a graça insigne de aceitá-lo*”. Klumb reconhece sua presunção, “*ousando oferecer a Vossa Majestade a dedicatória deste opúsculo*”.<sup>98</sup> Deixou, portanto, prova de sua proximidade com a nobreza carioca, que se comprova ainda mais em 1886, com a carta enviada a “*Vossa Majestade*”, pedindo ajuda para retornar ao Rio de Janeiro. Klumb “*declara-se na mais absoluta miséria e implora a dona Teresa Cristina o dinheiro necessário para comprar passagens de terceira classe para ele e sua família retornarem ao Brasil*”.<sup>99</sup> Coincidentemente, muitos dos fotógrafos do Império enfrentaram dificuldades no fim de suas carreiras, mesmo tendo feito importantes trabalhos, como Klumb que, na XIV Exposição Geral de Belas Artes Imperial, com as 15 obras apresentadas, foi premiado com menção honrosa.<sup>100</sup>

Henschel, por exemplo, contou com a ajuda de dois assistentes nos estúdios abertos: o pintor Karl Ernst Papf<sup>101</sup> e Mauricio Lamberg. O primeiro prestava serviços de foto-pintura na rua do Ourives, 40. Este foi o endereço no Rio de Janeiro; manteve também estúdios em Salvador, na rua Direita da Piedade, 16; em Recife, na rua do Imperador, 38 e depois transferindo-se para o Largo da Matriz de Santo Antonio. Em 1877, mudou-o para a rua Barão da Vitória, 52. Também abriu estúdio

<sup>96</sup> KOSSOY, *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. IMS. 2002, p. 192. Fonte consultada foi Ricardo Martim. 1956, com pseudônimo de Guilherme Auler.

<sup>97</sup> *Jornal do Commercio*, 9 out. 1864, p. 4. Foi concedido ao Klumb, o título de *Photographo da Casa Imperial*, título dado pela monarquia aos melhores artistas no ramo da fotografia. Isso valorizava muito o fotógrafo e aumentava o preço do serviço e produtos oferecidos. Ver MUAZE. 2008, p. 150.

<sup>98</sup> KOSSOY, *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. IMS. 2002, p. 193.

<sup>99</sup> LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. 2005, p. 88.

<sup>100</sup> O paradeiro das obras é atualmente desconhecido segundo as fontes consultadas.

<sup>101</sup> KOSSOY. 2002. Karl Ernst Papf teria chegado com Henschel em 1867 quando este retornava da Europa no vapor Oneida (Diário de Pernambuco, 28 set. 1867).

em São Paulo, em 1882, na rua Direita, I. *Photographia Allemã*. Eram assim chamados os estabelecimentos montados nas diferentes cidades. Tem-se uma característica empresarial de Henschel que, segundo Kossoy, foi pioneiro por abrir filiais em várias províncias no Brasil.<sup>102</sup>

Em 1867, chegou à capital do império. Em dezembro daquele ano, anunciava-se à corte:

“A abertura do estabelecimento da Photographia Allemã. Alberto Henschel & C. Successores de Mangeon e Van Nyvel (...) o grande crédito de que gozão nossos estabelecimentos photographicos em Pernambuco e Bahia, animou-nos a abrir outro nesta corte, com todas as proporções desejadas para satisfazer os mais exigentes nas provas desta arte.”<sup>103</sup>

Além das vistas, paisagens como o do Jardim Botânico, Itatiaia, Nova Friburgo, de famílias nobres e da classe média branca, foram descobertas dezenas de fotografias etnográficas, no formato *carte de visite*, feitas por Henschel. Esses retratos foram descobertos recentemente por Pedro Vasquez em um museu alemão. Integram as coleções do Reiss Museum e do Institut fur Landeskunde.<sup>104</sup> Infelizmente, muitos deles foram feitos fora do Rio de Janeiro, com valor documental para a fotografia oitocentista, mas fora do recorte proposto na pesquisa.

Toda essa produção fotográfica que caracteriza o período encontrou na Casa G. Leuzinger espaço de comercialização e circulação. Georges Leuzinger (1813-1892) foi nome de destaque no período. Fotos recuperadas em sótãos na Europa rememoram a importância desse fotógrafo, de grande relevância para a fotografia oitocentista. Nascido em Cantão de Glaris, na Suíça, chegou ao Rio de Janeiro em 1832, com apenas 19 anos. Na capital do império, construiu uma importante carreira comercial, iniciada numa casa de comissão e exportações, convidado pelo seu tio Jean Jacques Leuzinger.<sup>105</sup> Seus atributos como fotógrafo são evidentes, mas ainda

---

<sup>102</sup> KOSOY. 2002, p. 46.

<sup>103</sup> *Jornal do Commercio*, 18 dez.1870, p. 8. KOSOY. 2002.

<sup>104</sup> KOSOY. 2002, p. 179.

<sup>105</sup> *Ibid.* 2002, p. 201. Em 1840 teria adquirido uma papelaria e oficina de encadernação e 1850, com 37 anos de idade, já possuía uma tipografia e litografia.

é maior sua capacidade de fazer da Casa Leuzinger o principal ponto comercial de fotografias na cidade carioca.<sup>106</sup>

Os fotógrafos, cientes da concorrência anunciavam constantemente seus serviços indicando a localização do estabelecimento e o preço da dúzia de fotografias, atraindo assim a clientela então cobiçada e não menos disputada. Diariamente, se publicava uma média de dois a três anúncios por dia, tanto na *Gazeta de Noticias* quanto no *Jornal do Commercio*, anúncios que muitas vezes se repetiam seguidamente em dias posteriores, colocando sempre em destaque na chamada do anúncio a palavra *Photographia*, destacando-se o endereço do estabelecimento que seria procurado pela clientela.<sup>107</sup>

Consegue-se observar como ocorreu uma efetiva preocupação de alguns fotógrafos em ressaltarem os preços mais “*em conta*” dos retratos que realizavam: “*álbum para retratos (com letras grandes) muito em conta, na rua de S. Pedro, n. 40*”.<sup>108</sup> O que se priorizou, neste caso, não foi indicar o nome do fotógrafo, do estabelecimento como se constata na maioria dos anúncios, mas, apontar para a acessibilidade em os adquirir: “*retratos bonitos e baratos. Rua da Alfandega 71. 5\$ a dúzia e 3\$ meia dúzia*”.<sup>109</sup> Verifica-se como adquirir meia dúzia de cartões de visita poderia custar o mesmo que comprar duas libras de velas de cera, ou ainda, sete libras de sabão branco.<sup>110</sup>

Para se alcançar a melhor imagem, os fotógrafos contavam com “*uma vasta literatura sobre como montar uma oficina fotográfica*”,<sup>111</sup> com longas instruções técnicas para se obter um perfeito retrato. Militão Augusto de Azevedo, por exemplo, chegou a traduzir os dois primeiros capítulos da obra do fotógrafo francês Alphonse J. Lièbert, *La Photographie en Amérique*. O primeiro trata, como mostra Grangeiro,

<sup>106</sup> Primeiro na Rua do Ouvidor, 33, depois 31 e 36, para depois ocupar a Sete de Setembro, 35 e 37. A Casa recebia tiragens de fotógrafos como Christiano Jr., Stahl, Klumb. Tem-se um aspecto importante para a pesquisa: um estabelecimento comercial com efetiva contribuição nos usos e circulação de uma ampla produção imagética do período.

<sup>107</sup> Foram verificados o ano de 1864 e 1865, momentos das produções de Christiano Jr. e também o ano de 1875.

<sup>108</sup> *Jornal do Commercio*. 15 de janeiro. 1865. Fundação Biblioteca Nacional.

<sup>109</sup> *Idem. Jornal do Commercio*. 1 de maio. 1865.

<sup>110</sup> Ver TURAZZI. 1995, p. 128.

<sup>111</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. 1991, p. 100.

da técnica e dos diversos procedimentos fotográficos, tais como equipamentos, objetivas, ou seja, as lentes fotográficas, acessórios e produtos químicos. O segundo explica as medidas e formatos de paredes de vidros e aberturas para a inserção da luz natural<sup>112</sup>, com indicação dos devidos locais para a manipulação dos produtos químicos e da preferível disposição dos objetos tão comuns que compunham as encenações fotográficas como livros, mesas, estantes, etc. Ignorou-se a terceira parte do livro, dedicada à análise da construção da pose e da composição do retrato.

Não são estas as cenas abordadas pela pesquisa. São apenas exibidas com o intuito de verificar que a atuação de Christiano Jr. se deu, em várias esferas, correspondendo à demanda do mercado interno, mas, atento e, principalmente, a serviço da “*curiosidade meio perversa do europeu*”, inegavelmente de olhos voltados para além das águas do Atlântico.

Com suas fotografias, vê-se como, apesar das intenções de se negar a imagem escravista do Brasil, mesmo sendo pouco aceita, era ainda possível de se registrar: a de um Brasil negro e escravo. A monarquia se queria branca e próxima da Europa, não da África. Esta última, apesar de todas as evidências, era removida para o esquecimento, não reconhecida, mesmo com o toque de seus tambores e cores, presentes nos caminhos da corte carioca.<sup>113</sup>

O Brasil, rumo à República, mas, ainda sustentado sobre a escravidão, revelou tantas de suas contradições neste telegrama-anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* em 1888:

“Telegrammas. Piracicaba, 11 (S. Paulo). A polícia abriu inquérito sobre as ocorrências de ontem, que se deram assim: ha dias fugiram 30 escravos do Sr. Luiz Antonio de Almeida Barros, que há tempos se declarou republicano. Dez desses escravos foram presos pela força estacionada em Jundiahy, e o delegado de polícia desta

<sup>112</sup> Neste período ainda não existiam equipamentos de luz artificial. Os fotógrafos deveriam dominar a luz natural para obter um bom retrato.

<sup>113</sup> Nas exposições universais, realizadas na década de 60, o Brasil tentava conectar-se às nações consideradas “*mais civilizadas*”. Enviava engenheiros como os irmãos Antonio e André Rebouças, comissionados pelo governo imperial na Exposição de Londres de 1862, devido “*o desejo de afirmação na Europa*” como uma nação que diferenciava-se dos seus vizinhos latino-americanos. No entanto, expunha as “*riquezas naturais abundantes, os tipos exóticos constituídos pelos povos indígenas*”. Em 1867, levaram café e madeira do Pará e do Amazonas para a Exposição Universal de Paris. Na década de 70, as fotografias levadas para as exposições universais queriam mostrar ao mundo “*a riqueza gerada pela cafeicultura, o crescimento das cidades, a construção de estradas de ferro, assim como a beleza inconfundível do Rio de Janeiro*”. Esse foi, portanto, o momento mais promissor das fotos panorâmicas da capital do império brasileiro. Foram essas as temáticas que receberam apoio financeiro do governo imperial. Ver TURAZZI. *Poses e Trejeitos*. 1995.

cidade telegraphou a Almeida, communicando a remessa dos escravos. Foi conhecido este telegramma, e mais de duzentas pessoas, a chegada do trem, apoderaram-se dos escravos e deram muitas bordoadas em quatro capitães de matto, que os acompanhavam. Almeida não apareceu na estação, e se apparecesse, teria sido victima de um desacato, pois que o povo gritava: “Morra o Luiz”.<sup>114</sup>

Não causa estranhamento o interesse de Christiano Jr. pelas cenas urbanas do Rio. Tipicamente agrário, o Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, viu sua população urbana iniciar um processo de crescimento. De acordo com o censo de 1872, as cidades com mais de 50 mil habitantes tiveram um crescimento de 3,7%, e de 3,1% nas cidades com mais de 100 mil pessoas. A população do município dobrou entre os anos de 1821-1849. A corte “*agregava em números absolutos a maior concentração urbana de escravos existentes no mundo desde o final do Império Romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes*”, palco de uma “*tensão social que impregnava toda a sociedade*”.<sup>115</sup> No núcleo urbano do município, em 1850, dos 206 mil habitantes moradores da área, 79 mil eram escravos.<sup>116</sup> Se Christiano Jr., por um lado buscava retratar o exotismo, que permeava a escravidão, por outro seduziu-se também por essa pulsão cidadina. Sabia, portanto, ao certo, para onde se dirigir.

Na narrativa fotográfica elaborada por Christiano Jr., mostra como o fotógrafo estava atento às dinâmicas visivelmente expostas nas relações sociais, percebidas também em outras fontes consultadas:

“Vende-se, de particular, um escravo de 30 annos, robusto e sadio, acostumado ao ganho. Rua de Matacavalos, n. 54” (Jornal do Commercio. 12 de janeiro. 1865. p. 4).

Vende-se por 400\$000 rs. um preto de meia idade bom ganhador, dá de jornal 1\$000 rs. diários certos, na rua do Lavradio n. 6 (A Gazeta de Notícias, 3 de agosto. 1875).

---

<sup>114</sup> Biblioteca Nacional. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, nº12. Rio de Janeiro: [s.n], 12/01/1888. Ver SCHWARCZ e Garcia. 2006, p. 192.

<sup>115</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida Privada e Ordem Privada no Império*. Em *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras. V. 2. 1997, p. 24.

<sup>116</sup> Idem. ALENCASTRO. 1997. O autor mostra como entre 1850, com o fim do tráfico de africanos, e 1872, ocorreu *um fluxo intenso de imigrantes lusitanos*, dobrando a população portuguesa na corte que deixou de ser de um décimo para um quinto da população alterando composição étnica e social do município. Em 1872, a população africana correspondia a menos de 1% do total de habitantes. Mas, não se pode desconsiderar a intensificação de um tráfico interno de escravos.

Leilão de escravos, amanhã, sábado, 14 do corrente, às 11 horas, rua da Alfandega, 71, (...) leilão de diversos escravos com officios que serão vendidos por conta de quem pertencer, para pagamento, entre os quais, bonitas negrinhas de 10 a 12 annos, moleques e pardinhas.” (Jornal do Commercio.13 de janeiro. 1865).”

Estes anúncios publicados revelam um comércio interno de escravos e, ao mesmo tempo, mostram como o comércio ambulante se caracterizou como uma cena típica da escravidão urbana que, se de um lado, se configurou como um trabalho marginalizado, por outro, representou um papel fundamental na vida comunitária dos escravos e de homens e, mulheres, negros pobres livres, onde se misturavam *laços pessoais muito fortes a uma prática dissimulada de uma resistência que permitia a sua sobrevivência*<sup>117</sup>, características que persistem nas representações de Christiano Jr.



Imagens 8 e 9. Fotos: Christiano Jr., à esquerda 1865; à direita, 1862. Ambas Museu Histórico Nacional. 1862.

A mulher retratada nessa imagem, acompanhada pelo garoto em pé, olhando-a atentamente, aparece de corpo inteiro, numa pose rígida, quase desconfortável, deixa escapar um olhar, presumi-se que para o fotógrafo. Ligeiramente inclinada para o lado esquerdo, deixa sua face direita em destaque, num gesto tenso,

<sup>117</sup> DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder*. São Paulo: Brasiliense. 1995, p. 157.

contraído. Sob o caixote, frutas a venda, cena comum nas ruas da capital do império, posta em representação.

Basicamente, constata-se a escolha de fundos neutros, a predominância de eixos verticais nas fotografias. As imagens apresentadas seguem o padrão de praticamente todos os retratos etnográficos feitos pelo fotógrafo: retratos de corpo inteiro ou bustos, com enquadramentos centralizados, com destaque, em primeiro plano, do indivíduo fotografado, marca e estilo fotográfico da época, mas também do fotógrafo. Vale dizer que, segundo Grangeiro, “o retrato de corpo inteiro era o mais difícil de ser executado, pois era o que possibilitava maiores informações sobre o modelo e, por isso, requeria maiores habilidades”.<sup>118</sup> Qualquer movimento colocava a fixação da imagem em risco iminente.

Indivíduos em pose diante do fotógrafo. Esta cena inquieta. Indivíduos tão distintos e distantes socialmente, frente a frente, como num jogo, curiosa encenação. Porque a fotografia de Christiano Jr. é também um pouco teatro, aparentemente com uma simples composição, mas, com a presença arrebatadora do corpo. Uma cena teatral, com vestígios de grande manipulação, definidos, sobretudo pela pose.

A pose para Barthes proporcionava a fabricação instantânea de outro corpo, numa auto-transformação do sujeito em imagem, num movimento interativo com a objetiva. A mulher negra que compõe as duas próximas imagens, talvez na primeira tentativa do fotógrafo, à esquerda, colocou-se em pose totalmente frontal.<sup>119</sup> Suas mãos unidas, como imã chamam o olhar daquele que vê a foto, quase desafiam todos os conselhos dados nos manuais fotográficos, onde claramente se denotava uma preocupação com as mãos dos retratados. Aquilo, que a princípio parece um ligeiro deslize de Christiano Jr., é o fragmento a nos indicar que ele precisou desse primeiro retrato para encontrar o que de fato idealizava: a composição da foto à direita. Pouco satisfeito com a simples composição desse primeiro retrato, criou nova pose. Desta vez, colocando-a sentada, ao lado de novos objetos que enriquecem a composição.

---

<sup>118</sup> GRANGEIRO. *As Artes de Um Negócio*. 2000, p. 106.

<sup>119</sup> FABRIS. 1991.



Imagens 10 e 11. Fotos: Christiano Jr. 1865. Coleção Ruy Souza e Silva.

Uma preocupação não só estética se evidencia, não apenas porque alterou o pano da costa, agora não mais cobrindo o ombro, ou acrescentou mais um pano sobre a cabeça, mas sim, porque a segunda imagem integra-se à narrativa central de seu trabalho: a representação de negros e seus ofícios. Narrativa que integra essa vendedora ambulante e todos os outros retratados por ele, numa prova de que o fotógrafo como indica Dubois não é aquele que apenas *assiste à cena*.<sup>120</sup>

O estúdio do fotógrafo, para a mulher negra retratada, é a extensão da rua, cenário da sua sobrevivência. No entanto, o fotógrafo não mostra o contexto da cidade, ao contrário, seus “modelos” aparecem no estúdio. Isso não quer dizer que não se tenha, nessas representações, a dinâmica da cidade codificada em gestos, poses e arranjos negociados. Memória da escravidão urbana.

<sup>120</sup> DUBOIS. *O Ato Fotográfico*. 1994, p. 28. O autor opõe-se ao percurso teórico da fotografia que a considera como espelho do real, como “*uma imitação mais perfeita da realidade*” ou ainda como “*o resultado objetivo da neutralidade do aparelho*”. p. 32 A fotografia, a partir desta perspectiva, opera com a absoluta *ausência do sujeito*, disso, segundo Dubois, *se deduzia que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza*, seria apenas o resultado de seu *automatismo da sua gênese técnica*. Esta foi uma concepção predominante nos discursos no decorrer do século XIX sobre a imagem, posta em discussão por Dubois.

As imagens de Christiano Jr. têm na análise dos campos espaciais um desafio. Como afirmou Ana Maria Mauad<sup>121</sup>, o espaço é a chave de leitura das mensagens visuais. Desafio, porque, como se vê nessas imagens, tem-se o consentimento entre fotógrafo e o indivíduo fotografado, e não se tem o espaço geográfico: a rua como fuga, o segundo plano desfocado denunciando recortes e intenções, não se tem um *punctum*,<sup>122</sup> *pontos sensíveis* ou *o acaso que nela me fere*, como acreditava Barthes, fora do indivíduo ou em outros ícones da imagem. O *punctum* da imagem não está isolado apenas em seu detalhe, em algo que surpreenda pelo acaso. É também “*aquilo que eu acrescento a foto e que, no entanto, já lá está*”,<sup>123</sup> mais forte que o código, porque é uma força que primeiro emana do olhar, sem escapar atraído.

Em Christiano Jr. a atração que fere e chama sem desvios é o próprio corpo. Um corpo que fala e grita no silêncio dos gestos, na contenção da pose, na firmeza do olhar. Refletem-se ali duas forças, daquele que se colocou diante do fotógrafo e daquele que se auto-reflete na imagem que olha e carrega como lembrança. Trata-se mesmo de uma confusão. Alberto Manguel chega a acreditar que

“essa aparente confusão de papéis, essa mistura de identidades que une e depois separa o criador e a criatura, o retrato e o expectador, produz na presença de uma imagem refletida (mas talvez isso seja verdade para qualquer obra de arte) uma tensão em que nós, o público, parecemos estar nos dois lados da tela ao mesmo tempo, observando-nos ser observados”.<sup>124</sup>

Os cartões de visita compostos por Christiano Jr. trazem os indivíduos, participantes da representação proposta de seus ofícios, capazes ao mesmo tempo, de demonstrar o interesse de outros em ver o mais corriqueiro “*da vida de todo dia*”.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> MUAD. *Fotografia e História – Possibilidades de Análises*.

<sup>122</sup> BARTHES, em *A Câmara Clara*, 1980, p. 47, Define-se *punctum*, palavra originada do latim, como algo que *salta da cena* fotográfica, *como uma seta, e vem trespassar-me*. Contrapunha, *punctum* ao *studium*, informações clássicas que são facilmente identificadas, *reconhecidas* pelo indivíduo que olha a imagem e o procura, diferente do *punctum*, que o surpreende, porque *mortifica, apunhala*. Etienne Samain também ajuda a definir esses conceitos de observação da imagem elaborados por Barthes. O *studium*, “*é o campo de dados inscritos, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota*”. Ver SAMAIN, *Um Retorno à Câmara Clara*, em *O Fotográfico*. 1998, p. 124.

<sup>123</sup> BARTHES. 1980, p. 82.

<sup>124</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. 2002, p. 198.

<sup>125</sup> Idem. *Hermenêutica do Quotidiano Na Historiografia Contemporânea*. 1998

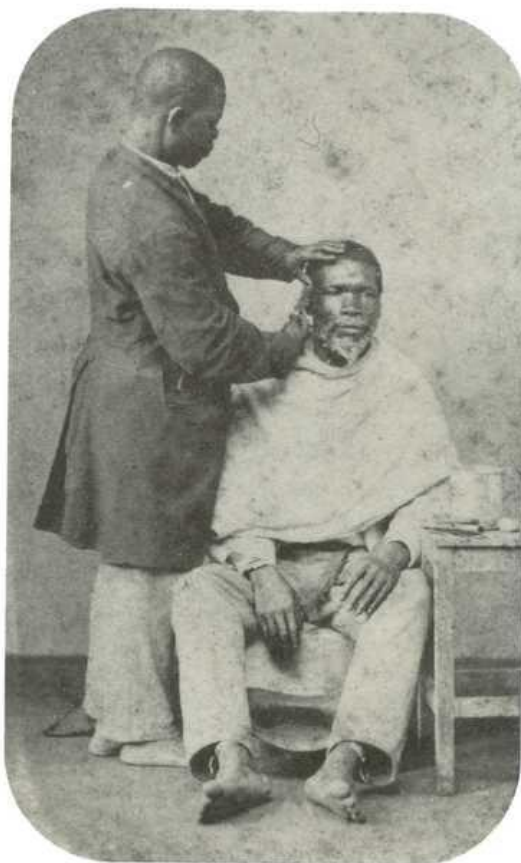


Imagem 12. Foto: Christiano Jr. IPHAN, Rio de Janeiro.

O homem sentado apóia o braço sobre um pequeno banco colocado ao seu lado. Curiosamente, o barbeiro coloca-se quase de costas para o fotógrafo.<sup>126</sup> O espaço de Christiano Jr. é artificial. O retratado posiciona-se rigidamente para a foto. Era uma exigência da técnica disponível e também um simulacro do controle absoluto, da ordem. Apresenta seus produtos para serem vendidos na cidade, sem a cidade. São vendedores ambulantes, carregadores, quase sempre envolvidos em trabalhos desqualificados no período, mas com funções essenciais na dinâmica social. Entra em cena o barbeiro, hábil em seu ofício, que podia tanto cortar cabelos, fazer barba, arrancar dentes, fazer escoriações, quanto aplicar sanguessugas. E eles tomavam as ruas seduzindo os artistas europeus desde as primeiras décadas dos oitocentos. Debret mostrou-se também seduzido por eles como se vê, por

<sup>126</sup> Há um inusitado retrato da Princesa Isabel retratada de costas. O tempo de seis minutos era entre o término da pose e o término da fixação. Ver GRANGEIRO. p. 106. Em 1839, o tempo de exposição para a realização de um daguerreótipo era de quinze minutos ao sol. Um ano depois, este tempo de pose passou para treze minutos à sombra. A partir de 1842, já se realizava um retrato a menos de um minuto. Ver Maria Inez Turazzi. *Poses e Trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

exemplo, em algumas de suas aquarelas tão bem conhecidas: *Barbeiros ambulantes*, o *Cirurgião negro* e *Lojas de Barbeiros*.

Os que atendiam na rua eram sempre os mais pobres ou os escravos.<sup>127</sup> Quase um “doutor” da terra, quase sempre negro, prática presente desde o período colonial, que podia significar a “*possibilidade de ascender economicamente: um escravo poderia começar a vida como barbeiro sem escravos e sem loja, aplicando na rua mesmo ventosas, sanguessugas, além de cortar o cabelo*”.<sup>128</sup>

Ressaltam-se, como se vê no cenário montado pelo fotógrafo, as vestimentas, os objetos e produtos que eram vendidos nas ruas. O homem retratado por Christiano Jr. aparece numa reprodução de um contexto destacando seus ofícios, afinal, “*o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana*”.<sup>129</sup> É como se houvesse a intenção de cada imagem de trazer o burburinho da rua, seus movimentos traduzidos em representação de um único corpo, um único ofício, um único gesto, mas, remetendo a todos. Ambicioso fotógrafo. Tentou, em cada fotografia, fazer caber um mundo que, nas ruas da corte carioca, se fazia ver, gritando aos olhos.

Quase que num alento, Barthes empresta uma categoria de análise possível. A natureza da fotografia para Barthes é a pose. Ignora os fatores técnicos da época, para sua ampla utilização. Não é a atitude do alvo nem a técnica do operador. Pose é, para ele, como uma intenção de leitura, é a própria essência da fotografia, caso contrário, posta em movimento, seria não mais que cinema, apagando por completo o seu noema:

“Ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. Faço recair a imobilidade na foto presente no “disparo” passado e é essa paragem que constitui a pose.” (BARTHES. 1980)

---

<sup>127</sup> Muitos barbeiros eram funcionários da *Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*, hospital que atendia a população mais pobre da cidade.

<sup>128</sup> JEHA, Silvana Cassab. *Ganhar a vida: uma história do barbeiro africano Antonio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX*. Simpósio Temático do XXI Encontro Regional de História – ANPUH/Rio-2006. Rio de Janeiro, Casa Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007, p. 21.

<sup>129</sup> FABRIS. 2004. A autora discute as modalidades de representação do indivíduo estabelecidas no século XIX e, como elas influenciam diferentes concepções de retratos, em diferentes épocas. Este padrão do cenário no retrato vem da pintura renascentista.

O espaço considerado inicialmente como limitado ou reduzido, por ser apenas um estúdio, se expande, ganhando outras dimensões. Tem-se uma organização artificial das mediações espaciais, que extrapola os limites óbvios da superfície da imagem e remete a uma forma de pensar: a do fotógrafo, como ele organizava a cena, o que queria destacar e como se dava essa cooperação entre fotógrafo e retratado.

A fotografia na expressão de Novaes é “*uma mistura feliz de informação, acaso, estética e intenção*”.<sup>130</sup> Todos os gestos encenados eram também evidências “*sobre a cultura e estilos de vida de quem opera a câmara*”,<sup>131</sup> um traço de toda uma significação elaborada por uma subjetividade que expressa os valores estéticos de uma época.

Em muitos retratos, Christiano Jr. não fugiu dos riscos, pelos limites técnicos da época, e executou em demasia retratos tidos como os mais difíceis de compor, os de corpo inteiro, bastante presentes e com perfeição por ele realizados. Se, por um lado, ofereciam maior variedade de encenação, dando mais informações sobre o modelo, exigiam, todavia cuidados, tais como manter o corpo todo em foco, rosto, pés e mãos, como estas iriam aparecer; como os objetos comporiam o retrato sem, excessivamente, tomarem o quadro da composição.

Christiano Jr. apresentou um domínio técnico bastante aprimorado, principalmente quando compara-se a sua produção com outras realizadas no mesmo período. Além do conhecimento técnico, “*função exclusiva do fotógrafo*”, adquirida com “*muitos anos de profissão e conhecimento de diversos equipamentos e acessórios*”, apesar de “*o domínio de câmaras e refletores não garantia por si só a execução ideal de retratos*”, era cobrado do retratista “*conhecimento de normas estéticas e estilísticas*”.<sup>132</sup> Somente assim, com essas aquisições, conseguiria retratos com qualidade e bom gosto.

---

<sup>130</sup> NOVAES, Sylvia Caiuby. *O uso da imagem na antropologia*. Em *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec. 1998, p. 111.

<sup>131</sup> Ibid. NOVAES. 1998.

<sup>132</sup> Todas as citações encontram-se em GRANGEIRO. 2000. p. 115. O manual em questão foi escrito pelo fotógrafo francês Alphonse. J. Lièbert, que indicou três pilares para um bom retrato: cenário, iluminação e perspectiva, numa associação, como mostra Grangeiro, entre arte e técnica. Disdéri também estabeleceu padrões para se obter um bom retrato: fisionomia agradável, nitidez geral, sombras, meios tons e claros acentuados, proporções naturais, detalhes em preto, beleza. Ver FABRIS. 1991, p. 20, cit. G. Freund, *Photographie ET Société*, Paris, 1974, pp. 67-68. Nesta última bibliografia ver também artigo de Ricardo Mendes, *Descobrimo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)*.

Se Christiano Jr. seguiu as normas indicadas nos manuais de fotografia, deixou também de sua narrativa fotográfica espaço para algumas indagações: quais os mitos reforçados a partir dessas representações? Claro, sabe-se das necessidades técnicas para a realização de fotos posadas, mas, por que a constante e permanente escolha do mesmo cenário artificial já que se tem, como se vê a baixo, um número considerável de imagens, que foram realizadas no mesmo período, fora desses espaços?

Esse *corpus* documental dos cenários cariocas é fonte fundamental para mostrar como a técnica do período possibilitava a realização de imagens fora do estúdio fotográfico, trazendo a rua como possibilidade de registro. Fato negligenciado em parte considerável do trabalho de Christiano Jr. Não se discute as intencionalidades de um fotógrafo em detrimento de outro, mas, sim demonstrar determinadas escolhas além da técnica disponível, porque encontram-se registros de possíveis escravos trabalhando na construção de barcos, assentando pedras na alameda central, na Praça das Laranjeiras, ou, ainda, homens e alguns escravos em uma encruzilhada numa possível encenação em frente a um pequeno comércio, como mostram as seguintes fotografias:<sup>133</sup>



Imagens 13 e 14. Fotos: Augusto Stahl. À esq. Rua da Floresta, Catumbi, RJ, 1865; À dir. Largo do Machado, 1863. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles.

<sup>133</sup> A cidade do Rio de Janeiro, de 1862 a 1870, teve suas mais belas paisagens registradas. O panorama da ilha das Cobras, montado com 5 fotogramas, incluindo o Pão de Açúcar até o Mosteiro de São Bento, comprovam a capacidade técnica do fotógrafo.



Imagem 15 . Foto: Klumb. Lavadeiras na floresta da Tijuca, Rio de Janeiro. Fotografia de 1860.

As imagens selecionadas de Auguste Klumb trazem importantes registros de cenas do cotidiano na cidade do Rio de Janeiro, mostrando a possibilidade de registro fora do estúdio, apesar das limitações técnicas da época.<sup>134</sup> Aqui, vê-se as lavadeiras na Floresta da Tijuca. Nota-se que, enquanto as duas em primeiro plano se colocam ao chão, no segundo plano, a terceira mulher, em pose para o fotógrafo, se encosta na pedra, gesto nada espontâneo. Será a outra lavadeira ou uma encarregada de vigiar o trabalho das outras, afinal branca parece? Ou talvez uma escrava branca a acompanhar o trabalho e, somente para o momento da foto, encostar-se, a pedido do fotógrafo, para a pose da cena?

Na seguinte imagem, outro instante de revelação de uma cena de rua, trazendo quatro escravas vendedoras de frutas, com seus gestos e cestos espalhados pelo chão. Imagem tocante, como se apresentada para nos surpreender e mostrar a potencialidade em guardar, preservar e revelar o outro tão distante que nos oferece

<sup>134</sup> Parte considerável desse material, doação de D. Pedro II, encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. São imagens da capital do império, como o Passeio Público, Largo do Paço, Tijuca, Alto da Boa Vista, Morro do Castelo, Glória, Santa Teresa, Ilha das Cobras, paisagens típicas da fotografia oitocentista; de Petrópolis, local onde a família imperial passava os meses de verão e para onde Klumb se transferiu em 1865, na Rua dos Artistas, 10; de edifícios públicos, Jardim Botânico, Palácio Imperial, de São Cristóvão e das Laranjeiras, deixando muitas fotografias de interiores de palácios, como o de Petrópolis. Além disso, registrava assuntos basicamente de interesses de famílias ricas, como residências e hotéis. Anunciava seus serviços como: “*Vistas de chácaras, monumentos, reproduções de pinturas, gravuras, plantas de arquiteturas e retratos sobre papel, vidro e marfim*”. KOSSOY, *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. IMS. 2002, p. 192.

a fotografia. Arrisca-se, uma possível leitura, sempre menor ante esta força, diante das incertezas dos contrastes de cinzas presentes na imagem e na indiferença daquelas, que perante o fotógrafo, desviaram o olhar. Nesse breve instante eternizado, como diria Barthes, a câmara é para elas quase nada.



Imagem 16. Foto: Marc Ferrez. Mulheres no Mercado. Rio de Janeiro, 1875.

Acervo Instituto Moreira Salles.

É uma fotografia que traz uma cena de possíveis escravas de ganho trabalhando no mercado, nas ruas, ou seja, fora do estúdio. Cena que foi inspiração talvez para muitos retratos realizados em estúdio. Ferrez,<sup>135</sup> diante dessa imagem

<sup>135</sup> Marc Ferrez (1843-1923). Fotógrafo mais notável do paisagismo fotográfico no Brasil, Ferrez, nasceu no Rio de Janeiro, mas cresceu na França, devido à morte de seus pais. Sua produção passa de 10 mil fotografias, somando mais de 50 anos de carreira, tendo fotografado a Praia do Botafogo, ou sua vista topográfica, feita do alto do Corcovado, importante cartão postal; o Pão de Açúcar, visto do Morro da Viúva; a Entrada da Baía do Rio vista de Niterói, ou ainda hoje, o charmoso bairro de Santa Tereza; a praia de Copacabana e sua igreja; a Entrada da Baía de Guanabara; a Pedra de Itapuca, na praia de Icaraí, em Niterói; a ilha de Paquetá. Foi considerado um mestre, para as vistas panorâmicas, no uso de chapas de grande formato com negativos à base de colódio úmido. Em 1865, na Rua São José, 96, abriu seu primeiro estúdio. Anunciava-se como “*especialista em fotografias do Rio de Janeiro, podendo encarregar-se de vistas de fazendas, sítios, casas, prédios, inaugurações, grupos e reprodução de plantas*”. Outro caráter de seu empreendimento era a venda de produtos fotográficos. Anunciava, em 1884, “*aos amigos e clientes lanternas para aumento e também aparelhos e objectivos com os últimos aperfeiçoamentos; obturadores modernos e cartões de todos os tamanhos e qualidades*”. (*Jornal do Commercio*, 24 de mar. 1884. p. 4). Em 1891, informa ser “*o único agente das objectivas Dallmeyer de Londres, (...) produzia lentes para portrait (sistema Petzval), além das aplanáticas (sistema Steinheil)*”. (*Jornal do Commercio* 15 jan. 1891, p. 11). (KOSSOY, 2002). Ao estudar a produção de Ferrez, verifica-se que ele acompanhava o próprio desenvolvimento da cidade carioca. Ele fotografou para o Álbum da Avenida Central, hoje Rio Branco, “*mais de 100 estampas de grande formato, que reproduzem em fotogravura as fachadas de todos os prédios modernos construídos ao longo da nova avenida*”. Em 1914, Ferrez fica viúvo. Abandona a fotografia e segue para França. Em 1923, retorna ao Brasil. Falece no mesmo ano.

preocupou-se em mostrar um mundo, além daquele produzido na artificialidade do estúdio fotográfico. Dois mundos que se espelham, um reflexo do outro. O que se defende é que, na artificialidade do estúdio fotográfico, ressoam detalhes significantes da vida exterior. Sob o forte sol produziram sombras duras, ressaltando o contraste entre o branco e preto, numa luz quase super-exposta; tem-se numa cena cotidiana, um vestígio da forte presença feminina nas ruas da cidade do Rio. As frutas organizadas dentro dos cestos indicam que são essas mulheres vendedoras, vestindo seus panos africanos, prova que, quando usados dentro do estúdio, não eram apenas um *mis-em-scène*, eram parte constitutiva de seus seres.<sup>136</sup>

Quando compara-se a fotografia de vendedoras, feitas por Ferrez, na beira do cais no Rio, com algumas imagens externas feitas por Christiano Jr., a seguir apresentadas, quando se propôs a fazê-las, Christiano Jr. voltou-se para poucas cenas rurais, como as mulheres colhendo café em fazenda, perdendo um instante das vendedoras de frutas que, espalhadas pela cidade, aumentavam suas jornadas.



Imagem 17. Foto: Marc Ferrez. Mercado na Beira do Cais. Rio de Janeiro, 1875. Acervo Instituto Moreira Salles.

---

<sup>136</sup> DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder*. 1995, p. 158. Relatos de Viajantes indicam um número considerável de escravas de ganho na corte, que eram negras minas, Daomé, ou da Nigéria, do Senegal e Congo.



Imagens 18 e 19. Fotos: Christiano Jr., 1865. Trabalhadas no terreiro de café colhendo à esquerda. Iphan. Rio de Janeiro.

O interesse de Christiano Jr. quando apontou suas lentes para fora do estúdio, pelas fazendas de café, também revela um pouco a presença, no imaginário desses fotógrafos europeus, da forte imagem do Brasil como país agrário, rico em suas belezas naturais, terra onde tudo se planta e tudo se dá.<sup>137</sup> Afinal, quase na totalidade das fotos apresentadas, a terra brasileira é representada pelos frutos e raízes, presentes como se por acaso, como num detalhe da composição.

<sup>137</sup> Numa tentativa de paráfrase com Pero Vaz de Caminha que, ao falar das águas brasileiras, em carta enviada ao rei de Portugal D. Manuel, levando as boas novas das terras descobertas, afirmou “*E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem*”.



Imagem 20. Foto: Alberto Henschel 1869. Acervo Instituto Moreira Salles.

Como presente deixado das lentes e talento de Henschel,<sup>138</sup> vê-se esse retrato, acima apresentado, feito de uma mulher negra em atividade de ganho no Rio de Janeiro. O título dado a essa imagem foi *Baiana Vendedora de Frutas*, produzida em 1869. Quatro anos depois, foi enviada à Exposição Universal de Viena, constituindo-se como uma das fotografias mais conhecidas de Henschel, *Negra Vendedora com Guarda Sol*.

Num cenário cuidadosamente composto pelo fotógrafo, se vê a mulher negra sentada, fumando cachimbo, com pano ornado em sua cabeça. Apesar de todas as referências ao mundo tropical dominarem a composição, o olhar direto lançado ao fotógrafo prevalece, domina a cena, como se aquele instante do registro fosse longo,

<sup>138</sup> Alberto Henschel (1827-1882). Este é sem dúvida um importante nome quando se trata da produção de *carte de visite*. Foi um especialista neste formato. Judeu, filho de Moritz e Helene Henschel, nascido na Alemanha, em Berlim, viveu no Brasil durante 16 anos. Sua chegada é datada de 1866. Desembarcou no mês de maio em Recife, com seu sócio Karl Heinrich Gutzlaff, vivendo aqui seus últimos anos de vida.

como se o fotógrafo não fizesse ali a mediação entre essas diferentes temporalidades, que separam o atual leitor, expectador, daquilo que a cena um dia verdadeiramente foi.

Mulher e natureza colam-se numa mesma dimensão, num mesmo plano que integra a natureza artificial do pano de fundo com aquela que cercava a mulher, visivelmente organizada pelo fotógrafo como se fosse possível enganar os olhos daqueles que, diante da imagem, veriam estampados, pelo guarda-sol escancarado, o calor, a luz do sol, as altas temperaturas que tanto ajudaram a definir e projetar noções dos temperos e do clima que caracterizaram os trópicos, ora como bem supremo, paradisíaco, ora como maldição.

O cenário repleto de frutas, abacaxis, cana-de-açúcar, ervas, raízes, bananas, com painel de fundo enaltecendo florestas, traz uma cena para turista ver e comprar, refletindo, aquilo que de fato o país era, pelo menos como representação para o mundo estrangeiro, europeu, desde os tempos coloniais, visto também em *Negras livres vivendo de suas atividades - Vendedoras de aluá, limões-doces, de cana, de maué e de sonhos*, nos traços de Debret.<sup>139</sup>

Estava em questão a conformação de uma identidade racial brasileira formada pelos consumidores dessas imagens, viajantes europeus que a reconheciam como representação de um país tropical, colonizado, miscigenado. No verso de cada cartão estava ausente o carimbo informando que eram mulheres:

“(...) de carne e osso, ganhando a vida como vendedoras de quitutes (...) agindo como chefes de família, sós, sem os maridos ou companheiros que saíam à cata de ouro e aventuras e não voltavam jamais. Mulheres que apesar de oprimidas e abandonadas, souberam construir sua identidade e amansar os homens, ora recorrendo a encantamentos, ora solicitando o divórcio à justiça eclesiástica.”<sup>140</sup>

A presença de todos esses fotografos, a retratar não apenas o mundo que viam, mas também revelando ao mundo o Brasil que imaginavam, mostra não só o que era a alteridade para esses indivíduos, mas o que eram e queriam ver eles próprios.

<sup>139</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: editora Itatiaia. 2008. E79, p. 32.

<sup>140</sup> VAINFAS. 2002.

Contraditoriamente, não se vê em Christiano Jr. interesse pelos escravos ou negros livres em diferentes ofícios inseridos no contexto das ruas do Rio de Janeiro. Mas, de fato, ocuparam funções essenciais à dinâmica da cidade, constituindo uma mão-de-obra empregada em vários setores da economia: eram marinheiros, tipógrafos, ourives, açougueiros, padeiros, bombeiros, cocheiros, estivadores, reformadores de navios, ferreiros, funileiros, pedreiros, alfaiates, costureiras, barbeiro-cirurgião, agentes funerários, parteiros – enfermeiros, considerados “doutores negros” –, e também alguns músicos e pintores.<sup>141</sup> Por Christiano Jr., foram retratados tão-somente em algumas atividades de ganho. Christiano Jr. deixou escapar o “*vaivém das ruas*”, onde “*predominava o movimento dos carregadores, o ir e vir de escravos com lixo das casas, ou o passar peculiar das mucamas, com potes de barro à cabeça, em direção às poucas fontes da cidade*”.<sup>142</sup>

Felizmente, tal documentação não se esgota em poucas interpretações. Se por um lado a rua lhe escapou, por outro Christiano Jr. a transbordou dentro do estúdio. A barra da calça a arrastar-se pelo chão e os pés descalços vistos na próxima foto são de pessoas que andam pelas ruas da cidade, que nela interagem, fora das amarras da vida privada fadada aos destinos das mulheres brancas. Aos olhos do europeu ela pode ser uma negra escrava, cabinda, crioula, ou mulata. Ladina ou boçal. Pode ser apenas uma negra pobre colocada ao lado de um desconhecido tão-somente para o instante do registro fotográfico para compor a cena, a representação, num ambíguo e ardiloso jogo de encenação regida pelas aparências e nebulosas projeções na formação de identidades e tipos sociais. Foram essas as mulheres que deram cara a todas as outras. Poucos queriam ver Caetana. Mulher. Negra. Escrava. Sua recusa ao casamento foi também uma afronta à sociedade patriarcal.<sup>143</sup>

A mulher negra da corte carioca leva seu tabuleiro sobre a cabeça e carrega em seus ombros todo o imaginário de uma época. Imagem do que era ser mulher e negra no Brasil, ainda escravista. A mulher de Christiano Jr. que olha para o chão é também a mulher de Rugendas, de Debret. Mas pode ser também a mulher desse próximo retrato

---

<sup>141</sup> KARASCH, Mary C. 2002, p. 282.

<sup>142</sup> DIAS. 1995, p. 140.

<sup>143</sup> Ver GRAHAM, Sandra Lauderlade. *Caetana Diz não*. 2005.



Imagem 21. Foto: Christiano Jr. IPHAN. Rio de Janeiro.

A barra suja de seu vestido é de alguém que também pisava, de corpo quase curvado, olhando para o chão a cansada escravidão. A foto é rigidamente posada, cuidadosamente dirigida por Christiano Jr. A mulher, levemente de perfil, num gesto quase espontâneo, segura seu xale, ao mesmo tempo em que, despretensiosamente, arruma seus objetos sob a pequena mesa armada. Para Manguel “*uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para a representação*”.<sup>144</sup> Diante da encenação e composição criadas por Christiano Jr. vê-se que Manguel bem entende esse ato de registro do mundo: “*o espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda podem ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela*”.<sup>145</sup> A dramaticidade da rua existente do lado de fora do estúdio de Christiano Jr. revela-se aqui pela ação do olho mecânico que esculpia, em contornos de luz, personagens reais, em carência ainda maior daquela abrigada no *carte de visite*, oferecido como souvenir.

<sup>144</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. 2002, p. 291.

<sup>145</sup> Idem. *Lendo Imagens*. 2002, p. 291.



Imagem 22. Foto: Christiano Jr. 1865. Ministério das Relações Exteriores, Mapoteca.

Como afirma Annateresa Fabris a *“fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias”*.<sup>146</sup> É a *cultura da aparência*<sup>147</sup>, que de um lado ressalta o poder de específicos grupos sociais e, de outro, da miserabilidade negra das cidades brasileiras. Se o retrato fotográfico era uma *“representação honorífica do eu burguês”*<sup>148</sup>, a série de Christiano Jr. é uma representação que cristaliza o que era o negro no trabalho de ganho, seus ofícios, suas vestimentas, suas heranças étnicas. Tem-se, portanto, dentro do estúdio fotográfico, símbolos de poder atribuídos a determinados grupos e negados a outros.

Se a roupa parece surrada, gasta, não se valeu de artifícios ficcionais forjados pelo fotógrafo, antes revelam a dificuldade em custear as despesas com vestuário,

---

<sup>146</sup> FABRIS. 2004, p.15.

<sup>147</sup> Ibid. FABRIS. 2004.

<sup>148</sup> FABRIS. 2004, p. 27. A autora define a burguesia como uma clientela que desejava *“uma aparência fidedigna e agradável”*, desejo que marca uma *“profunda vontade de idealização”*.

fosse para um senhor, proprietário de poucos escravos, fosse para a pessoa negra livre, sobrevivendo de sua própria atividade de ganho.

A aquisição de roupas pouco alterava-se para escravos e negros pobres livres:

“(...) além naturalmente da muda que pudessem ganhar de seu senhor, fazia-se com recursos próprios, particularmente no caso dos negros de ganho (...) recorriam a alfaiates e costureiras, muitos desses profissionais também escravos, pagando pelo serviço ou eles próprios as confeccionavam. As chamadas mudas de roupa, distribuídas periodicamente pelos senhores a seus escravos, não devia variar muito na cidade em relação ao campo, onde os homens recebiam calça, camisa e jaqueta curta, enquanto as mulheres, blusa, saia longa e lenço para o cabelo (...) As crianças usavam uma camisa comprida.”<sup>149</sup>

Os tecidos usados eram diversos e bastante simples, conhecidos como “*panno de escravos*”,<sup>150</sup> confeccionados por indústrias têxteis que atendiam a essa demanda antes suprida pelo artesanato caseiro, um costume colonial, que associava a prática de “*fiar e costurar*” com a “*escravidão doméstica*”. Eram esses *ofícios humildes* apresentando seus sinais de crise, já na terceira década do século XIX, pois mostrava-se *antieconômico*.<sup>151</sup> Para as camisas dos homens chita, baetinha, baeta, algodão trançado, morim, flanela; para as calças brim, ganga, algodão riscado, brim da Angola, algodãozinho para as ceroulas; não eram menos presentes os paletós e coletes, ‘paletots’, palha riscada, jponas ou jaquetas de malhas de lã ou feitas com casimira, alpaca, brim, baetão. Para as mulheres, saias de baeta ou linho e xales de algodão.<sup>152</sup> Os escravos recebiam por ano apenas três mudas de roupa: “*para as mulheres, três camisas e três saias de algodão grosso, resistente, mais um manto de baeta, forrado de algodão (...). Para os homens três mudas de camisa e calças de algodão trançado*”.<sup>153</sup>

Não faltava às mulheres mais pobres, como indica Dias, “*mantos improvisados de algodão grosso ou xales de chita, bem mais baratos, sempre em*

<sup>149</sup> LAPA, José Roberto do Amaral. *Os Excluídos. Contribuição à História da pobreza no Brasil (1850-1930)*. Campinas, SP: Editora Unicamp. 2008, p. 228.

<sup>150</sup> LAPA. 2008, p. 232.

<sup>151</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense. 1995, pp. 226-228.

<sup>152</sup> LAPA. 2008, p. 229-232.

<sup>153</sup> DIAS. 1995, p. 130.

cores vivas”.<sup>154</sup> As mulheres acima retratadas por Christiano Jr. mostram que suas fazendas não eram das mais caras. Eram pobres, assim como muitas das mulheres que, em décadas anteriores, “viviam do seu fio”.<sup>155</sup> Seus ofícios eram os da rua, desqualificados na mesma medida. “Além da hierarquia da pobreza ditada pela cor, existia também a dos ofícios, entre os quais os de lavadeiras e vendedoras pareciam mais desprezados, como ocupações próprias de escravas”.<sup>156</sup>

Teria o fotógrafo conseguido expressar a dinâmica social na medida em que representava o cotidiano vivenciado pela população negra, em suas atividades de ganho? Talvez nem fosse essa sua intenção. É bastante comum se ver uma historiografia que pensa o estúdio como espaço de uma encenação teatral, mas, deve-se pensar a fotografia de Christiano Jr. também como memória da cidade, porque o fotógrafo era inspirado pelo que via no movimento dos sujeitos que tomavam as ruas, as esquinas, praças repletas de rodas de conversa, barulho, movimento, fascinado pelos caminhos que proporcionavam esses encontros, como possivelmente também ficou seduzido pelas pinturas oitocentistas, outras importantes representações que levam às ruas da capital do Império.<sup>157</sup> Mas, coube à fotografia, no século XIX, colocar estes indivíduos em pose no estúdio fotográfico, como se deles, algo real pudesse levar.

O fotógrafo, no estúdio, recriou uma organização hierarquizada de forças e domínios, trazendo possíveis referências das relações exteriores, mas deixando impressas as suas próprias percepções. As fotos mostram a carência no vestuário dos negros, roupas como signos da condição de submissão, miserabilidade, o próprio retrato da carência e também da escravidão: pés descalços, panos sujos, rasgados, estigmatizados. As condições de vida e de trabalho foram estampadas nas imagens que podem, a princípio, passar a impressão de inércia, passividade. Revelam antes a situação social vivida tanto por escravos quanto por muitos forros, em seu cotidiano, na cidade carioca. São representações que carregam diversos atributos simbólicos onde o corpo e a roupa se historicizam para, enfim, denunciar

---

<sup>154</sup> DIAS. 1995, p. 231.

<sup>155</sup> DIAS. 1995, p. 231.

<sup>156</sup> DIAS. 1995, p. 232.

<sup>157</sup> Ainda neste capítulo, se discutirá sobre as influências da pintura na fotografia oitocentista em algumas imagens recorrentes durante os oitocentos.

determinadas condições sociais. As roupas são aqui a própria pele emprestada aos sujeitos.

Segundo Fabris, essa é uma das características do retrato do século XIX: “*personagens em pose, em atitudes representativas de sua situação social e de seu caráter*”, fato que, para a autora, veio a influenciar até mesmo os retratos produzidos nos século XX, já que “*a realidade social é um jogo contínuo de disfarces que cabe à câmara revelar*”.<sup>158</sup>

Nessa relação entre retrato fotográfico e vestimenta, segundo Fabris, resulta “*nos elementos constitutivos de uma cultura da aparência para as classes burguesas, numa auto-afirmação individual e coletiva*”. Nas fotos de Christiano Jr., vê-se a constituição de uma retórica própria desse gênero fotográfico resultante de outra cultura da aparência: do que era ser negro, escravo ou forro empobrecido no Brasil.

O retrato etnográfico também contemplado por Ferrez, mostra que essa talvez fosse uma atividade comercial lucrativa para os fotógrafos da época: reproduzir cenas de negros e seus ofícios, numa condição de luz perfeita, encenada para imprimir todos os detalhes do ser exótico na visão estrangeira.<sup>159</sup> Ao atender o gosto europeu, Ferrez aparece com duas imagens selecionadas consideradas etnográficas. Tem-se uma composição e escolha de fundo neutro e indicações de prováveis influências de Christiano Jr. na produção fotográfica de Ferrez. Afinal, a semelhança é evidente: retratados centralizados, fundos neutros, luz equilibrada e relações diretas com os ofícios dos negros fotografados. O senhor na foto à esquerda, apóia o cesto em sua perna, segura com as mãos fios de palha, podendo ser ele próprio o responsável pela confecção do cesto que ajuda estrategicamente a compor a foto, assim como o garoto fotografado por Christiano Jr.

---

<sup>158</sup> FABRIS. 2004, p. 20.

<sup>159</sup> Na verdade, Ferrez trabalhava muito sob encomendas de vistas e paisagens. Em 1875, por exemplo, “acompanhava a missão científica Charles Hartt encarregado por Pedro II de percorrer o país na chefia da Comissão Geológica do Império”. Em 1890, diante da concorrência do paisagista Juan Gutierrez, Ferrez passou a dedicar-se mais ativamente à produção de retratos de vendedores ambulantes imigrantes portugueses, italianos e brancos brasileiros empobrecidos, fato que demonstra como essa era, de fato, uma atividade rentável. (Corrêa do Lago. p. 199).



Imagem 23. Foto à esquerda: Marc Ferrez. Escravo cesteiro. 1875. Acervo Instituto Moreira Salles. Imagem 24 à direita, foto: Christiano Jr., possivelmente realizadas entre 1864 a 1866. Acervo Iphan. Ambas Rio de Janeiro.

As semelhanças atravessam também as duas próximas imagens. A mulher à esquerda, sentada, vestida como as mulheres no mercado, fotografadas por Ferrez, leva ao lado, a bancada, onde oferece batatas, talvez mandiocas, ervas etc. A diferença é que na foto de Christiano Jr, o garoto em pé, ao lado da mulher, ajuda a compor a cena, além, é claro, da presença dos pés, que nas fotos de Christiano Jr. sempre se fazem revelar.



Imagem 25. Foto à esquerda: Marc Ferrez. Vendedora de Legumes. 1875. Acervo Instituto Moreira Salles. Imagem 26 à direita: Christiano Jr. 1864 a 1866. Museu Imperial de Petrópolis.

O fotógrafo G. Leuzinger também dedicou-se aos registros etnográficos. Apresentava grande domínio técnico e equipamentos modernos para a época, privilegiou vistas e até panoramas, podendo chegar até 1 metro como o da Ilha da Boa Viagem, ou da Praia do Botafogo, premiada na Exposição Universal de Paris, em 1867, ou ainda a conhecida e tão retratada Ilha das Cobras.<sup>160</sup> São comuns em suas imagens montanhas desertas, encontradas em Petrópolis e Teresópolis, regiões por onde Leuzinger se aventurou. Suas imagens comercializadas no formato de *carte de visite* e encontradas hoje principalmente no Instituto Moreira Salles e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,<sup>161</sup> trazem sempre traços da cidade, O carregador de água, em frente ao Chafariz do Mestre Valentim, no Largo do Paço, de 1865, ajuda a compor a fotografia, as construções percorrem toda a superfície fotográfica. Ele quase se perde de vista.



Imagem 27. Foto: G. Leuzinger. Carregador de água, em frente ao Chafariz do Mestre Valentim, no Largo do Paço, de 1865. Coleção Ruy Souza e Silva.

<sup>160</sup> Leuzinger, em 1866, anunciava no Almanak Laemmert, p. 644: “*Officina especial e os melhores instrumentos ingleses para paisagens, panoramas, vistas diversas, stereoscopos e costumes*”.

<sup>161</sup> KOSSOY. 2002, p. 206. Realizou importantes publicações como *O Rio de Janeiro 1860-1870*, com obras de George Leuzinger, e *O Catálogo da Exposição de História do Brasil*, editado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para um evento de 1881 e 1882, sendo o catálogo considerado por José Honório Rodrigues “*O maior monumento bibliográfico do Brasil até hoje erguido*”.

O principal interesse do fotógrafo era, de fato, comercializar imagens sobre o Brasil no exterior. Fez então da Casa Leuzinger, um importante espaço para a contratação de fotógrafos,<sup>162</sup> além de promover um convívio entre eles.<sup>163</sup> Incluiu o homem retratado abaixo no “*museu imaginário*” sobre o Brasil que tanto passou a comercializar.

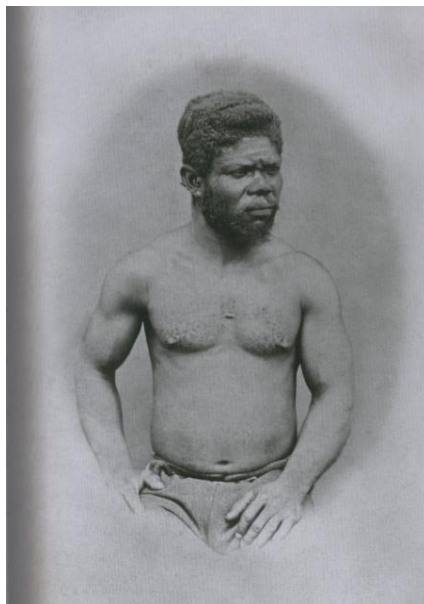


Imagem 28. Foto: G. Leuzinger. 1865. Única imagem de caráter etnográfico, realizada em estúdio pelo fotógrafo. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ao dedicar-se também ao ofício da fotografia, conhecendo o gosto e exigências da clientela, chegou a obter material catalogado com 400 fotos do Rio de Janeiro.<sup>164</sup> Entre elas, um panorama da cidade deu a Leuzinger, na Exposição Universal de Paris, em 1867, menção honrosa.

<sup>162</sup> Encarregava aos artistas a tarefas de realizarem imagens de vistas e costumes populares no país. Albert Frisch recebeu a incumbência de fotografar a Amazônia e sua população indígena. Em 1876, apresentou essas imagens na Exposição Universal de Paris.

<sup>163</sup> Cogita-se a possibilidade de Ferrez ter, pela aproximação e comercialização de suas fotografias, promovida pela Casa Leuzinger, convivido com Stahl e Klumb. Pertinente sondagem, já que negativos em vidro, feitos por Klumb, foram herdados pela família Ferrez, reforçada pela recente descoberta de uma dedicatória, em álbum de Stahl, feita por Ferrez, como presente a uma amiga francesa; influenciou Ferrez, que abriu seu primeiro estúdio, em 1867. Este estúdio, em 1873, foi destruído por um incêndio. As tiragens originais produzidas até esse período sobreviveram porque tinham sido vendidas antes do acidente. Segundo os autores, pelo seu prestígio, consegue empréstimos destinados a compra de novos equipamentos e materiais fotográficos na Europa. Ver LAGO, Bia e Pedro Corrêa do Lago. 2005.

<sup>164</sup> LAGO, Corrêa do. 2005, p. 110. Foram publicadas e descritas em catálogo, em 1865, 337 imagens. A metade delas é hoje conhecida e encontrada em grandes álbuns feitos pela Casa Leuzinger.

A partir das fontes, encontra-se a possibilidade de Georges Leuzinger não ter efetivamente realizado a maior parte das fotos que levava o nome da Casa. Em muitas fotografias, foram feitas indicações assim registradas no verso: “*Fotografia G. Leuzinger*”. Poderiam, contudo, ser apenas imagens comercializadas pela Casa Leuzinger, considerada uma empresa familiar contando com a ajuda de alguns dos dez filhos de G. Leuzinger.<sup>165</sup>

Pode-se verificar, portanto, como a fotografia esteve de fato ligada ao forte interesse de tantos profissionais em retratarem o Brasil e não apenas suas paisagens, mas também sua gente. Tamanha foi essa atividade que, a partir da análise das fontes, encontra-se um aspecto bastante relevante à pesquisa: a possibilidade da circulação de escravos em diferentes estúdios fotográficos dá uma dimensão do efetivo valor e popularidade da circulação dos *carte de visite* na corte carioca.

Trata-se de um retrato possivelmente feito no Rio de Janeiro, já que Henschel, neste momento, abriu estúdio na cidade. Seria apenas mais um, entre os vários recuperados do fotógrafo. Todavia, traz algo singular, nos indicando uma hipótese que é bastante inédita. O escravo retratado por Henschel seria o mesmo de um dos retratos de “*tipos de negros*”, feitos por Christiano Jr., cinco anos antes. A semelhança da cicatriz na teste, cria uma aproximação das duas imagens.<sup>166</sup> Fato que leva a um olhar mais atento às grandes chances de se tratar do mesmo homem como modelo fotográfico em diferentes estúdios. Primeiro, fotografado em 1865 por Christiano Jr. e, depois, em 1870, no estúdio de Henschel.

---

<sup>165</sup> Franz Keller, genro de Leuzinger, casado com sua filha Sabine Cristine, é o possível autor de grande parte das imagens. Segundo KOSSOY, Franz Keller Leuzinger teria dado os primeiros ensinamentos de fotografia a Marc Ferrez na Casa Leuzinger. KOSSOY. 2002, p. 205. É possível que, em 1873, a Casa Leuzinger tenha deixado sua atividade no ramo da fotografia, vendendo imagens e material fotográfico. O Almanaque Laemmert não trazia mais anúncios da Casa em 1874.

<sup>166</sup> Cicatrizes simétricas no rosto são referências tribais africanas, segundo Jacob Gorender, em LISSOVSKY, Mauricio & AZEVEDO. 1988.

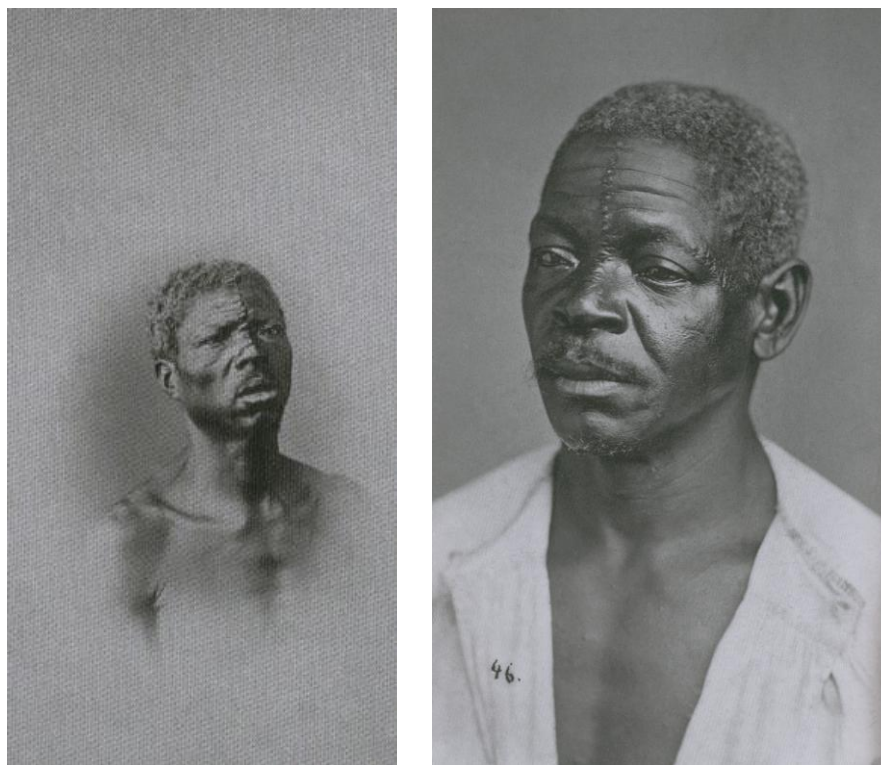


Imagem 29. Foto à esquerda: Christiano Jr., 1865, Acervo IPHAN, Rio de Janeiro. Imagem 30 à direita, foto: Henschel, 1870, Acervo Instituto Moreira Salles.

Percebe-se como existia alguma possibilidade de obtenção de ganho pelos escravos ou pelos homens negros livres e pobres, quando eram levados, ou até mesmo, quando procuravam os estúdios dos fotógrafos, se apropriando de um espaço, a princípio não criado para eles. Essas imagens constituem um testemunho, que faz da fotografia um lampejo de luz a guiar essa hipótese, um indício de que eram, de fato, homens negros, livres ou escravos, a circularem pelos ateliês fotográficos.

Os especialistas em Representação Facial Humana, os Papioscopistas Policiais Federais, Carlos Eduardo da Silva Campos e Cláudio Miranda de Andrade, procederam a exame prosopográfico a existência de “*semelhanças significativas apesar do lapso temporal e dos diferentes enquadramentos presentes nas imagens (...) havendo, portanto grandes chances de as imagens exibidas serem de uma mesma pessoa*”.<sup>167</sup> Aquilo que, a princípio, parecia ser uma remota hipótese se

<sup>167</sup> Parecer do laudo não oficial sobre Exame Prosopográfico, exame de comparação de imagens faciais, realizado em agosto de 2008. Nos exames que foram realizados conforme normas técnicas adotadas pelo Instituto Nacional de Identificação – INI – DITEC – DPF constata-se a semelhança entre os dois homens retratados. Outros dois retratos foram também verificados, mas não apresentaram *semelhanças significativas*. Ver Anexo p. 254.

confirmou, a partir de dados e observações técnicas apresentadas em anexo, para uma melhor apreciação.

Foram inicialmente analisadas semelhanças de características gerais, tais como, em ambas as fotos, “*rosto de formato ligeiramente ovalado; compleição física de porte mediano; cabelos crespos curtos e pretos; barba e bigode ralos e crespos*”; e semelhanças de características específicas, descritas como “*análise de Características Morfológicas Específicas*”, que, com o uso de um programa de computador adequado, verificou-se “*a presença de dimensões proporcionalmente compatíveis entre as características morfológicas das faces*”: coincidências na posição e forma das raízes dos cabelos e contorno capilar; lábios com formato de coração e cheios; marcas de expressão com características morfológicas coincidentes tanto no tamanho como em sua configuração; semelhanças na região nasal; indicação de semelhanças nas regiões orbitais da face, pálpebras, por exemplo; assim como, coincidência de pontos cranianos e do posicionamento das cicatrizes em ambas as faces. As cicatrizes indicadas como “*possivelmente fruto de tradições tribais*” apresentavam-se mais inchadas no retrato realizado por Christiano Jr. talvez “*devido ao fato de serem mais recentes*”. A diferença de idade do retratado também foi apontada: “*suspeita-se que a fotografia 25, seja do mesmo homem da fotografia 26, alguns anos mais jovem*”.<sup>168</sup>

O homem da fotografia não apenas retornou ao estúdio de um fotógrafo cinco anos depois, como, em diferentes composições, se colocou, em 1865, para Christiano Jr. É facilmente verificável, que quando as pessoas negras se dispunham aos serviços do fotógrafo, este buscava compor retratos variados. O mesmo homem negro retratado acima aparece nesta imagem, de corpo inteiro, descalço, usando camisa branca e gorro, apoiando sua mão direita sob o cesto colocado ao chão. Ao seu lado, o jovem rapaz segura outro cesto e olha, como se o horizonte pudesse alcançar.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Ver na íntegra o Exame Prosopográfico, apresentado em anexo, onde é possível visualizar com maior esclarecimento, as observações apontadas. Ver anexo p. 259.

<sup>169</sup> Para Henry Hunt Snelling, autor do manual de fotografia *The History and Practice of the Art of Photography*, uma pose ‘*graciosa*’ e ‘*cômoda*’ seria alcançada, com o modelo fixando os olhos em um ponto acima da máquina fotográfica, “*levemente desviados para o lado*”. Se diretamente olhassem para o fotógrafo teriam “*ares tolos, espantados, carrancudos e doentios*”. Ver GRANGEIRO. 2000, p. 115.



Imagem 31. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo Instituto Moreira Salles.  
Coleção Gilberto Ferrez.

O que estava ao alcance desses indivíduos, muitos deles com essa condição negada, era uma possibilidade de “atuarem” como modelos para, em troca, obterem algum ganho, para eles próprios, ou talvez, para aumentar a renda no dia de trabalho para seu senhor, se escravos fossem. E quando eram escravos, os ganhos do trabalho constituíam parte significativa da renda de seus senhores. *“Eles eram não somente as máquinas e ‘cavalos’ da capital comercial – burocrática –, mas também a fonte da riqueza e do capital de seus donos”*.<sup>170</sup>

Na corte carioca, possuir um escravo era garantia de, no mínimo, ter *status* social, afinal, *“no Rio daquela época, um senhor com escravos tinha tudo, e quem não os tivesse, era considerado pobre. O preço do privilégio de possuir escravos, está claro, era pago pelos próprios escravos”*. A numerosa presença de negros de ganho pelas ruas da corte não tinha como passar despercebida pelos viajantes estrangeiros, incomodados pela disputa entre os escravos para venderem seus

<sup>170</sup> KARASCH. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. 2000, p. 260.

produtos, “*pois se não conseguissem ganhar a quantia estipulada por seus donos para aquele dia, seriam espancados*”.<sup>171</sup> Obter ganhos, portanto, era parte do manual de sobrevivência para muitos negros que pelas ruas da corte marcavam forte presença. E, para muitos, talvez, o estúdio fotográfico tenha se revelado como um meio possível de algum vintém adquirir. Christiano Jr., por sua vez, abriu a porta de seu estúdio para reproduzir não somente o *typo* que buscava retratar, mas imprimiu também aspectos de uma cultura material revelada no entrecruzar das palhas que davam forma aos cestos, presentes em muitos dos *cartes de visite* por ele elaborado.

O garoto, nas imagens abaixo, participa do “jogo”, da encenação proposta pelo fotógrafo. Em diferentes poses, marca a sua presença e participação nas vivências cotidianas na cidade e, por que não, também nos ateliês fotográficos.<sup>172</sup> O cesto, nas imagens de Christiano Jr., não denota apenas uma preocupação estética com a composição da cena. É também a transposição de cenas urbanas a invadirem o estúdio fotográfico.



Imagem 32 e 33. Fotos: Christiano Jr. 1865. Iphan. Rio de Janeiro.

Na foto à esquerda o garoto aparece primeiro ao centro da imagem. Em

<sup>171</sup> KARASCH. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. 2000.

<sup>172</sup> BARTHES. 1980, p. 111. O autor fala da pose como intenção de leitura e como um atestado de presença, contingência absoluta que testemunha a identidade e a condição civil de uma pessoa.

seguida, na foto à direita, ainda sentado, ele encontra-se compondo um segundo retrato, uma nova cena.<sup>173</sup> Evidente preocupação do fotógrafo em criar diferentes cenas, mais opções à sua clientela. A busca por uma melhor composição torna-se evidente no trabalho de Christiano Jr. Além da necessidade, anteriormente citada, de oferecer diferentes composições para assim obter maior venda, se vê que em sua prática, o fotógrafo desejava sempre alcançar a melhor imagem. E neste desafio, contava com a cooperação daqueles que desejava retratar.

Nota-se também uma atenção dada às mãos dos retratados, em todo o momento, sobreposta ou mesmo segurando as palhas do cesto. Em vários retratos, Christiano Jr. tornou visível o objeto tão necessário à sobrevivência e às atividades de trabalho de negros e escravos de ganho, técnica não esquecida na diáspora.



Imagens 34, 35 e 36. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.

Se na primeira imagem, à esquerda, o garoto representa o momento ainda inicial da feitura do cesto, a imagem da direita traz, no gesto de levar o cesto sob a cabeça, uma cena comum vista nas ruas cariocas, tantas vezes representadas pelos artistas viajantes no começo do século. Aqui, o homem de Christiano Jr. pisa o chão do estúdio, para representar a aspereza da concretude externa marcada pelo céu e sol do novo mundo, em relações de dominação tão rígidas quanto a pose artificial do

<sup>173</sup> John Towler, autor de mais um manual fotográfico, afirmou, que “o único elemento possível para distinguir um retrato de outro era a variedade de poses”. Mostrou também uma preocupação com as mãos do retratado que não deveriam nunca ficar “repousadas ao colo ou penduradas pelo dedão em bolsos da calça ou do colete”. Esta preocupação se deu o tempo todo nas fotografias de Christiano Jr., mesmo quando os retratados eram carregadores, sendo obviamente mais fácil ocupar as mãos. GRANGEIRO, 2000, p. 115, GRANGEIRO, 2000, p. 115.

garoto que, ao centro, parece aproximar, em passos simultâneos, gerações numa mesma condição. Faltou, neste gesto em representação, o detalhe assim descrito por Debret:

“O cesto brasileiro serve ao negro, para transportar à cabeça, diferentes espécies de objetos. O carregador, nesses casos, não se esquece de sua rodilha, trapo de algodão grosseiro, sempre sujo e que é enrolado como uma almofada para preservar a cabeça do contato do fardo (...).”<sup>174</sup>

Essas imagens formam um *corpus* documental extremamente valioso para a compreensão da cultura material, mostrando objetos e necessidades materiais que cercavam a vida do escravo e negros pobres livres, objeto importante no trabalho para carregar frutas, verduras etc. Cestos feitos por eles próprios, muitas vezes durante a noite, além da jornada de trabalho imposta ao longo do dia. Muitas vezes, os negros carregadores “*ficam num canto e enquanto esperam o freguês, fazem trançados, chapéus ou abanadores*”.<sup>175</sup>

A importância da cultura material, como um valioso traço da história a indicar práticas de uma dada realidade social, já se mostrou como percurso dinâmico e rico em diversos estudos sobre a história do Brasil, mas é na obra de Sergio Buarque de Holanda que se encontra o maior empenho em fazer dessa materialidade uma sondagem da própria constituição dos fragmentos da vida, de seus pedaços, de seus cacos, de seus restos, ou de seus caprichos, reconstituindo sentidos com a perspicácia na observação daquilo que era do campo do vivido, do compartilhado. Poderia ser tanto o apego à rede e toda a sua dinâmica de produção; ou a destreza do homem nativo a encontrar o mel, a usar seus “*arco e flechas*” em suas várias investidas; ou ainda, na invenção e usos de folhas para cobrirem os pés “*uma espécie de sandália leve e elástica*”,<sup>176</sup> esperteza adquirida no constante movimento diante da tarefa da sobrevivência. Dos negros da corte carioca tem-se os cestos trançados como parte desse universo material, como um pormenor corriqueiro e revelador.

---

<sup>174</sup> CUNHA. Olhar Escravo. Ser Olhado. In: LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988, p. 25.

<sup>175</sup> CUNHA. Manuela Carneiro da. *Olhar Escravo. Ser Olhado*, In: LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988.

<sup>176</sup> Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.



Imagem 37. Foto: Augusto Stahl. Escrava Mina Tapa, 1865. The Peabody Museum.

A atuação desses “modelos” nos estúdios fotográficos não foi apenas masculina. A escrava Mina Tapa, fotografada em 1865 por Stahl, no Rio de Janeiro<sup>177</sup> posou para o fotógrafo, participando de retratos de diferentes usos e finalidades, ou como imagem consumida por estrangeiros ou, ainda, destinadas a estudos empíricos.

Essa primeira imagem é um retrato etnográfico de meio busto, quase totalmente frontal. Logo ao centro da imagem aparece a cicatriz levada ao peito, revelada provavelmente, pelo ligeiro cair da gola canoa de sua blusa, talvez assim arrumada pelo próprio fotógrafo. De força quase indescritível, fazendo inveja à palavra, porque este é um momento em que ela é pequena, por não levar até este olhar, que chega a ser quase dor. Tudo é pequeno diante dele, mesmo a apreensão na testa dando chão ao incomodo que o fotógrafo não conseguiu disfarçar.

No entanto, é preciso cuidado também nessa interpretação. Afinal, muito rapidamente se aceita uma suposta observação dos homens e mulheres negros retratados tratarem-se de seres *passivos*, “*envergonhados*”, corpos a representar a dor e todos os sofrimentos do sistema escravista. A afirmação de Schwarcz, prende-se nessa armadilha:

<sup>177</sup> Neste período Stahl já estava atuando no Rio de Janeiro desde 1862, data de sua transferência para a cidade.

“Com cenários e fundos próprios aos ateliês da época, as fotos de Christiano recriam a escravidão e a procuram “domesticar”, a despeito da expressão quase envergonhada dos cativos, que denunciam, com seus corpos, o desconforto da situação.”<sup>178</sup>

Seus corpos não denunciam apenas o *desconforto da situação*, mas a própria expressividade da época. É difícil entender que a ausência do riso não era necessariamente uma infundável tristeza, por mais que ela pudesse existir, afinal trata-se essa de uma sociedade escravista. A ausência do riso, que perpassa todos os retratos aqui apresentados, é também normatização, racionalização dos gestos, das atitudes. É como se nos retratos oitocentistas coubessem todo o silêncio do mundo, mas ainda assim, o silêncio revela-se como expressão, não apenas do sujeito, mas como valor maior de uma temporalidade, refletido nas artes e na estética, na moral e na religião. Há, na constituição do retrato, uma categoria fundante da própria pose, alma dessa fotografia. Para o século XIX, austeridade, postura contraída, contenção, seriedade, são valores gerais inscritos no corpo e no homem dos oitocentos, que “*homogeneízam os retratos*”.<sup>179</sup>

Numa segunda representação, entretanto, lembrando que a data da fotografia é a mesma, 1865, essa mulher foi novamente fotografada de modo bastante diferente,<sup>180</sup> numa clara evidência da sua participação na cena proposta pelo fotógrafo.

---

<sup>178</sup> SCHWARCZ, Lília e Garcia, Lúcia. *Registros de Escravos: Repertório das Fontes Oitocentistas Pertencentes Ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. 2006, p. 147

<sup>179</sup> Ver COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. 1995, pp. 171-189.

<sup>180</sup> Sob a encomenda de Agazziz, Stahl realizou uma série de registros fotográficos considerados como fotografias antropométricas, destinadas a estudos comparativos que pesquisavam as supostas diferenças raciais. Esse assunto será discutido com mais profundidade posteriormente. Vale dizer também, que em conferência realizada na FFLCH / Universidade de São Paulo, ANPUH, no XIX Encontro Regional de História, 8 a 12 de setembro de 2008, a Professora Doutora Maria Helena P. T. Machado, analisando essa mesma imagem, a mulher retratada por Stahl, afirmou que, o ato de despir-se, representaria uma intenção de se retirar os símbolos da civilização. No entanto, vestida com seus panos rústicos e seu pano da costa, a civilização não estaria ali representada, antes, remete muito mais para a África, e menos para aquilo, que na época era considerado como o mundo civilizado: a Europa. Sobre as imagens encomendadas por Louis Agassiz ao fotógrafo August Stahl, ver, nesta dissertação, capítulo 2, *A montagem do mundo negro sob as lentes de Christiano Jr. e Desiré Charnay. Uma análise comparada*. pp. 27-32.

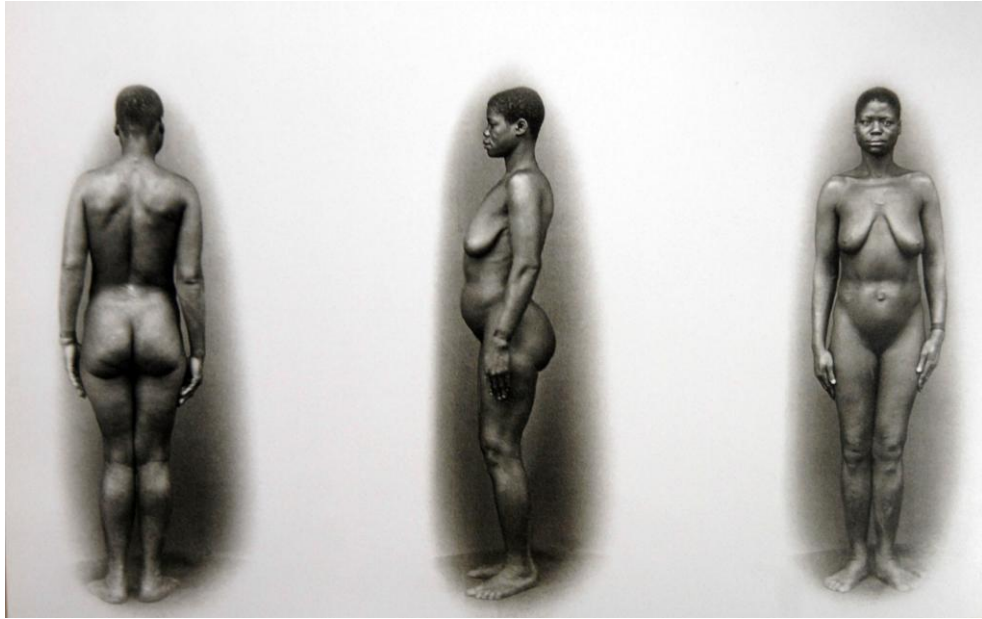


Imagem 38. Foto: Augusto Stahl. Escrava Mina Tapa, 1865. Publicada em Ermakoff, p. 232 e 252. The Peabody Museum.

O fato é que o estúdio se revela também como uma importante atividade além dos interesses dos fotógrafos. Mesmo se a presença dessa mulher como uma imposição de supostos donos de escravos de classes menos abastadas que, forçosamente, submetiam seus escravos aos registros fotográficos, são interesses comerciais não somente motivados pela ambição comercial dos fotógrafos estrangeiros ou da dominação de supostos donos, mas também de uma ciência que tentava se afirmar.

Os retratos de Christiano Jr. trazem ainda outros indícios. Sujeitos em intensa sociabilidade se colocam para o retrato, “*carregando em cestas, bandejas de madeira ou caixas sobre as cabeças (...) artigos de vestuário, romances e livros, chaleiras e bules, utensílios de cozinha, velas, porções do amor, estatuetas de santos, ervas e flores*”<sup>181</sup>, um grupo que também em pose, marcou presença em múltiplos espaços. O homem retratado por Christiano Jr., leva ao lado vasos ordenadamente colocados sob caixote de madeira, em uma das mãos leva o pequeno arranjo de flores, enquanto a outra, estendida, pode denunciar uma intenção: uma busca de novos espaços de ganho nessa sociabilidade urbana.

<sup>181</sup> KARASCH. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. 2000, p. 285.



Imagem 39. Foto: Christiano Jr. Ministério das Relações Exteriores: Mapoteca.

As ruas do centro eram local de disputa entre os fotógrafos da época que não pouparam esforços em anunciar seus serviços. Em 1864, Christiano Jr. manteve estúdio aberto na Rua São Pedro, 69. Em seguida, no início de 1865, anunciava-se na rua da Quintanda, 53. Stahl, por sua vez, oferecia serviços fotográficos na Rua do Ouvidor, 117. Seria essa uma hipótese pertinente dada à forte presença desses profissionais na corte carioca e os vários anúncios publicados.

O que se contempla nessa argumentação é pensar como os usos dessa fotografia foram também incorporados como prática social abrangente, possível para homens livres e pobres ou ainda escravos, que viam nos ateliês, cada vez mais concorrendo entre si, como um meio possível de ganho. De ganho para eles próprios, se livres fossem. E caso fossem escravos, os ganhos seriam para os seus donos, mas isso não apaga a possibilidade de muitos que pelas ruas circulavam, terem projetado no estúdio fotográfico um campo de atuação, interação como meio de sobrevivência. A grande clientela era formada basicamente pela classe senhorial agrária e pelas classes médias urbanas, mas registrou-se também a presença de homens e mulheres negros disponíveis para as encenações propostas pelos fotógrafos. Fato indicado quando diferentes fotógrafos, com uma distância substancial de datas, tiveram em seus estúdios a presença de um mesmo homem

negro. Se esta prática de fato era parte da experiência de negros que circulavam nas ruas da corte carioca, o que se registrou então não foram somente indivíduos iludidos pelos ares parisienses vislumbrados. O estúdio não foi apenas espaço das elites. O Brasil de pé no chão, de turbantes sobre as cabeças e saias arrastadas pelas ruas em tecidos de grossa fiação se revela também nas formas deixadas sob as chapas sensibilizadas não apenas pela ação do fotógrafo.

Parece tamanha coincidência ter sido o mesmo homem fotografado por Christiano Jr. e, cinco anos depois, retratado por Henschel. Até porque a própria citação *a posteriore* indica, contraditoriamente, a destreza de tamanha façanha, afinal eram na capital do império, “*nove milhões de habitantes, dos quais mais da metade é formada por negros ou pardos, escravos ou libertos. Um contingente tão expressivo que cronistas do período chegaram a comparar a paisagem carioca às cidades do litoral africano*”.<sup>182</sup> Será que teve o fotógrafo tal poder diante do escravo ou homem negro livre que andava pelas ruas e “*levado ao estúdio, constrangido à condição da pose*”,<sup>183</sup> ficava à mercê das vontades alheias do fotógrafo, quase o protagonista rival do lobo mau? Parece difícil crer que escravos ou forros estivessem tão vulneráveis a tais vontades impostas sem nada obter.

Muitos dos escravos de ganho sustentavam-se a si próprios e ainda aos seus senhores, afinal, muitos donos de classes empobrecidas dependiam dos rendimentos que seus negros de ganho conseguiam obter nas ruas. Deslocar-se então para o ateliê fotográfico devia custar algo. Para posar de carregador<sup>184</sup> de cadeiras, ao menos um vintém. Para nova pose, segurando guarda-chuva “*apanágio de pessoas de consideração, em boa parte da África ocidental*”<sup>185</sup>, quem sabe não teria ganho alguns vinténs a mais?

---

<sup>182</sup> LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988, p. 11.

<sup>183</sup> LISSOVSKY e AZEVEDO. Artigo de Muniz Sodré. 1988, p. 20.

<sup>184</sup> Segundo Corrêa do Lago, Bia e Pedro, em *Os fotógrafos do Império*, “*homens e mulheres carregavam tudo sobre suas cabeças: móveis ou objetos pouco volumosos. Seu desfile contínuo pelas ruas do Rio era um espetáculo impressionante para o estrangeiro, e Christiano Jr. quis fazer uma compilação desses vários tipos*”. p. 138.

<sup>185</sup> LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988, p. 30. Em J. B. DEBRET, *Voyage Pittoresque*, III, p. 7, encontra-se uma aquarela com uma escrava com guarda-chuva sobre a cabeça, sendo este um típico padrão de uma grande dama. O historiador Carlos Eugênio Libano Soares defende que Christiano Jr. tinha o intuito de superar o estereótipo da barbárie e selvageria, muitas vezes atribuído em outras representações e afirma: “*buscava Christiano superar alguns arraigados preconceitos*” em os representar em gestos educados, de cumprimentos em trajes “*quase europeizantes*”.



Imagem 40. Foto: Christiano Jr. 1865. Museu Histórico Nacional.



Imagem 41. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo IPHAN, Rio de Janeiro.

O guarda-chuva compunha os adereços disponíveis no ateliê do fotógrafo, recorrentes na composição do retrato, tais como cadeiras, louças, balaustrada, vestidos, casacas, chapéus ou relógios que podiam

“transformar qualquer pessoa naquilo que desejasse: plantador de café, senhor de escravo, caçador, comerciante (...) tinham a capacidade de transformar a mais dura realidade: um escravo, caso pudesse pagar, poderia posar para a posteridade como um simples senhor possuidor de sua liberdade, pois lá haviam sapatos, bengalas e cartolas à sua disposição.”<sup>186</sup>

Mesmo com a possibilidade de recorrer a todos esses adereços, ainda assim, Christiano Jr. sabia ao certo o que desejava representar. Em poses variadas, retratou homens que, de pés descalços, denunciavam a possível condição de não possuidores de sua liberdade.

A História escrita é também um jogo de interpretação, mas tece-se uma rede de significações, a partir de observações pertinentes à historiografia que oferece um entendimento sobre o período. São questionamentos que tentam dar conta das incertezas, não somente do documento privilegiado, mas da própria complexidade que caracteriza essas experiências históricas, marcadas também por um jogo de incertezas. Tratar esses indivíduos como seres apáticos, arrastados aos ateliês seria silenciar possíveis experiências sociais. Não é porque não eram os consumidores diretos dessa produção, que não sabiam dentro da real experiência vivenciada o que estava em jogo. O não-reconhecimento desta possibilidade reforça a idéia de que alguns fotógrafos “*manipularam a imagem do negro escravo ou liberto, explorando-a comercialmente, coisificando-os como verdadeiros modelos-objetos*”.<sup>187</sup>

É inegável a finalidade comercial que envolvia esta produção, mas, é preciso refutar a permanência da premissa da coisificação do escravo, oriunda da escola de sociologia paulista com sociólogos e historiadores como Florestan Fernandes, Roger Bastide e Caio Prado Junior que rebateram o paternalismo freyriano. Se por um lado, essa historiografia reconheceu a violência existente na escravidão, denunciando preconceitos e opressão nessa forma de trabalho compulsório, sendo o escravo, propriedade privada de seu dono, que o impunha trabalho sob coação física, em outro sentido, ela também colocou o escravo na História como um ser sem

---

<sup>186</sup> GRANGEIRO. 2000.

<sup>187</sup> KOSSOY, Boris e Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002, p. 193.

história, ganhando, em meados de 1960, status de vítima. Teoria da *coisificação/reificação* do escravo. O modo de produção escravista, sob essa perspectiva, tornava o escravo incapaz de qualquer ação autônoma. Acusados de criar uma auto-representação como *não-homem*, os escravos, incorporaram também uma auto-representação de sua reificação, apontados como “*testemunhas mudas de uma história para a qual não existem senão como uma espécie de instrumento passivo sobre o qual operam as forças transformadoras da história*”.<sup>188</sup>

Pondera-se como, na constituição dessa representação, o negro não era apenas uma figura exótica exibida em *mostruários*<sup>189</sup> “*satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro*” e ao “*espírito do colecionismo de imagens*”.<sup>190</sup> A dúvida que se coloca é da possibilidade dessa produção fotográfica atender ainda a outras demandas: como a da sobrevivência dos homens e mulheres retratados, nunca como imagens capazes de “*domesticar*”<sup>191</sup> homens dentro de um sistema de opressão.

A domesticação citada não se concretiza quando verifica-se a historiografia do período. Obviamente, não se pode apagar ou deixar em silêncio o cotidiano de um cativo, não imune a castigos e repreensões, mas vivenciavam-se as últimas décadas da escravidão, momento marcado por inúmeras práticas de solidariedade e organização de negros cativos e livres, que se constituíram como “*elemento desagregador da instituição da escravidão*”,<sup>192</sup> de muitas alforrias e de transformações no sistema escravista, sobretudo em um contexto urbano.

---

<sup>188</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. 1991, p. 21.

<sup>189</sup> As duas pranchas produzidas por Christiano Jr., cada uma com doze imagens distintas, uma representando negros de diferentes etnias e outra em diferentes ofícios, foram enviadas a D. Fernando, rei de Portugal. Ver nota de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002. Capítulo *Lembranças do Brasil*.

<sup>190</sup> KOSSOY e Carnerio. 2002, p. 194. É preciso pontuar a existência de uma historiografia do escravismo atenta aos espaços de negociações possíveis, corrente que se coloca na defesa da resistência escrava, criticando, portanto, a escola de sociologia paulista que passou a ganhar fôlego a partir da década de 80. São autores como Guttemem, Genovese, João José Reis, Eduardo Silva, Karasch e claro, Sidney Chalhoub.

<sup>191</sup> SCHWARCZ, Lilia e Garcia, Lúcia. *Registros de Escravos: Repertório das Fontes Oitocentistas Pertencentes Ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. 2006, p. 147

<sup>192</sup> Ver CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril. Cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia da Letras. 1996.

A vida para um escravo urbano era marcada por menos restrições, afinal podiam morar em cortiços, longe de seus senhores que esperavam as quantias fixas, previamente estipuladas. Não eram apenas responsáveis pela própria alimentação, mas inclusive a de muitos de seus senhores. “*Até uma família pobretona podia ser proprietária de um negro, ou negra de ganho e vegetar as suas custas*”. Quando não entregavam as jornadas previstas estavam sujeitos a “*surras de palmatória*”, ou eram “*entregues à delegacia de polícia para reclusão e açoitamento*”.<sup>193</sup> A fuga, muitas vezes, parecia a melhor opção. Foram muitos os donos a reclamarem por seus escravos. O pequeno desenho impresso em anúncios de jornais sobre negro fugidos, carregando sobre o ombro um pedaço de pau com a trouxa de roupa pendurada, eram comuns nos anúncios publicados por donos frustrados com a perda de seus escravos:

“Desapareceu no sete do corrente, da casa da travessa do Maia, n. 16, o escravo Miguel, de criação Benguella, de 35 a 40 anos de idade, andava ao ganho (...) é muito ladino; quem o levar à casa de sua senhora na mencionada rua será gratificado.”<sup>194</sup>

A disputa pela sobrevivência urbana diária desses indivíduos era tão violenta quanto arbitrária, mas com a urbanização que se impunha, sob as ruas que se alargavam, multiplicavam-se também as “*oportunidades de improvisação de papéis informais*” dando maior autonomia, aos escravos, que pela cidade circulavam.<sup>195</sup> A cidade desenhava-se como possibilidade de liberdade e ela tinha preço. É relevante pensar como a fotografia articulou-se nas mediações sociais, onde escravos e forros cotidianamente não lutavam contra o sistema, mas antes por uma vida possível, em liberdade ou não.

Mesmo na artificialidade do estúdio fotográfico, as imagens remetem a uma dimensão social verificada também por uma vasta historiografia, dando indícios de práticas sociais que revelam não apenas diferentes ofícios, mas um comércio de subsistência das populações urbanas de classes empobrecidas, muitas vezes responsáveis por um comércio clandestino de gêneros alimentícios de primeira

---

<sup>193</sup> Segundo Gorender, em LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988, a alforria poderia ser paga com o pecúlio, lei de setembro de 1871.

<sup>194</sup> *Jornal do Commercio*. 9 de janeiro de 1864.

<sup>195</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder*. 1995.

necessidade chegando até a rivalizar com a prática do comercial legal, como indicam inúmeros códigos de postura.

A atividade de ganho era prática comum para os trabalhadores negros, escravos ou pobres livres e brancos. Christiano Jr. voltou-se para a representação desses trabalhadores negros, sobre os quais incorriam uma forma de controle institucionalizada, restritiva, na medida em que se objetivava garantir a tributação na concessão de licenças:

“S 1º Permite-se a todas as pessoas venderem pelas ruas da cidade legumes, frutas, aves e peixe, bem como outro qualquer comestível, sendo proibido estarem posadas em lugares públicos fora das praças e largos para isso destinados pela Camara. Os infractores serão multados em 4\$000 rs., ou dois dias de cadeia, não tendo com que pagarem.

S 5º Ninguém poderá ter escravos ao ganho sem tirar licença da Camara Municipal, recebendo com a licença uma chapa de metal numerada, a qual deverá andar sempre com o ganhador em lugar visível. O que for encontrado a ganhar sem chapa sofferá 8 dias de calabouço, sendo escravo, e sendo livre, 8 dias de cadeia.”<sup>196</sup>

Em meio a essa dimensão social em disputa se reforçavam e criavam novos laços sociais “*que o próprio comércio selava e perpetuava*”. Neste sentido, a prática de escambo entre os escravos, com a troca de produtos como aguardente, o fumo, frango, ervas, gêneros de consumo essenciais aos negros, originava um “*convívio comunitário, que se estendia, numa segunda etapa, aos rituais de cooptação de irmandades religiosas*”,<sup>197</sup> fundamentais para as novas relações que na diáspora se constituíam.

Revela-se esta como *uma iconografia do trabalho no Brasil do século XIX*.<sup>198</sup> A historiografia aponta uma divisão de trabalho utilizando critérios de gênero, que ajudaram a definir o comércio ambulante como prática feminina, relacionada, a princípio, sob duas influências: A primeira da costa ocidental da África. Eram responsáveis pela distribuição de produtos de primeira necessidade, “*atravessar e revender gêneros alimentícios (...) garantia às mulheres papéis sociais*

<sup>196</sup> Código de Postura. 1860. Secção Segunda. Título Sétimo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização III – 7, 2, 23.

<sup>197</sup> Citações no parágrafo ver DIAS. 1995, p. 159. Irmandades religiosas tiveram um papel essencial não somente como contribuidoras desses novos laços sociais, mas também como mediadoras de muitas compras de alforrias de escravos e seus membros familiares.

<sup>198</sup> KOSSOY e Carneiro. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002, p. 71.

*importantes*”,<sup>199</sup> mas também lusitana, onde “a legislação amparava de maneira incisiva a participação feminina”.<sup>200</sup>

Em 1876, a *Gazeta de Notícias*, divulgava o seguinte anúncio demonstrando como o trabalho nas ruas não era prática exclusiva feminina: “*precisa-se de um pequeno branco ou de cor, para vender doce; na rua do Cotovello n. 303*”.<sup>201</sup>; “*precisa-se de duas pretas e de dois meninos brancos ou de cor, de 9 a 10 annos, para vender doces; na rua Formosa n. 10, loja*”;<sup>202</sup> “*precisa-se de um moleque ou preta velha para vender quitanda na rua de S. Luiz Gonzaga n. 82, S. Cristóvão*”.<sup>203</sup>

O trabalho de Christiano Jr. estava intimamente ligado com o mundo externo ao estúdio fotográfico, onde se dava uma cenário ou teatralização daquilo que se passava como cena comum, nas ruas da cidade, no espaço das experiências vivenciadas, que não apenas as configuradas no espaço da representação artificial do estúdio do fotógrafo, onde um “*escravo se pudesse pagar, só seria escravo na imagem se assim o desejasse: havia sapatos, cartolas e ternos para que ele vestisse e aparecesse diante de si e da posteridade como um homem, só um homem possuidor da sua liberdade*”. Fato que não inviabiliza que na dinâmica do cotidiano e de suas necessidades, mesmo não podendo pagar pelo retrato, as pessoas retratadas não teriam dele conseguido nada, pelos minutos perdidos até suas imagens de fato fixarem-se.

Os sujeitos em Christiano Jr. trazem uma dimensão íntima com a vida real, porque não faziam apenas intuir ou representavam algo que não estivesse de fato ligado a vida e aos acontecimentos sociais perceptíveis na vida abrigada do lado de fora do estúdio. A dimensão da vida real e dos costumes tanto interessou aos artistas oitocentistas que a pintura e a fotografia passaram a dialogar e dividir referentes que pulsavam na vivência cotidiana da cidade. Vê-se a configuração de um sistema de representação que colocava diferentes artes em intensa interação compartilhando de um mesmo interesse: retratar os costumes dos povos brasílicos,

---

<sup>199</sup> DIAS. 1995, p. 158.

<sup>200</sup> VAINFAS. p. 144.

<sup>201</sup> *Gazeta de Notícias*, ano II, n° 95. Rio de Janeiro [s.n], 05/04/1876

<sup>202</sup> *Gazeta de Notícias*, ano II, n° 157. Rio de Janeiro: [s.n], 07/06/1876

<sup>203</sup> *Gazeta de Notícias*, ano II, n° 278. Rio de Janeiro: [s.n], 08/10/1876

fato que estende-se ao longo do século XIX. Victor Frond, fotógrafo francês, permaneceu no Brasil entre 1858 e 1860, tido como um dos precursores da fotografia paisagística no Brasil. Fotografou engenhos de açúcar, fazendas de café, sempre preocupado em retratar cenas que envolviam negros em suas atividades cotidianas. Quando retornou à Europa, Frond empenhou-se na publicação do livro *Álbum Brasil Pitorescos*,<sup>204</sup> com litografias a partir de suas imagens fotográficas de paisagens do Rio de Janeiro, Petrópolis e Bahia, mas também das populações negras.



Imagem 42. Foto: Christiano Jr. 1865. Coleção Particular Rio de Janeiro; Imagem 43, à direita Litografia a partir de fotografia de Jean Victor Frond. 1858.

Nas ruas da capital do império, era comum ver *negros ambulantes, carregadores, artesãos, vendedores de aves, doces, refrescos e frutas*.<sup>205</sup> A fotografia de Christiano Jr. retoma cenas antes retratadas por artistas que o precederam. Se o homem de Christiano Jr. pisa a barra da calça no chão do estúdio, o garoto de Victor Frond, na indicação de que os passos para a sobrevivência

<sup>204</sup> Victor Frond (1821-1881). Os textos que compõe o álbum são de Charles Ribeyrolles, amigo de Frond que o acompanhou na viagem ao Brasil.

<sup>205</sup> KOSSOY, Boris e Carneiro, Maria Luiza Tucci, em *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002, p. 109.

estendiam-se ao longo do dia, arrasta a calça próxima ao joelho, não escondendo a dura sombra deixada pela luz do sol, a aclarar o verde da mata que se faz fortemente presente. Ambos num mesmo gesto, coincidentemente carregam no ombro esquerdo vestígios do comércio ambulante. O menino, em vantagem, parece ter a vista um cliente, que assim como ele pisa descalço o chão quente fora do estúdio. Esse mesmo sol iluminou também os homens de Debret,<sup>206</sup> carregando nas mãos e sobre a cabeça o pesado sustento.

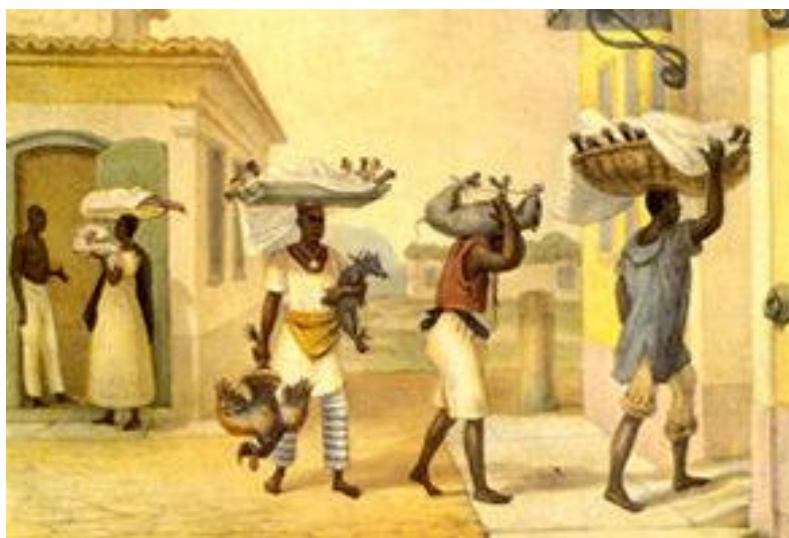


Imagem 44. Debret: Negros vendedores de Aves.

Outra representação inspirada nas ruas da Corte e que mostra como a fotografia do século XIX é de certa forma herdeira do universo da pintura do início do século é a imagem *Vendedores de capim e de leite*<sup>207</sup> mais uma vez de Debret.

---

<sup>206</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo horizonate: editora Itatiaia. 2008. E79, p. 32. Para uma maior compreensão das obras de Debret ver LIMA, Valéria. *J.-B. DEBRET. Historiador e Pintor*. Campinas, SP: Editora Unicamp. 2008.

<sup>207</sup> DEBRET. 2008. E69. P21.



Imagem 45. Debret. Vendedores de capim e de leite.



Imagem 46. Foto: Christiano Jr. 1865. Acervo IPHAN, Rio de Janeiro.

Christiano Jr. no entanto privilegiou o vendedor de leite que deixou impresso a força agora de seus próprios traços. Assim se quis retratar. Nesse cartão de visita, o fotógrafo assinou seu nome, atento às atividades que caracterizavam cenas cotidianas, podendo ser tanto o leiteiro de pés descalços a olhar frontalmente para a câmara fotográfica, quanto ser outro sujeito, outros carregadores, enredados nesta

mesma trama, evidente também nos anúncios publicados no período: “*precisa-se de uma preta que entenda de cozinhar e possa carregar água em frente de casa. Na rua da Misericórdia n. 40, até o preço de 20\$*”.<sup>208</sup>

A fotografia não é ilustração, mas vestígio a mostrar como o sujeito em Christiano Jr. é expressão da dinâmica social onde, a atividade de ganho, roubava a cena nas ruas cariocas. Neste sentido, o fotógrafo, ao lançar um olhar documental dessa dinâmica social, é também o cronista de uma cidade, conferindo-lhe uma identidade que também era negra, representada a partir das frestas de luz que invadiram seu estúdio.

Nas experiências vividas no estúdio de Christiano Jr., os sujeitos eram retratados podendo levar tanto o papagaio a ser vendido, quanto carregar um guarda-chuva, encenação pelo que se pode supor pensada para a representação e corriqueira no dia-a-dia. E dentro do estúdio de Christiano Jr. cabia quase tudo, até mesmo representar uma cena comum que poderia ser a lembrança de mais uma esquina das ruas da Corte, ou de um chão de senzala onde meninos e homens negros jogavam/lutavam capoeira num ato de rememoração e resistência sociocultural.

A *Danse de la guerre*<sup>209</sup> como se vê a seguir tampouco passou despercebida por Rugendas compondo uma das 100 pranchas coloridas pelo pintor que talvez tenha conseguido, com sua arte, fazer sentir ainda mais os batuques e palmas que envolviam a cena representada, deixando aqui a fotografia de Christiano Jr. e o olho mecânico de sua técnica ainda não capazes de tal feito. Teriam ainda que esperar algumas décadas para revelar os ritmos dessa dança que tanto medo trazia, passando uma *rasteira*<sup>210</sup> nas medidas que tentavam reprimi-la.

---

<sup>208</sup> *Jornal do Commercio*. 12 de janeiro de 1865, p. 4. Os 20\$ são possivelmente o preço a ser pago em relação ao aluguel. Na análise dos códigos de postura de 1860, constata-se que existiu uma regulamentação que mostra como muitos escravos carregavam também matérias bastante insalubres. No título sexto tratou também *sobre depósitos de immundities* designando a proibição de se *fazer qualquer gênero de despejo immundo, á excepção de águas de lavagens de roupa, ou cosinhas, desde as 6 horas da manha ate as 11 da noite: os infractores serão multados em 4\$000 rs. respondendo o senhor, ou amo, pelo criado ou escravo*. Código de Postura, de 1860 da cidade do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Localização III – 7, 2, 23.

<sup>209</sup> RUGENDAS. *O Brasil de Rugendas*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: 1998. Outros registros de capoeira podem ser vistos na aquarela do artista Augustus Earle, 1822 ou em Debret com o título de *Negros Volteadores*.

<sup>210</sup> Rasteira é nome dado para um dos golpes ofensivos da capoeira.



Imagem 47. Foto: Christiano Jr. 1865. Iphan. Rio de Janeiro.

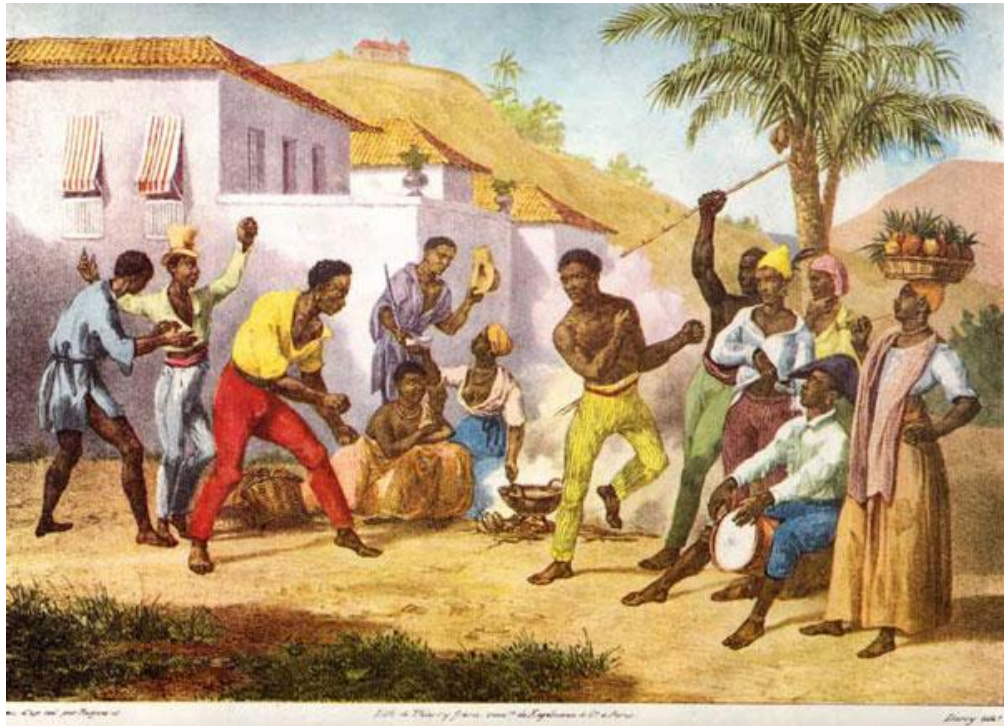


Imagem 48. Rugendas. Título: Danse de a Guerre ou Jogar Capoeira. 1834.

A fotografia de Christiano Jr. deixou vestígios daquilo que poderia ter sido uma exceção, mas não passava despercebida ao olhos do fotógrafo: a existência de escravos brancos ou brancos pobres concorrendo com negros escravos ou libertos no comércio ambulante nas ruas do Rio de Janeiro e leva a inverter a premissa: ser negro nas últimas décadas do século XIX não significava obrigatoriamente ser escravo. Ser branco talvez nem sempre significava ser dono de sua liberdade.



Imagem 49. Foto: Christiano Jr. 1865. Iphan, Rio de Janeiro.

Deve-se considerar observações valiosas de muitos viajantes como Luccock, que registrou suas impressões, sobre as cenas urbanas cariocas, mas salientar como Christiano Jr., mais perspicaz, retratou também, aquilo que era exceção no contexto citadino.

“Antes das 10 horas da manhã, não havia homens brancos nas ruas, somente escravos (alguns forros) nos trabalhos de entregadores, saíam a recados ou levavam à venda, sobre pequenos tabuleiros, frutas, doces, armarinhos [...] Todos eles eram pretos, tanto homens como mulheres, e um estrangeiro que acontecesse de atravessar a

cidade pelo meio dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África.”<sup>211</sup>

O trabalho de Christiano Jr. é o trabalho de um artista, focado nas tramas sociais, com mente e câmara voltadas para as cenas típicas cotidianas, não escondendo os indivíduos que nela se inseriam. Vê-se por esse retrato que o branco não estava excluído da atividade de ganho nas ruas da corte carioca, nem tampouco do estúdio do fotógrafo. E foi em seu estúdio que Christiano Jr. recolocou aspectos relevantes de uma cultura: a negra, dando forma e reconhecimento de um mundo pelos traços e cores de um povo em diáspora, onde passado e futuro confluíam.

### Parte III - O corpo como pano da cultura: corpo revelado, corpo ornamentado

Destacaremos agora elementos simbólicos associando aspectos da diáspora tais como religião e crenças, dados pelo corpo em suas formas de representação, uma arte gestante de concepções e idéias acerca do mundo inscritas, tatuadas na expressividade do corpo e dos atributos materiais a ele conferidos.



Imagem 50. Foto: Christiano Jr. Iphan.

O estúdio fotográfico era também um campo de negociação entre sujeitos. A

---

<sup>211</sup>KOSSOY e CARNEIRO. *O Olhar Europeu. O negro Na Iconografia Brasileira do Século XIX*. 2002, p. 110. Cit. John Luccock. *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. São Paulo-Belo Horizonte: Edusp. Itatiaia. 1975, p. 74.

fotografia, portanto, era resultado desta curiosa experiência social, com pessoas que se entreolhavam, interagiam, produzindo linguagens pautadas na prática social como espaço também de memória a revelar potencialidades desses sujeitos em criar significados nessa intensa relação mediada pela fotografia. Nas formas de ordenar os panos pelo corpo, as imagens anteriores assemelham-se às seguintes, indicam uma possível preocupação das pessoas fotografadas em apontarem aspectos relevantes de suas origens e presença naquele espaço. Não são apenas europeus, ávidos por imagens exóticas, reveladoras de um outro, desconhecido e fascinante. São também indivíduos em elegante pose diante do fotógrafo. A jovem negra coloca-se com seus panos, cuidadosamente apumados. Cuidado de ambas, pela melhor imagem que teriam de si. A arrumação de seu xale e, principalmente, do pano na cabeça, são ainda habituais nas mulheres que hoje, preparam-se para as cerimônias de candomblé.



Imagens 51 e 52. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.

O fotógrafo mediava a cena. Elas, em rígidas poses, se puseram para a foto. Arrumavam seus panos e xales da costa, tão comuns entre as negras retratadas não

apenas pela fotografia, mas antes, nas pinturas do início do século.<sup>212</sup> Num ato consciente, sabiam não deixar ali suas verdades, mas sim a presença, reiterando as marcas de suas identidades, dando a dimensão de como todos os homens participam da experiência social, elaborando conjuntamente seus signos, em linguagens carregadas de sentidos. Panos e corpos historicizam-se. Eram muitos os modos como as mulheres do povo usavam seus panos, com xales caídos pelos ombros ou na cabeça, compondo, como afirmou Gilberto Freyre, a “*linguagem dos panos*”. O autor aponta que não eram usados apenas “*contra os excessos de sol do trópico*”, mas como parte de “*um vasto sistema antropológico ou sociológico em que, a essa proteção, juntaram-se, ao que parece, outros motivos, como que litúrgicos uns, outros, talvez profiláticos, ligados de início às origens tribais de mulheres importadas da África (...)*”.<sup>213</sup>

O sociólogo afirma que o uso dos panos era uma prática marcada pela tradição, revelando, de acordo como eram usados, a origem africana ou, ainda, como indicativos se eram casadas ou solteiras.<sup>214</sup> Hábito este incorporado pelas gerações posteriores e presentes em manifestações atuais da cultura negra no Brasil, como a moda das baianas, presente no imaginário coletivo como representação da mulher negra africana e de suas descendentes. Eram tecidos da África ocidental trazidos ao Brasil “*em quantidade que chegam a 50.000,00 peças anuais*”, eram bens valiosos inclusive testamentados, “*ao lado de objetos de prata ou de móveis*”.<sup>215</sup>

Tradição posta também neste outro retrato. Apesar do comprometimento da qualidade da imagem, ela ainda guarda intacta, a delicadeza dos traços e gestos desta mulher que, apesar de tantos panos, traz em seu rosto a força discreta dessa imagem.

---

<sup>212</sup> Quando Debret, nas primeiras décadas do século XIX, criou muitas de suas aquarelas representando vendedoras ambulantes, escravas domésticas ou festejos funerais de negras quitadeiras, constituiu um conjunto de representações de experiências cotidianas vivenciadas na cidade onde se verifica a importância dos panos africanos como vestimentas de mulheres negras. Os panos africanos eram importados da África, lá considerado como um bem de prestígio, inclusive testamentados, também no Brasil.

<sup>213</sup> FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios de jornais Brasileiros do século XIX*. p. 114. 2ª. ed. aum. São Paulo: Editora Nacional; Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

<sup>214</sup> FREYRE. *Os escravos nos anúncios de jornais Brasileiros do século XIX*. p. 113

<sup>215</sup> CUNHA. *Olhar Escravo. Ser Olhado*. In: LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988, p. 27



Imagem 53. Foto: Christiano Jr. IPHAN.

Mesmo diante da possibilidade de todas essas imagens não adquirirem um código elaborado a partir dos desejos expressados numa auto-imagem, que configuram “*critérios que as pessoas estabeleceram para o fotógrafo poder efetuar a sua representação*”, já que nem sempre eram elas as consumidoras diretas dessa produção, não se tem somente explícita a interpretação do fotógrafo, “*o narrador de seu tempo*”. Aquelas que protagonizaram a cena, em “*bonitas figuras*”<sup>216</sup>, apesar de não “*falarem diretamente de si, de como interpretava a própria existência e de que maneira queria ver a sua realidade fixada para a posteridade*”<sup>217</sup>, descrição daqueles que compravam dúzias de retratados de si, ainda assim, são aqui consideradas sujeitos da cena, únicas conhecedoras e responsáveis pela arrumação de seus panos não usados apenas como acessório para a foto. O retrato para Grangeiro

---

<sup>216</sup> FREYRE. *Os escravos nos anúncios de jornais Brasileiros do século XIX*. p. 15

<sup>217</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 144

“pode se tornar fonte de conhecimento - ao adquirirmos a certeza de que os adornos do cabelo e os desejos provocados pelos olhares são signos escolhidos pelo próprio portador”.<sup>218</sup>

A identidade da mulher africana, segundo Lapa, “subsiste muitas vezes no traje típico, em suas cores, nos adornos pessoais”,<sup>219</sup> engendrados por elas mesmas como forma de “(...) resistência e manifestação da cultura popular”, mesmo sendo o uso dessa indumentária, muitas vezes, estimulado pelos próprios senhores porque era sinal “de obtenção de bom trato”, mas, era também, código social, “símbolo e meio de identificação, de ascensão social”<sup>220</sup> entendido e compartilhado por todos e como afirma Lapa “é de crer-se que o escravo não descuidasse de sua indumentária”, desejando, inclusive, aquilo que costumeiramente lhes era proibido:

“Alguns escravos usavam calçados, figurando entre estes as botinas e até as alpargatas. Vicente fugira com ‘uma patroninha de couro de veado que era canno de botinas brancas’. João usava ‘botinhas de homem’, José usava ‘botinhas de pelica’ e Manoel ‘costumava andar de alpargatas’, enquanto Thomaz calçando sapatos.”<sup>221</sup>

Vale dizer que implicava “grandes sacrifícios e privações no atendimento de suas necessidades básicas” custear a aquisição de tais indumentárias, tanto para escravos quanto para negros pobres livres, no entanto, possuí-los poderia significar a conquista de respeito ou admiração, ou ainda, causar inveja ou presunção. Essa uma “questão de status social, de imitação e competição”, quando tentavam se aproximar de uma “linguagem simbólica senhorial”, podendo resultar, numa “suavização de diferenças no interior de uma classe”.<sup>222</sup>

Outro fotógrafo que não deixou passar despercebida a elegância da mulher negra envolta em seus panos africanos foi Revert Henry Klumb, (1825-1886). Não demonstrou grande interesse pela fotografia etnográfica destinada a turistas. Sua única imagem conhecida desse gênero é de 1862 no formato de estereoscópio.

---

<sup>218</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 145.

<sup>219</sup> LAPA. 2008, p. 229.

<sup>220</sup> LAPA. 2008, p. 231.

<sup>221</sup> LAPA. 2008, p. 232. O autor pesquisa a comunidade escrava em Campinas.

<sup>222</sup> LAPA. 2008, p. 230.



Imagem 54. Foto: Klumb. Retrato da escrava, Rio de Janeiro. Estereoscópio. 1862. Coleção Ruy Souza e Silva.

A vestimenta lhe confere uma imagem de força e altivez. Numa postura ereta, muitíssimo bem colocada para a foto, deixou registrada não apenas a sua aparência, mas também a de seu dono, se escrava fosse, era de fato uma escrava doméstica sempre “*vestidas de maneira aparatosas*”.<sup>223</sup>

Para as elites a vestimenta “*confia a aparência a tarefa de afirmar a sua posição dominante e afastar qualquer semelhança com a classe operária*”.<sup>224</sup> Isto posto, para os retratos etnográficos, ganha um sentido inverso. É confiada à aparência a tarefa de elaborar significações que ressaltem também a condição de seus donos. Consolida-se a configuração de uma identidade social, fortemente associada como uma *dialética social*.<sup>225</sup> Essa disputa também se dá pela cultura, num processo de lutas por valores morais e reafirmações de posições, numa trama social mais ampla, complexa e até ambígua, com a cultura intrinsecamente ligada à

<sup>223</sup> LISSOVSKY e AZEVEDO. 1988. p. 34. As escravas domésticas assumiam diferentes funções: mucamas, pajens, cozinheiras, lavadeiras, faxineiras, enquanto os escravos domésticos eram os carregadores de excrementos, água, pajens, cocheiros, etc.

<sup>224</sup> FABRIS. 2004, p. 37.

<sup>225</sup> Phéline afirma que a divulgação do cartão de visita torna possível ao sujeito ser pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, caracterizando os retratos como “*modelos de extração popular*” característicos de uma dialética social em jogo. (FABRIS. 2004, p. 41).

organização estrutural, ambas palco de tensões e lutas. A cultura é aqui entendida como um campo de inúmeras possibilidades.<sup>226</sup>

“Sabemos das mucamas, escravas domesticas de estimação, cuja vestimenta se apresentava com requinte, complementada pelos sapatos e adornos (enfeites), enquanto, em certas áreas – a Bahia é o melhor exemplo- as mulheres escravas conservavam na qualidade, na quantidade e nas cores dos tecidos com que se vestiam e nas jóias, influência marcadamente africana.”<sup>227</sup>

E foi na Bahia, mais precisamente em Salvador, que “*sucediam-se, desde meados do século XVII, providências com o objetivo de discriminar melhor os trajés de escravas e mucamas domésticas, a fim de realçar a distância social das senhoras brancas*”.<sup>228</sup> A seda foi proibida para escravas. Era *demasiado luxo*, incabíveis excessos e *mau exemplo*. Cambraias, rendas, ouro ou prata nos vestidos tampouco lhes foram permitidos.

O retrato fotográfico é também uma atitude social onde são elaborados signos de pertencimento. Estendo essas reflexões sobre a vestimenta para mostrar como esse era um aspecto valioso como prática social dos negros africanos trazidos ao Brasil e inclusive de seus descendentes, cabe à seguinte citação de Fabris:

“Vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o individuo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade.”<sup>229</sup>

É na prática da elaboração desses códigos sociais que as imagens de Christiano Jr. remetem. A herança cultural africana era reafirmada em várias representações da mulher negra que, ao amarrar suas crianças às costas com seus panos africanos, por exemplo, faziam dessa prática não apenas lembranças de um

---

<sup>226</sup> O conceito de cultura para E. P. Thompson pode ser designado como um *modo de luta* travada na experiência. Nas palavras de Raymond Williams, cultura é a própria experiência, por ele chamada de ordinária, porque vivenciada por todos os indivíduos, seres sociais em interação, jamais, portanto, *separada da esfera da vida cotidiana*. Ela se faz na inter-relação dos indivíduos em coletividades, por isso designa dilemas e tensões. Ver Maria Elisa Cevalco. Para Ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra. 2001. p. 48-49.

<sup>227</sup> LAPA. Os Excluídos. 2008, p. 233.

<sup>228</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Séc. XIX*. 1995, p. 94.

<sup>229</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 37.

hábito era antes um gesto a desfilas como cena comum da cidade, com artistas estrangeiros atentos a esse “acontecimento” tão típico em nossas representações.

A imagem *Vendedora de Bananas com Seu Bebê*, feita por Ferrez, é bastante significativa para possíveis compreensões. Pode ser considerada como uma imagem recorrente na fotografia do século XIX. Produções fotográficas imbricadas com o universo da pintura: artes que dialogam em diferentes temporalidades mostrando que o desejo de ver esta cena se repetia.<sup>230</sup>

A fotografia oitocentista mostra inúmeras apropriações de um mesmo repertório herdado de outros gêneros pictóricos. O retrato fotográfico oitocentista dialoga não como rival, mas como campo aberto às influências da pintura, torna possível o “retrato como história”<sup>231</sup> da própria representação, expondo modelos compartilhados de representação tais como a pose, o formato, determinados atributos, encontrados em artes anteriores e contemporâneas.

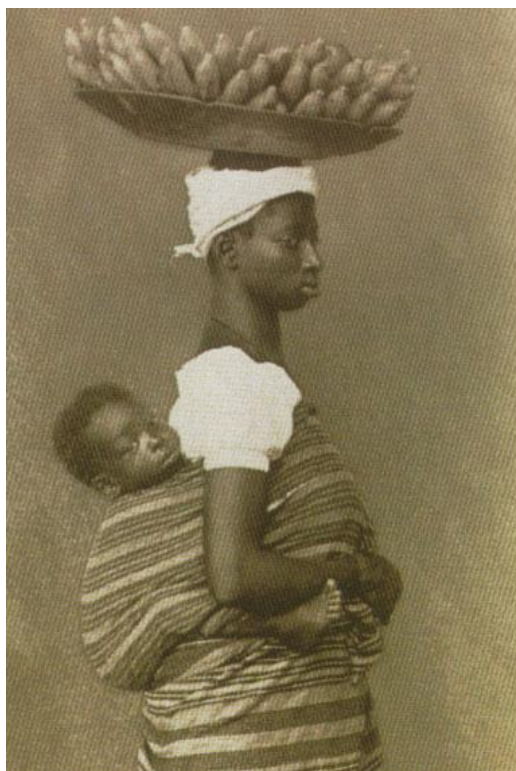


Imagem 55. Foto: Marc Ferrez. *Vendedora de Bananas com seu Bebê*. 1884.  
Instituto Moreira Salles.

<sup>230</sup> Se a pintura influenciou a fotografia como verificamos, ocorreu posteriormente, um movimento inverso, com a fotografia tornando-se fonte de inspiração na pintura francesa, por exemplo. Ver FABRIS. artigo: *A Fotografia e o Sistema Das Artes Plásticas*. 1991, p. 193.

<sup>231</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004.

Registra-se na imagem anterior produzida em 1884, por Ferrez, o mesmo cenário, fundo neutro, valorização das roupas e panos africanos, visto na seguinte composição. A mulher negra de perfil, leva seu bebe às costas, cena semelhante a outras fotografias; trata-se de uma mesma preocupação na composição da imagem de Ferrez e na fotografia de Christiano Jr., realizadas há duas décadas.

A imagem da esquerda seria talvez a primeira tentativa do fotógrafo. A composição ainda esperava algo que definitivamente a completasse: à direita vê-se a imagem perfeita, aquela que perdura por toda a segunda metade do século XIX: A mãe com tabuleiro de frutos sobre a cabeça, levando amarrado ao seu corpo o filho, *crioulo* da terra.



Imagens 56 e 57. Fotos: Christiano Jr. 1865. À esquerda, Ministério das Relações Exteriores, Mapoteca; à direita, acervo Instituto Moreira Salles.

Vê-se a tensão de Christiano Jr. em esperar o momento da foto. O momento para se atingir o punctum da imagem, aquilo que chama, atrai, aquilo, que para Barthes, *ferre* diante da imagem, que talvez os tenha feito esperar: O bebê, num olhar direto para o fotógrafo, certo como uma flecha que vai longe, direcionada ao

fotógrafo que esperava a melhor composição. Quando se está atrás da câmara, se reconhece o quanto essa espera pode durar. Essa composição foi posteriormente produzida não só no Rio de Janeiro, como também em outras províncias no Brasil.



Imagem 58. À esquerda, fotografia de Stahl, 1865, acervo The Peabody Museum; Imagem 59, à direita, fotografia, Vendedoras de Bananas de Lindemann, no formato cartão-postal, produzido em Salvador, na última década do século XIX, Fundação Gregório de Mattos, Salvador.

A repetição dessas imagens acaba por gerar “*descrições de vendedoras e lavadeiras, cercadas de crianças, carregando bebês, recém-nascidos, amarrados com um pano às costas, daria a ilusão de prolificidade*”<sup>232</sup>, além é claro, de evidenciar como os fotógrafos, no início da década de 1860, até fins dos oitocentos, tinham objetivos comuns: registrar a vida escrava cotidiana, seus gestos, hábitos, modos de vestir, de carregar seus filhos, de modo que não prejudicasse o trabalho. São homens que contam um mesmo mundo. A imagem ‘*Vendedora de bananas e seu bebê*’, atravessa esse período, como uma representação-referência do trabalho escravo da mulher, sendo uma das imagens mais vendidas por muitos fotógrafos. Se Stahl também a reproduziu, Ferrez a tornou seu *best seller*.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> DIAS, Maria Odila L. S. 1995, p. 232-234. Segundo a historiadora, o índice de natalidade era baixo em geral, mesmo entre a população livre, sendo baixo também entre as escravas. Os ofícios de lavadeira e vendedora eram “*mais desprezados, como ocupações próprias de escravas*”, constituindo-se este último “*modesto e árduo*”..

<sup>233</sup> Gilberto Freyre, em pesquisa de anúncios de jornais sobre escravos fugidos, refere-se às deformações de pernas entre os filhos de escravas. Atribui ao fato do “*habito das mães escravas trazerem os molequinhos de mama escanchados às costas durante horas e horas de trabalho*”. Freyre aponta a possibilidade de influência do raquitismo, comum entre escravos. (FREYRE. 1900, p. 123).

Verifica-se claramente uma convenção da imagem a partir de uma identidade visual compartilhada pela fotografia oitocentista que evidentemente inspirou-se também nas produções pictóricas que a antecederam e talvez possam ser consideradas como *imagens primeiras* como observa Meneses, para a existência de uma *matriz perceptiva* constantemente *modificada, reciclada, combinada, recombinação*.<sup>234</sup> Nessa cultura visual constantemente reproduzida a herança africana de mulheres negras com seus panos e filhos levados ao corpo foi retratada também por Rugendas.



Imagem 60. Rugendas. *Nègresses De Rio-Janeiro*.

Na sua *Nègresses De Rio-Janeiro* bebês,<sup>235</sup> numa demonstração de como os olhares estrangeiros reproduziram cenas típicas que os atraíam e identificavam hábitos precisos, promoveram uma aproximação de diferentes produções, em diferentes espaços e temporalidades.

A África vem como herança também nas seguintes fotos de Christiano Jr., de 1865, referentes a ritos católicos realizados por negros escravos e forros. São formas de expressão da forte religiosidade, e até mesmo, reflexo de uma tentativa de afirmação conquistada no bojo dessas relações. A festa da Congada, na

<sup>234</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra. Visões, visualizações e usos do passado. Anais do Museu Paulista. Nova série. V. 15. N. 2, p. 117-123. 2007.

<sup>235</sup> RUGENDAS. *O Brasil de Rugendas*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: 1998.

celebração de Nossa Senhora do Rosário, protetora dos negros, traz homens em trajes africanos, tocando atabaques, na escolha do rei e rainha.<sup>236</sup>



Imagens 61 e 62. Fotos: Christiano Jr. Festa de Nossa Senhora do Rosário. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.

<sup>236</sup> As duas fotos apresentadas, em formato de cartão de visita trazem também autoria de Arsênio da Silva que registrou imagens muito parecidas encontradas na Biblioteca Nacional. O fotógrafo nasceu em Recife, em 1833. Durante a década de 60 atuou no Rio de Janeiro. Participou de exposições promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes, tendo também documentado o casamento da Princesa Isabel com Conde d'Eu. Foi, segundo Schwarcz, um fotógrafo muito ativo na corte carioca. Ver SCHWARCZ, Lilia M. e Garcia, Lúcia. *Registros de Escravos: Repertório das Fontes Oitocentistas Pertencentes Ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. 2006, p. 151. No entanto, não há muitas informações sobre o fotógrafo, no *Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro*, organizado por Boris Kossoy, importante bibliografia sobre fotógrafos no Brasil entre 1833 e 1910.

O fotógrafo aqui buscava o exótico, a natureza mítica e ancestral nas festas religiosas, representando no entanto espaços onde os sujeitos reafirmavam suas crenças, tradições, mesmo diante da luta diária pela sobrevivência, possível apenas, pelo ato de resistir e criar redes de solidariedade e sociabilidade.<sup>237</sup> São imagens de celebração de uma festa católica, mimetizada pela fotografia, referência material das práticas religiosas resignificadas no Brasil.

“Os escravos criavam a decoração não apenas da igreja da elite, mas também de suas próprias, como as do Rosário e Lampadosa. Esculpiam em papel e pintavam imagens, traçavam trombetas de papel, disparavam fogos de artifício elaborados, vestiam seus santos com tecidos finos, criavam trajes elegantes para si mesmos e faziam ornamentos caprichosos para suas casas.”<sup>238</sup>

Não pode-se esquecer como na cultura visual do século XIX foi bastante comum o interesse em caracterizar e exhibir elementos de diferenciação. “*Las recreaciones del entorno en el que vivían y las formas de vida de las poblaciones tomadas como inferiores fueran algo bastante habitual tanto en exposiciones universales, etnográficas o coloniales como en otros espacios*”.<sup>239</sup> O corpo dos indivíduos retratados carregavam os elementos culturais que os diferenciavam hierarquizando-os socialmente. Representações que assumiam concepções estéticas bem definidas:

“(…) cuando se trata de fotografiar la vestimenta de uno u outro pueblo, el elemento artístico no deberá ser descuidado, y no habrá que olvidar que la etnografía, aun teniendo bases realmente científicas, requiere, sin embargo, del arte característico de cada raza; es precisamente en las ropas, las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento”.<sup>240</sup>

No entanto na fotografia reside uma armadilha quase velada, muda: se na sua dimensão social as fotografias etnográficas tanto de uso científico quanto apenas vendidas à turistas traziam o desejo de diferenciar e hierarquizar, tornaram-se entretanto, dada a sua penetração social cada vez mais intensa, um *corpus*

---

<sup>237</sup> Existência de organização comunitária de escravos de ganho e auxílio mútuo com as irmandades, ver DIAS. *Quotidiano e Poder*. 1995, p. 132. Manuela Carneiro da Cunha afirma sobre a imagem à esquerda que a rainha está vestida à moda européia, o rei segurando o espanta-moscas com atributos dignatários da África ocidental. Os tambores da imagem à direita também são de origem africana.

<sup>238</sup> KARASCH. 2000, p. 311.

<sup>239</sup> NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006, p. 16.

<sup>240</sup> Idem . *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. 2006, p. 90.

documental que mostra a potencialidade de indivíduos que criaram espaços simbólicos e práticas de resistência e sobrevivência onde, pela arte e pela cultura, as tradições artísticas-religiosas africanas eram constantemente reafirmadas.

Na imagem *Mãe e filho em trajes africanos*, a menina descalça sobre o banco, usa vestido branco e apóia-se sobre o ombro da mãe, preocupação estilística do fotógrafo, dando obviamente equilíbrio à composição. Assim como nos retratos da burguesia ascendente, os retratos de tipos populares recebiam atenção à estética da composição. O fotógrafo recorre ao banco para deixar mãe e filha numa mesma altura. Vê-se aqui a confluência do Brasil e África, ou ainda o encontro de duas gerações, imagem - síntese da diáspora e resistência.

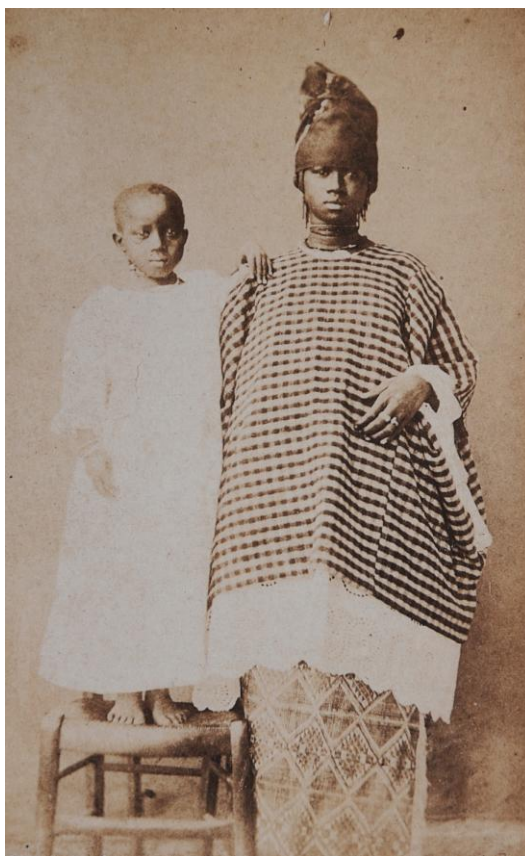


Imagem 63. Foto: Christiano Jr. 1865. Mãe e filha em trajes africanos. IPHAN. Rio de Janeiro.

As tradições africanas sobreviviam, segundo Karasch, *em suas cestas, no vestuário e na ornamentação pessoal, nas imagens de santos católicos que esculpam ou pintaram.*<sup>241</sup> Essa arte feita por “*habilidosos escultores africanos*” ou ficou escondida, ou foi confiscada pela polícia, numa mistura de repressão e perseguição religiosa, mas antes, foram guardadas como cultura material,

<sup>241</sup> KARASCH. 2000, p. 312.

preservada no campo das visualidades, campo de interesse aqui contemplado, que constitui uma cultura do visual, campo da memória, da técnica, dos valores, também é política, é arte, é História.

Esse olho fiscalizador da polícia que apreendia os objetos citados assemelha-se à mesma intenção disciplinadora de latifundiários que obrigavam seus escravos a assistirem missa como fiéis, obedientes da doutrina cristã.

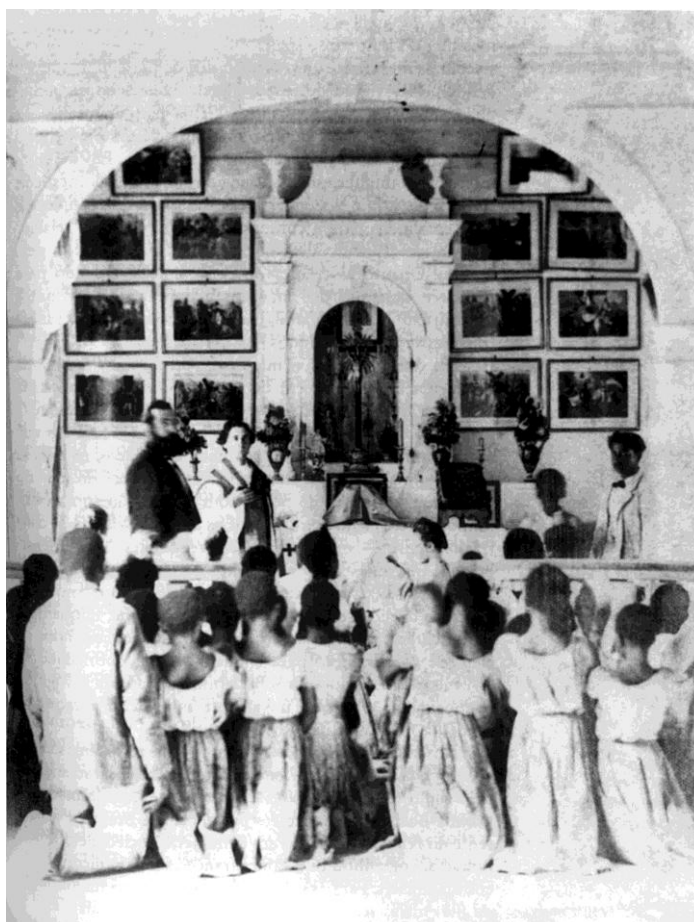


Imagem 64. Foto: Manuel de Paula Ramos. 1870.  
Coleção Embaixador João Hermes Pereira de Araújo.

A imposição da religião era usada como “*freio para os maus hábitos dos cativos*” obrigados inclusive a confessar-se uma vez por ano, como ordenava Werneck a seus escravos da fazenda Monte Alegre.<sup>242</sup> Outro importante homem do café, o comendador Joaquim Teixeira da Nóbrega, destacando-se entre a

---

<sup>242</sup> GRAHAM. 2005. Francisco Peixoto de Lacerda Werneck (1795-1861), barão do Paty dos Alferes, pediu permissão ao bispo do Rio de Janeiro para que todos os domingos um padre rezasse missa para os escravos na capela da fazenda. Seu pai, Francisco, durante 26 anos na fazenda Piedade, adotou a mesma prática.

aristocracia agrária, também mandou rezar missa como garantia de bom comportamento, sendo registrada pelo fotógrafo itinerante que passava pela região.

Em sua capela, na Fazenda Água Limpa em Barra do Piraí, no Rio de Janeiro, o fotógrafo Manuel de Paula Ramos <sup>243</sup>, cirurgião dentista de profissão e fotógrafo amador, deixou essa imagem de escravos rezando, de joelhos, observados não apenas pelo olho fiscalizador de seu senhor à esquerda, mas também pela imagem que toma o centro do altar: a imagem de Cristo crucificado. São eles, os escravos, os únicos a submeterem-se ali ao poder daquele que, de braços abertos, não os conseguiu alcançar.

Ramos percorreu as propriedades do Vale do Paraíba. Muaze bem descreve como teriam sido as dificuldades dessa empreitada:

“De carroça ou no lombo de mulas, Ramos transportava um kit básico que constava de um fundo liso, cortinas, esteiras para o chão e aparelho de pose. Em termos de equipamento, carregava bastante volume: câmeras enormes, tripés, chapas de vidro, preparados químicos e tenda de viagem.”<sup>244</sup>

A chegada dessa figura inesperada, como define Muaze, deveria causar mudanças na rotina dos habitantes e fazer possivelmente o instante do registro um momento de apreensão, bastante diferente para aqueles que encontravam-se em seus confortáveis ateliês.

Mãe e filha em trajes africanos, e também as imagens da comemoração da festa de Nossa Senhora do Rosário, de Christiano Jr., são prováveis indicações, de que mesmo com todas as estratégias de dominação pela cultura, na prática social, revelou-se também a experiência de resistências marcadas pelo campo da fé, onde não é apenas o sincretismo a se colocar, e sim seres a reafirmarem coletivamente as crenças mais ancestrais trazidas à flor da pele, mesmo de joelhos diante de novos símbolos que conseguiram resignificar.

---

<sup>243</sup> A produção externa de fotografias, ou seja, a prática itinerante foi, para Grangeiro, um mercado menos explorado, devido à precariedade dos equipamentos e que enfrentava a concorrência das oficinas melhor estabelecidas na cidade. Tratava-se de uma demanda menos exigente, sendo uma boa opção nas pequenas cidades. Mas era uma demanda que existia e aqueles de “*bom faro comercial*”, abriram oficinas fotográficas contratando fotógrafos itinerantes os mantendo por um período no interior do país. p. 65 a 68. Manuel de Paula Ramos, em 1870, também fotografou a família da Viscondessa de Ubá, na Fazenda Pau Grande. Foi, segundo Muaze (2008) o único fotógrafo itinerante a deixar seu nome no álbum da família. p. 169.

<sup>244</sup> MUAZE. 2008, p. 170. Ramos fotografou não apenas a missa na capela, como também retratou a filha do barão de Paty dos Alferes, Mariana Isabel de Lacerda Werneck que enviou o *carte de visite* para os primos, o casal Ribeiro de Avellar. A família Werneck e a família Avellar residiam na mesma região e o fotógrafo tinha ali uma clientela garantida. Ver. p. 191.

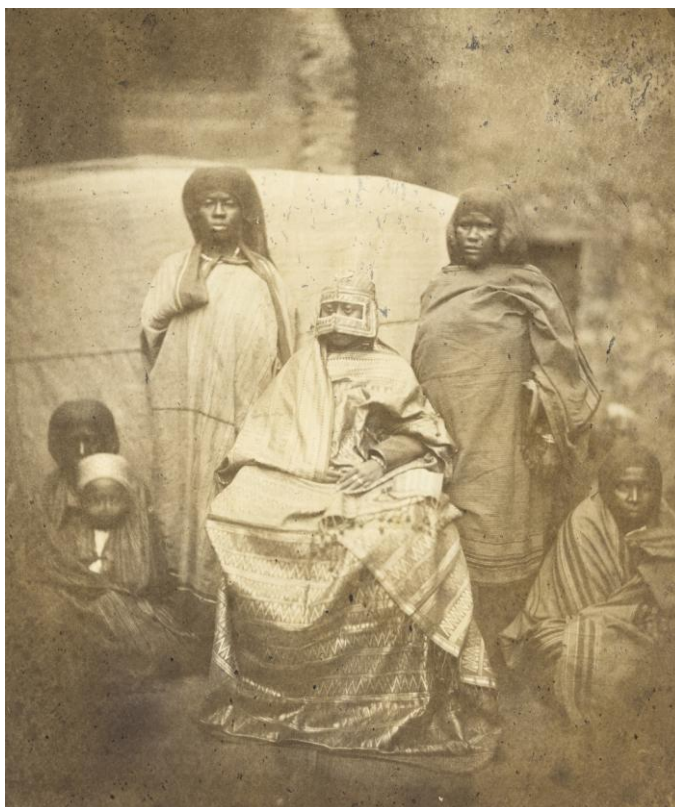


Imagem 65. Foto: Desiré Charnay. Madagascar. 1864. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A fotografia de Desiré Charnay,<sup>245</sup> capta a força dessa ancestralidade. As interpretações subjetivas de cada fotógrafo viajante que, ao mundo estranho, julgava e registrava, denotam uma intenção de documentar aspectos culturais de tais lugares. Valendo-se da tecnologia fotográfica “à câmara coube a missão de documentar as inúmeras expansões do império”,<sup>246</sup> estendendo-se da África à América, imprimiu também a subjetividade dos fotógrafos que se lançaram na aventura de ver e registrar esse vasto mundo em conquista. Desiré Charnay é parte, portanto, da mesma atmosfera que envolve Christiano Jr. A plasticidade mítica religiosa os seduziu na mesma medida. A câmara de ambos os fotógrafos registrou a tradição e crença, que se queriam guardar. É a própria antítese da imagem deixada por Manoel de Paulo Ramos com todos de costas e de joelhos a

<sup>245</sup> CHARNAY, Claude Joseph Desiré, (1828-1915). Nascido em Fleury, França, Charnay, participou sob encomenda do Ministério de Belas Artes, da Missão Oficial de Exploração ao redor do mundo. Visitou a América Central, África. Era membro da Sociedade de Antropologia de Paris, fundada em 1859 e membro Sociedade Francesa de Geografia. Em 1864, Charnay publicou uma reportagem fotográfica no *Le Tour du Monde* com o título *Madagascar a Vol d’ Oiseau*. O *Le Monde Illustré* publicou algumas imagens intituladas *Types de l’île de Madagascar*, em 1864.

<sup>246</sup> SHOHAT, Ella e STAM, Robert. 2006

demonstrar, pelo menos aparentemente, apenas as vontades de outros, que não as suas.

Por mais que esse período tenha sido marcado por um movimento de mudanças na história e em suas estruturas afinal, viviam-se às últimas décadas anteriores à abolição, o universo das representações continuava propagando uma mesma imagem do negro associado à escravidão, reforçando um imaginário mítico religioso. Imagens que ainda queriam ser vistas pelos europeus. A busca dos fotógrafos não era apenas uma necessidade de sobrevivência própria, ou de seus estabelecimentos comerciais, mas um compartilhar de mentalidades comuns.



Imagens 66 e 67. Fotos: Christiano Jr. 1865. IPHAN. Rio de Janeiro.

Misturam-se no consumo de tais imagens curiosidade e medo diante das práticas religiosas se não aceitas pouco compreendidas. Na imagem de Manuel de Paula Ramos, vê-se, por exemplo, o desejo da imposição religiosa como meio disciplinador. Tal necessidade revela certo aspecto que possa talvez ser descrito como uma cultura do medo, presente no contexto citadino e também em meio às incertezas quanto aos rumos da escravidão no Brasil de cultura agrária. Ali, de joelhos, em frente ao altar da pequena capela, garantia-se para a elite agrária a continuidade das relações de poder.

O fenômeno social de crescimento urbano, específico desse momento no Rio gerou “o surgimento de uma massa anônima no território da cidade”. Fenômeno que fez surgir também uma “nova cultura visual”.<sup>247</sup> Para Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche, nessa nova dinâmica social “cada um investiga o desconhecido no outro”.<sup>248</sup> O medo pontua essa interação. O típico temor das classes aristocráticas diante da população empobrecida. Segundo os autores citados era preciso:

“na multidão das ruas, saber a quem se fala. As classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se, a partir das suas aparências físicas, nos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos como se tratasse de caracteres raciais, em que o olhar procura adivinhar os vestígios dos caracteres morais.”<sup>249</sup>

Foi no fim do século XVIII que se iniciou “a preocupação ligada à entrada em cena das multidões: a da identificação”,<sup>250</sup> arrastando com ela percepções e definições das identidades. O rosto revelaria então o sujeito, as condições sociais, se aristocrata ou burguês, se artesão, nobre ou plebeu, se eclesiástico ou magistrado. Sujeito revelado pelos seus traços e expressões, “fisionomias muito particulares, onde se pintam almas insensíveis, corações frios, paixões sem prazer e sem vigor”.<sup>251</sup> É irresistível apontar o aconselhamento de Diderot dado aos pintores para que observassem as ruas, os mercados, para que fossem às tabernas, onde encontrariam “a ideia justa do verdadeiro movimento nas actividades da vida”.<sup>252</sup> A rua daria, aos artistas do final do século XVIII, no rosto que identificaria a multidão, os sinais de novos perigos e uma identidade para essa diversa população. A fotografia no século XIX tentou escancarar suas heranças, impondo novos sentidos ao homem e ao corpo que o abrigava. É nesse rastro que segue a investigação.

---

<sup>247</sup> FABRIS. 2004, p. 43.

<sup>248</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 220-221.

<sup>249</sup> FABRIS. 2004, p. 44.

<sup>250</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p.116.

<sup>251</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 116.

<sup>252</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 116.

## Capítulo 2

### A “montagem do mundo” negro sob as lentes de Christiano Jr., Desiré Charnay e Louiz Agassiz

“No hay pasado en si mesmo. Se ha perdido para siempre. Mas cada presente simboliza un pasado en sus propios términos. Por tanto, un pasado es la retrospección intencional por un presente. Cuando La experiencia del presente se volvió más mecánica e externa, el pasado pareció más distante. Por tanto, se hicieron nuevos esfuerzos para recobrarlo.” (LOWE, Donald. 1982)

Muitos autores pensam a fotografia como contribuidora para a formação de identidades, na qual os indivíduos se reconhecem pela imagem fixada na superfície do papel, deixando impressas suas condições e posições sociais.<sup>253</sup>

O gênero de fotografias etnográficas se prestou a outros serviços. Não como auto-representação, mas sim como apropriação de uma técnica para construir identidades sociais de determinados grupos. Para Benjamin, a construção da identidade forjada pela fotografia resulta na elaboração de estereótipos sociais que acabam por substituir os indivíduos pelos personagens em pose dentro do estúdio do fotógrafo. É, para Benjamin, “o personagem em detrimento da pessoa”.<sup>254</sup> Mas, então, o que faz o historiador, diante da cena, do personagem, do ficcional?

Tem-se resposta quando a fotografia é pensada no domínio do documento, capaz de revelar os significados precisos no momento de sua produção. É expressão de uma cultura material carregada de valores de uma época, que não deixa respostas conclusivas, mas uma materialidade revelando o transitório, o passageiro, o próprio movimento da história, suas transformações, contradições e possibilidades de interpretações.

Nessa reflexão, tenta-se resgatar elementos presentes na constituição desse gênero tido como etnográfico, abordando um universo de referências que ajudam a explicar o imenso interesse pelo rosto, pelos traços do indivíduo porque no século

---

<sup>253</sup> Sobre a popularização dos *carte de visite*, técnica criada por Eugene Disderi, reduzindo enormemente os custos de sua produção, traz para burguesia seu “atestado de existência”, ver FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004. A fotografia iniciava sua fase de industrialização e para Benjamin sua fase de decadência. A autora explicita que para Benjamin essa decadência foi antes marcada pela criação de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo e menos pelo barateamento da produção fotográfica, transformada, segundo essa crítica, numa verdadeira indústria. p. 16, 28, 29.

<sup>254</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 29.

XIX “*distinguir-se*” era imperativo: “*o corpo de outrem torna-se uma coleção de detalhes a destacar*”.<sup>255</sup> É sob esse consenso que as fotografias oitocentistas ganharam terreno, dando forma a uma percepção construída *na longa duração*,<sup>256</sup> como afirmou Courtine e Haroche.

As representações de negros nos registros etnográficos os despersonalizam. A particularidade de cada um se perde na série, onde todos representam um só, um único estrato social. Seus nomes, idades, se forros ou escravos, nada disso aparece. Informações negadas nas tiras fotográficas onde o indivíduo era visto como uma coletividade de seres comuns, homogeneizados, dividindo a mesma cor da pele, os mesmos traços fisionômicos, a mesma nacionalidade. Suas subjetividades eram negadas em prol da configuração de uma tipologia social.<sup>257</sup> Coletividade destinadas ao colecionismo europeu. É preciso entender exatamente a intenção e as trajetórias dessa configuração de uma tipologia social pela imagem, num complexo jogo de um artefato criado para outros fins, sobretudo comercial, mas que se revelou como meio, onde ver o outro tornou-se parte fundamental para reconhecer-se a si próprio. “*Observar, conhecer, educar, governar os homens; e mais ainda, observar-se, conhecer-se, conduzir-se e dominar-se são uma só e mesma preocupação, um só e mesmo gesto.*”<sup>258</sup>

Fotografar o outro, mesmo que motivado pelo lucro certo, quando tratava-se daquilo que era o exótico, pitoresco, termos tão freqüentes nos estudos sobre o tema, era também uma prática intrínseca a todo um percurso onde observar, descrever e classificar as diferentes raças era pressuposto metodológico da ciência e dos estudos antropológicos da época, em consonância com interesses antigos.

Desde o século XVIII, existiu um movimento em busca da “*história perdida*” da América e da África.<sup>259</sup> Inúmeras crônicas, relatos de viagem, estudos

---

<sup>255</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 221.

<sup>256</sup> Conceito de Fernand Braudel.

<sup>257</sup> Faço essa afirmação já que Christiano Jr. anunciava sua série para ser vendida como *typos de pretos*.

<sup>258</sup> COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 25

<sup>259</sup> PRATT, Mary Louse. *Os Olhos do Império*. 1999, p. 231. Pratt analisa relatos de viajantes e mostra como depois das independências o continente americano tornou-se destino de muitos artistas e pesquisadores ingleses e franceses curiosos em divulgar suas viagens. Ver também Benjamin quando ele fala da “*curiosidade sádica*”.

arqueológicos, agrônomos, são prova de interesses neocolonialistas sobre o novo mundo. Interesses que atravessaram o século XVIII e se revelaram também presentes no século XIX, mas contando com um novo modelo de representação, a fotografia, inserida num amplo movimento de apropriação de outras realidades,<sup>260</sup> ou como explicitou Fabris: “*um agente de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela ‘semelhante’ e ‘diferente’ ao mesmo tempo*”.<sup>261</sup> Nessa montagem cabia tanto observar o negro africano no Brasil, em diáspora, ou na própria África.

A fotografia passou a ser um novo procedimento como prática de observação, onde o que se tinha como propósito era entender e conhecer regiões distantes da Europa, sintonizado com um antigo imaginário. Eram, portanto, realidades divulgadas agora também pela fotografia, que carregava o “*signo da verossimilhança*”.<sup>262</sup> Os viajantes fotógrafos não eram alheios a essa demanda, ao contrário. Sabiam ao certo para onde apontarem suas lentes, levando, pela fotografia, a cópia de um mundo e de homens distantes. Valéria Lima afirma como o europeu, somente depois de muitas décadas e viagens às terras desconhecidas, desenvolveu “*o sentido de uma postura, ou pelo menos de sua urgência que fosse capaz de observar e compreender seus novos interlocutores*”. Transformações que, para a autora, apontam como “*o caráter e não mais as aparências, seriam privilegiadas*”.<sup>263</sup>

As fotografias do século XIX mantiveram o foco de interesse pela natureza: cascatas, cachoeiras, vistas panorâmicas da cidade, plantas, mas também os retratos etnográficos, a desvendar o caráter, a moral, os costumes distantes. Não deixava de ser presunçosa essa fotografia. Desejava ser fiel àquilo que retrata e, na mesma medida, alcançar aquilo que até aos olhos, às vezes engana.

---

<sup>260</sup> LIMA, Valéria. *J. B. Debret. Historiador e Pintor*. São Paulo: Editora Unicamp. 2007. A autora faz um importante estudo histórico das obras e textos publicados em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* de Debret. A princípio, segundo a autora, eram relatos de viagem bastante carregados de *estatuto civilizado e superior* dos quais os viajantes não conseguiam abstrair, emergindo *novos sentimentos em relação aos povos que visitavam e com quem, cada vez com maior frequência, conviviam mais longamente*. p. 245.

<sup>261</sup> FABRIS. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp. 1991, p. 9.

<sup>262</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004, p. 113.

<sup>263</sup> LIMA, Valéria. 2007. A autora demonstra, por exemplo, como o artista Debret tinha o objetivo de “*dar ao Brasil o estatuto de uma nação civilizada e em franco processo de desenvolvimento*”.

Os negros trazidos da África que compunham a população nacional passaram a fazer parte da cena e descrição do que era o Brasil. Imagens consumidas num momento em que na Europa *o anonimato da multidão incomodava*.<sup>264</sup> O interesse pelo corpo e pelo rosto roubava as cenas nos romances naturalistas e policiais, na caricatura de imprensa, mas foi com o advento da fotografia que as formas e traços dos diferentes corpos puderam se reproduzir, revelando-se aos olhos curiosos. A fotografia então reina numa dinâmica onde “*as classes sociais enfrentam-se pelo olhar*”,<sup>265</sup> invasivo, despudorado, condenatório, muito além da presunção e da curiosidade.

As fotografias etnográficas construíram uma identidade padronizada de determinadas tipologias: o negro, o índio, associando uma *esfera retórica e recursos simbólicos*<sup>266</sup> que, por uma etnografia visual, conformam o arquétipo de uma classe, para corroborar diferenciações e hierarquias sociais em construção. Bourdieu, sobre a sociedade oitocentista, encontra definição bastante apropriada: “*representação da sociedade em representação*”,<sup>267</sup> sendo o retrato prática constante. Se, de um lado, existiram os retratos honoríficos das classes burguesas e famílias aristocráticas<sup>268</sup> não foram poucos os retratos de outra concepção: retratos etnográficos agora analisados, observando-se estudos de frenologia e fisionomia, um sopro para a antropologia criminal. Os estudos de Annateresa Fabris classificam os retratos etnográficos de fotografias de identidades e o segundo tipo de retratos de identificação. O que se evidenciou, como Fabris demonstrou, foi a existência de

---

<sup>264</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 221.

<sup>265</sup> Idem. *História do Rosto*. 1995, p. 220.

<sup>266</sup> Esfera retórica são recursos tanto da técnica fotográfica quanto da composição organizada pelo fotógrafo. Ambos carregados de intencionalidades. Trata-se do direcionamento da luz ao campo visual, com pouco ou muito contraste, a escolha do fundo, acessórios, enquadramento, distância do fotógrafo e seu referente, que permeia toda a produção do retrato desde a pintura renascentista, considerados como retratos de ostentação, até os retratos contemporâneos, inclusive sendo emprestada aos retratos etnográficos. FABRIS. 2004, p. 31.

<sup>267</sup> FABRIS. 2004, p. 172. Pierre Bourdieu. (org). *La fotografía: un arte intermédio*. México: Editorial Nueva Imagem, 1979.

<sup>268</sup> Segundo Fabris, com a popularização dos cartões de visita, a burguesia ascendente europeia “*busca seu atestado de existência*”. p. 16. Para Donald M. Lowe, a exposição pública da burguesia revelava um novo culto ao progresso material, constatadas também pelas inúmeras exposições internacionais que, para o autor, “*celebraron las realizaciones materiales de la burguesia*”. Fatos, que segundo Lowe, constituíram uma ideologia do consumo. LOWE. *Historia de La Percepción Burguesa*. 1982, p. 90.

“estratégias de representação do indivíduo”, característica que ajuda a definir a produção fotográfica do século XIX.

Se para as fotos de identidade carregadas de toda uma simbologia social que, para Freund,<sup>269</sup> revelam antes um ritual de teatralização,<sup>270</sup> com a valorização do corpo em todo campo visual, o rosto, nas fotos etnográficas, toma também o primeiro plano da imagem.

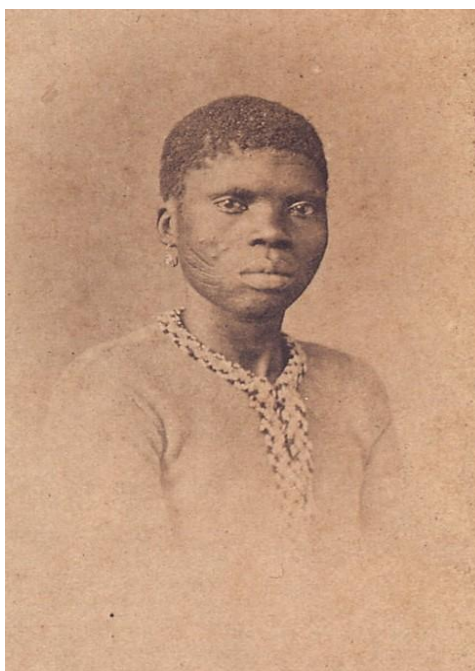


Imagem 68. Foto: Christiano Jr. 1865. MHS.

O rosto humano e todas as percepções sobre ele resultam de um interesse que pode ser historicizado porque ele foi objeto de estudos, análises, como se fosse possível “descobrir o homem por trás do seu rosto: um desejo de transparência do corpo”.<sup>271</sup> Decifrar o rosto era como decifrar a alma, as paixões humanas, inclusive os vícios e o próprio caráter do indivíduo. Conferia-se ao corpo e à fisionomia dada pelas expressões faciais, como formato do nariz, largura do queixo e maxilar, tamanho poder, porque na observação do *homem exterior (homem físico)* buscava-se o *homem interior (homem psicológico)*. O rosto abrigava um grande paradoxo. Ora revelador do “profundo e do superficial”, do “oculto” e do “manifesto”, ora da

<sup>269</sup> FREUND, Gisele. 1979. A autora analisa nos retratos da burguesia toda a encenação e cenários dos ateliês fotográficos.

<sup>270</sup> São apontados como “retratos de ostentação”. FABRIS. 2004, p. 31.

<sup>271</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 35.

“paixão” e da “carne”.<sup>272</sup> No corpo residia um vasto campo de observação, tão especulativo como incerto.

As permanências dessa “ciência do olhar”,<sup>273</sup> porque ela foi tanto teoria quanto prática, tornaram-se um pertinente campo de investigação, afinal estenderam-se desde os estudos de fisiognomonía antiga até a Idade Média, existentes também nos séculos XVI e XVII, para enfim, ressuscitar no fim dos anos de 1760, conseguindo “um considerável sucesso popular que ficou ligado ao nome de Johann Gaspar Lavater e que se prolongará durante toda a primeira metade do século XIX, a par com entusiasmo suscitado pela frenologia de Gall.”<sup>274</sup>

Lavater, em seus estudos realizados em 1820, acreditava que para “compreender o rosto era preciso estudar o crânio e descurar a carne”. Iniciou o estudo da morfologia craniana. A craniometria, portanto, como afirmaram Courtine e Haroche, foi o “futuro radioso da ciência do rosto”. Lavater acreditava, sobretudo, que o fisionomista conseguiria mais aprender ao estudar o rosto quando o observasse calmo, em repouso, morto. O crânio foi também objeto de estudos para Franz Joseph Gall por volta de 1800, que estudava o desenvolvimento mental e moral pela forma externa craniana, método conhecido como cranioscopia, em seguida, denominada por seus seguidores como frenologia.

Nas representações dos “*typos de pretos*” assim anunciados por Christiano Jr., por mais que explicitem uma herança do “*In facie legitur homo: o rosto é o sinal do homem*”<sup>275</sup> já não eram mais guiadas somente por essas premissas, outras vieram se sobrepor, tornando essa historicidade ainda mais complexa. O corpo, a partir do século XIX, era também o lugar da *raça*, da *espécie*, das diferentes nacionalidades.<sup>276</sup> Foi a partir desse século “que o termo *raça* passou a ser utilizado para designar a idéia das diferenças físicas transmitidas hereditariamente”.<sup>277</sup> O

---

<sup>272</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. 1995. p. 32 São essas premissas que chegam até o século XVII.

<sup>273</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 34.

<sup>274</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 93.

<sup>275</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 35.

<sup>276</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 96.

<sup>277</sup> SANTOS, Gislene Aparecida. *A invenção do ser negro: Um percurso das idéias que naturalizam a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ-Fapesp. Rio de Janeiro: Pallas. 2002, p. 47.

corpo passava a ser suscitado sob diferentes enfoques, abandonando as prerrogativas aristotélicas. O homem já não era mais o mesmo. Sobre ele recaíram a “*temática da espécie, da descendência, da saúde coletiva*”.<sup>278</sup> Seu fardo se fazia maior. “*O homem durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão*”.<sup>279</sup> E foi insistentemente, no desenrolar do século XIX, suscitada a natureza das distinções existentes entre eles.

Os registros etnográficos passaram a forjar identidades, podendo o retrato fotográfico ser “*analisado à luz da dialética social proposta por Phéline: o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, singular e conforme às normas de uma comunidade*”.<sup>280</sup>

Nessa “*racionalidade do olhar*”<sup>281</sup> tentavam-se configurar “*as imagens da raça*” e alcançar a “*identificação da nacionalidade*”.<sup>282</sup> Tal busca foi resultado do “*cosmopolitismo das grandes cidades*”, mas, também da curiosidade sobre o homem selvagem. A antropologia e os estudos etnográficos passaram a realizar uma descrição sistemática do homem, passando a investigar “*a identidade orgânica da nacionalidade na morfologia facial ou craniana*”.<sup>283</sup> No século XVIII, os estudos da raça e do rosto buscavam “*os sinais privilegiados da decrepitude*”;<sup>284</sup> no século XIX, “*fundamentar-se-á na natureza das distinções históricas e culturais, ao ponto de querer torná-las irredutíveis*”.<sup>285</sup> O rosto deixava de ser a expressão da subjetividade, capaz de revelar o *homem interior*, para se tornar lentamente num organismo puro. O homem orgânico tornou-se então objeto da ciência. E seu corpo intimamente vasculhado. A invenção da fotografia veio excitar ainda mais os ânimos

<sup>278</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. v. 1. 1988, p. 159.

<sup>279</sup> Idem. *História da Sexualidade. A vontade de saber*. 1988, p. 156.

<sup>280</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 41.

<sup>281</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 97.

<sup>282</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 97.

<sup>283</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 101.

<sup>284</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 100.

<sup>285</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 101.

em busca da face primitiva porque passou a ser considerada a “cópia” incontestável das “*fronteiras morfológicas dos tipos físicos*”.<sup>286</sup> Sobre ela, o peso de todo esse imaginário.

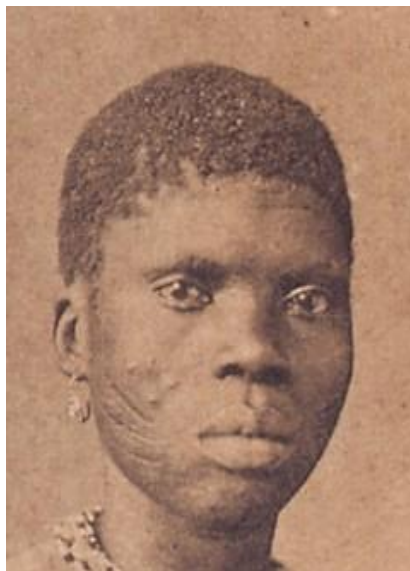


Foto: Christiano Jr. 1865. MHS.

Algumas pessoas fotografadas tinham em sua pele marcas que referenciavam suas etnias, esscarificações como signos de suas identidades mina, gabão, cabinda ou outras. O retrato, com um recorte aproximando mais a imagem, mostra uma preocupação em destacar a marca tribal no rosto dessa mulher. Ao fundo, apenas um painel cinza, nada concorre com sua imagem. Aquilo que se quer ressaltar recebe uma luz direcionada, sem contrastes. Foi escolhido o melhor ângulo e iluminação que, na fotografia, tem “*a função de destacar ou omitir características físicas da pessoa. Era essencial combinar iluminação e ângulo para conseguir perfis insinuantes ou olhares singelos*”.<sup>287</sup> O rosto da mulher retratada por Christiano Jr. era nessa imagem signo da própria condição de escravidão em diáspora porque a marca tribal remete diretamente à África. Para uma identidade forjada ainda em terra africana.

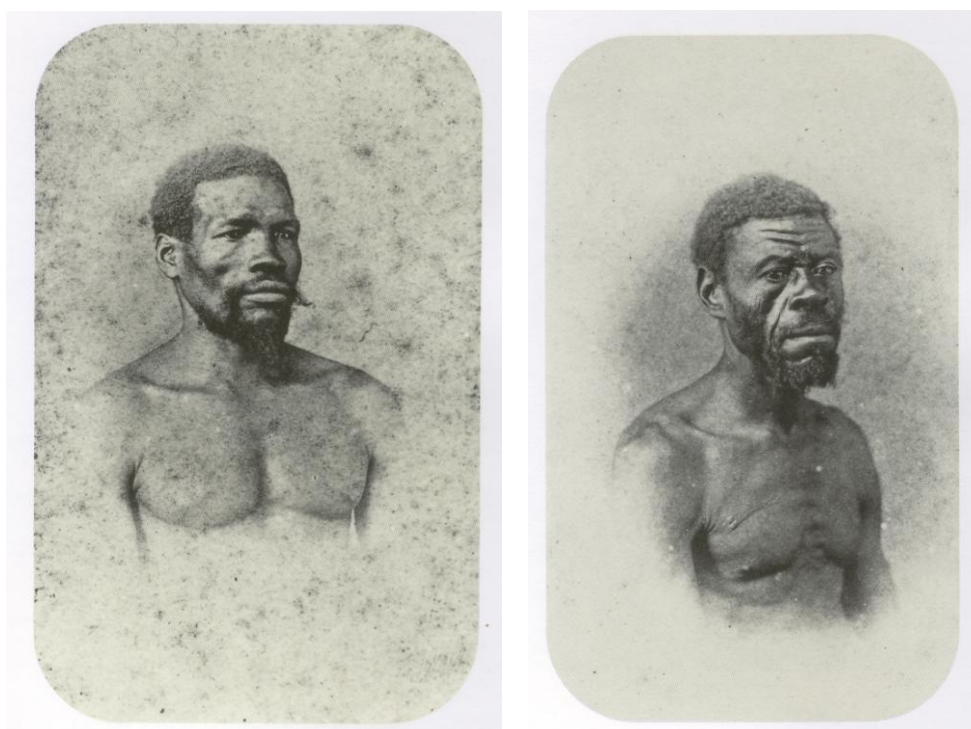
“O rosto era a parte mais importante nessas composições: era ele que retinha todas as informações e deveria sugerir, junto com a parte superior do corpo, as características físicas e sociais do fotografado. Em outras palavras, neste tipo de retrato, era no rosto e no busto que

<sup>286</sup> COURTINE e HAROCHE. 1995, p. 101.

<sup>287</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 104.

residiam todos os códigos de representação do cliente, e nesse espaço o fotógrafo deveria reproduzir essa condição.”<sup>288</sup>

Christiano Jr. conhecia bem tais “*códigos de representação*”. Os próximos retratos de bustos trazem estes dois homens negros, sem camisa, integram o conjunto de *carte de visite* de negro de diferentes etnias; o primeiro, revela ainda o vigor do corpo mais jovem; o segundo, à direita, deixa ver nas marcas de expressão, um rosto aparentemente cansado. Seu corpo parece ainda mais magro, ao lado do homem que o acompanha, ao menos nesse exercício de interpretação.



Imagens 69 e 70. Fotos: Christiano Jr. Museu Histórico Nacional.

Se, por um lado, são esses retratos de identidades, a fotografia passou também a contribuir na elaboração de determinados *paradigmas da identificação*. Uma multidão de fisionomias e tipos sociais promovidos pela popularização dos cartões de visita, mas, também, como método de observação, na intitulada fotografia criminal, para uso policial. Esses diferentes usos imagéticos denotam uma sistematização nos usos da imagem, num processo denominado por Fabris de *recenseamento social*, funcionando como um *instrumento de controle*.<sup>289</sup> Códigos

<sup>288</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 113.

<sup>289</sup> FABRIS. 2004, pp. 41-47-49. A autora analisa como a fotografia cria padrões de identificação e uma hierarquização dos grupos sociais.

estetizantes migraram discretamente da fotografia policial para os retratos etnográficos, numa comunhão facilmente acomodada.

“Dois anos depois da invenção do daguerreótipo, tem-se notícia da organização de um arquivo de retratos de suspeitos e delinqüentes pela polícia de Paris. O uso do retrato para fins policiais é documentado desde 1843-1844 no caso de Bruxelas e desde a década de 1850 em Birmingham e na Suíça.”<sup>290</sup>

A polícia parisiense, já em 1860, segundo argumentação proposta por Fabris, fotografava pessoas, consideradas como perigosas, usando semelhantes elementos da configuração das poses dos retratos pequeno-burguês como corpo inteiro, meio corpo e busto, modelo de pé ou sentado, braço apoiado numa mesinha ou em alguma poltrona, em pose frontal ou de meio perfil. Além da atenção dada à fisionomia, verifica-se “*um certo cuidado estetizante na composição*”.<sup>291</sup> Não se pode deixar de ressaltar que teria sido essa, uma consequência das próprias limitações técnicas da época, mas como aponta Fabris tais retratos, revelam antes “*uma interação do indivíduo com a sociedade, à qual não faltavam elementos ficcionais fornecidos tanto pela pose quanto pelo cenário no qual o modelo estava inserido*”.<sup>292</sup>

Foi com o “sistema Bertillon” que a fotografia policial abdicou de tais “apanágios”. Alphonse Bertillon, nas décadas de 1880 criou um código neutro para as fotografias de uso judicial-criminal, com iluminação, distância focal do indivíduo retratado, enquadramento, escala precisa que mantém a largura dos ombros uniforme e eliminação de retoques na imagem. Tentava-se garantir uma desejada objetividade da imagem. É importante pensar também como as fotos frontais eram tidas como expressão do *homem natural*, numa referência à cultura popular e campesina; enquanto os retratos de meio perfil eram considerados como expressão do homem civilizado, portanto, lateralidade mesmo que sutil constante nos retratos burgueses denominado por Fabris como “*apanágio simbólico da elite*”.

Bertillon propôs “*uma tripla forma de identificação*”: a antropometria, técnica criada em meados de 1850, o retrato falado “*detalhado*” e o “duplo retrato”, com

---

<sup>290</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 41.

<sup>291</sup> Idem. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 41.

<sup>292</sup> Idem. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 41.

posição frontal e lateral direita.<sup>293</sup> Toda a estética de identificação antropométrica criada por Bertillon, chefe do Serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris, foi emprestada aos retratos etnográficos: fotos frontais da face, de perfil, a exibição de marcas corporais, elementos explícitos de identificação. Na descrição rigorosa do retratado, aplicava-se toda uma técnica de mensuração antropométrica, medindo nariz, olhos, queixo, dedos, pés, orelhas, etc. O corpo era fragmentado, medido, descrito e fotografado.<sup>294</sup> Esse sistema de identificação antropométrica, criado por Bertillon, instituído em Paris em 1882, buscava uma maneira de fundamentar uma identidade individual irrefutável. Para Fabris, a estratégia de identificação criada por Bertillon inscreve-se “*numa prática típica do século XIX: derivar da descrição de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social a qual pertence o indivíduo*”,<sup>295</sup> definindo assim a cultura visual de uma época. Contemplava-se ainda o paradigma “*in face legitur homo*”, mas não mais como um ser único. O grupo também o definiria.

Se o retrato oitocentista, popularizado pelos cartões de visita, foi de fato um importante mecanismo detentor de importante função social, reconhecida por muitos autores e, conforme relato fornecido por Fabris “*a descoberta da fotografia dará um impulso decisivo a esse desejo de representação (...)*”, estendendo “*o direito de imagem não só a pequena burguesia, mas ao próprio proletariado (...)*”, quando incorporado, como prática de representação, detentor de códigos precisos, tais retratos criaram um sistema de identificação fortemente hierarquizado e discriminatório, utilizados em seus usos judiciais como apropriado pelos discursos científicos.

Pensar a fotografia como instrumento capaz de auxiliar uma proposta, uma intenção que é também política e objetivando diferenciar os grupos sociais, evidenciava tanto o uso ideológico dessa linguagem específica, quanto leva a perceber a existência de uma trajetória processual em sua configuração. E

---

<sup>293</sup> KOUTSOUKOS, Sandra Sofia M. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006. Tese de Doutorado defendida na Unicamp. Somam-se no total 320 fotografias de prisioneiros compondo os dois álbuns da coleção D. Teresa Cristina que pertencem à Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>294</sup> DUBOIS. *O Ato Fotográfico*. 1994, p. 241.

<sup>295</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 43. O método de Bertillon foi adotado no Brasil apenas no final do século XIX. Segundo Koutsoukos foi instalado, em 1899 e, 1890, um Gabinete de Antropometria na Casa de Correção da Corte. p. 198.

indubitavelmente, as reflexões de Chiriboga e Caparrini contribuem enormemente na investigação deste gênero fotográfico.

“Desde épocas tempranas, la fotografía en Europa se provee de una metodología, aplicada a la fotografía, para usos judiciales. Fue utilizada para construir una tipología de los delincuentes (comunes y políticos), a partir de las célebres observaciones de Lombroso, un supuesto científico que dictaminaría que todos los delincuentes tienen características físicas que corresponden a un catálogo de rasgos posibles de ser tipificados. Igualmente se utilizaría para formar una tipología de los hospícios, o de los marginales.”<sup>296</sup>

Na tentativa de se criar uma tipologia social, um *recenseamento social*, como afirmou Fabris, registrar as características físicas de cada indivíduo, adquire método comum, aplicado em diferentes usos da fotografia, desde a judicial, médica, ou etnográfica. São diferentes usos da fotografia concomitantemente aprisionando o indivíduo num corpo social onde o rosto era como um elemento a ser decifrado, prática de uma antiga cultura:

*A Anatomia e a filosofia da expressão* (Bell, 1806), *A fisiologia ou o mecanismo do rubor* ((Burgess, 1839), *Sistema Científico da mímica e fisionomia* (Piderit, 1859), *O Mecanismo da Fisionomia Humana* (Duchêne, 1862), *Sobre a fisionomia e os movimentos da expressão* (Gratiolet, 1865), além de *Os princípios da psicologia* (Spencer, 1855), estão na base de uma fundamentação de Charles Darwin, *A expressão das emoções no homem e no animal* (1874).<sup>297</sup>

Nos anúncios de escravos fugidos, eram comuns diferentes descrições faciais, mencionados desde o formato, aparência estética e expressões: “*Rosto chupado, rosto fino, oval, comprido, ‘bonito de cara’, ‘rosto grande e feio’, escarnado, semblante carrancudo, ‘mal encarado’*”. Elementos que demonstram um “*esforço em compor a máscara facial*” caracterizando um “*tipo humano e até social*”,<sup>298</sup> revelado e traído acima de tudo pelo olhar:

“João, quando falava, ‘olha sempre por baixo, (...) Pedro tinha os olhos ‘muito acessos, como quem esteja espantado’, (...) Sotero tinha ‘o olhar baixo quando fala com alguém’; (...) escravo Manoel que tinha ‘olhar triste e quando fala é com ar de riso’; (...) Agostinho era

<sup>296</sup> CHIRIBOGA e CAPARRINI. 2005, p. 105.

<sup>297</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 43.

<sup>298</sup> LAPA, José Roberto do Amaral. *Os Excluídos. Contribuição à História da Pobreza no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2008, pp. 220-221.

um escravo de ‘olhar sem expressão’ e Patrício, de ‘olhar benzedeiro’ (...).<sup>299</sup>

Tentava-se assim revelar aspectos íntimos de cada escravo fugido, de forma vaga e imprecisa, como se por meio dessa construção da expressão fisionômica fosse possível se atingir a alma, o pensamento, o caráter de cada um deles. Na elaboração dessas *características piscossociais*, buscava-se a descrição de qualidades como a sinceridade, a lealdade, se sonhador ou ameaçador:

“O gaúcho João era um escravo ‘meio songamonga’; (...) Caetano tinha uma fisionomia leal; (...) Felipe era muito cismado; (...) Gervásio, carrancudo e João, encarado; (...) Felix, fisionomia ‘velhusca’; (...) Adão tinha semblante ‘tristonho, natural, reservado’. Antonio era ‘bem covarde’, tanto assim que olhava para baixo.”<sup>300</sup>

A fotografia veio dar mostras desse rosto tantas vezes inquirido, especulado e investigado. Veio sanar antigos desejos e sustentar novas invenções. Trata-se, para Dubois, de uma tentativa de *ascender do corpo a alma*, como se fosse possível assim, alcançar as *disposições do espírito*.<sup>301</sup> Ideais que se colocaram em ampla difusão. Valores que envolveram as fotografias de usos judiciais e também os registros etnográficos.

Lowe empresta importante reflexão teórica sobre a sociedade burguesa e a busca da razão objetiva que “*continuó segmentando la vida corporal*”. Num esforço, como afirma o autor, de estudar as conexões entre corpo e mente, três disciplinas dividem a vida corporal e, mesmo que autônomas, formam uma unidade psicossomática humana. A biologia, a fisiologia e a psicologia estruturavam o pensamento científico da época. Os estudos de frenologia investigavam os “*los rasgos de carácter y personalidad en distintas partes del cérebro*”. Estudos do corpo e da mente evidenciam uma “*lógica científica de identidad y diferencia*”.<sup>302</sup>

A ciência médica, jurídica e antropológica fizeram uso das fotografias etnográficas incorporando pressupostos originários das fotos policiais.<sup>303</sup> São

---

<sup>299</sup> LAPA. 2008, pp. 221-222.

<sup>300</sup> LAPA. 2008, p. 224.

<sup>301</sup> DUBOIS. *O Ato fotográfico*. 1994, p. 242.

<sup>302</sup> LOWE, Donald. 1982, p. 171. Sobre as novas percepções sobre o corpo, tanto como novas noções de higienização quanto da normatização da educação física nas sociedades burguesas, ver páginas 186 e 187.

<sup>303</sup> FABRIS. 2004. O retrato policial, seguindo esse modelo de representação, foi criado em 1854 por Eugène Beau para diferenciar os antigos retratos policiais, existentes logo depois da criação do daguerreótipo, que

retratos discriminatórios os de uso da antropometria, frenologia e também dos retratos compósitos, retratos de diversos indivíduos justapostos, considerados por Francis Galton, retratos de “*uma humanidade comum de um tipo inferior*”,<sup>304</sup> aplicados como métodos de retratos de prisioneiros, nas fotografias de trabalhadores, associando fotografia e estatística. Galton acreditava na existência de traços fisionômicos comuns entre os criminosos. Tal regularidade fisionômica revelaria o “*homem médio*” ou o “*criminoso médio*”, originando “*uma abstração teórica e visual*”.<sup>305</sup> Não seriam apenas as características do indivíduo postas em análise e julgamento, mas o do grupo. Se Bertillon buscou a imparcialidade, na invenção de novos códigos visuais para as fotos judiciais, Galton queria as generalizações, não isentando o primeiro de também tê-la feito.

Galton define a técnica criada por ele:

“(…) permite obter con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa a ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres (...) se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo (...) Representan no al criminal, sino al hombre propenso a cometer un crimen”.<sup>306</sup>

Tal perspectiva indica como nessa visualidade tentava-se encontrar uma “*predestinação biológica*”, ou ainda, um “*delineamento da insanidade*”, como mostram os estudos da psiquiatria feitos desde 1851 por Hugh Welch Diamond. Ele afirmava ser possível tornar o retrato fotográfico “*compreensivo e conciso*”. Para isso, era necessário o uso de fundo neutro, pose frontal ou de semi-perfil, focalização dos rostos e das mãos. Foram essas, portanto, retóricas, ou “*códigos iconográficos*”, como afirma Fabris,<sup>307</sup> igualmente pertinentes aos registros aqui em debate, não sendo apenas uma questão de estilo ou de necessidades técnicas da época.

---

apresentavam os mesmos recursos retóricos da pose e encenação, semelhantes ao retrato burguês, já que a polícia utilizava os serviços de fotógrafos profissionais. p. 41- 47.

<sup>304</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 48.

<sup>305</sup> FABRIS. 2004, p. 47. A autora afirma que Galton estava imbuído das idéias de Lombroso. Para ele, os retratos compósitos eram capazes de “*generalizações reais*”, porque “*eram regidos por médias derivadas de tabelas estatísticas*” que possibilitariam mensurar a “*tendência dos indivíduos ao desvio (...)*”.

<sup>306</sup> GALTON, Francis. *Retratos compuestos*. 1878. In: NARANJO. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. 2006, p. 65-67.

<sup>307</sup> Idem. *Identidades Virtuais*. 2004.

A fotografia foi um ato de sociabilidade e não deixou de ser também utilizada na esfera judicial, científica e médica como um “*instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar a atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos*”. Usada, nessa esfera, como instrumento de controle, de caráter disciplinar, onde “*o indivíduo era classificado como perigoso*”,<sup>308</sup> numa tentativa evidente de se criar a imagem verídica do delinqüente, do fora da lei, dos excluídos da história.

Para Bertillon a fotografia de uso judicial deveria assumir pré-requisitos próprios: “*Em resumen, si las poses de perfil son preferibles para la identificación lineal, la experiencia nos demuestra que los retratos de cara se reconocen mejor, tanto por el propio sujeto como por el publico*”. E acrescenta: “*La fotografía de cara, en cambio, debe esforzarse por conservar, bajo la uniformidad de la pose, la expresión natural de la fisionomía y, también, el porte habitual de la cabeza*”.<sup>309</sup>

As imagens dos condenados da corte carioca seguem de certa forma esses mesmos pressupostos. As poses inclinadas levemente à direita davam uma visão mais abrangente do rosto do prisioneiro. Koutsoukos, quando analisa tais retratos, indica também uma atenção para a “*montagem do aparato*” que estabelece uma “*padronização da pose*”, mas também da vestimenta constatada na repetição do uso do capote escuro sobre camisa de colarinho branco, vista nos retratos de Fidélis e Benedito ou apenas a camisa clara usada pela maioria dos galés, como se vê nos retratos de Vitorino e Amado.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> FABRIS. 2004, p. 40- 41.

<sup>309</sup> BERTILLON, Alphonse. *La fotografía Judicial*. In: NARANJO. 2006, p. 108-109.

<sup>310</sup> KOUTSOUKOS. Sandra Sofia M. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006, p. 232.

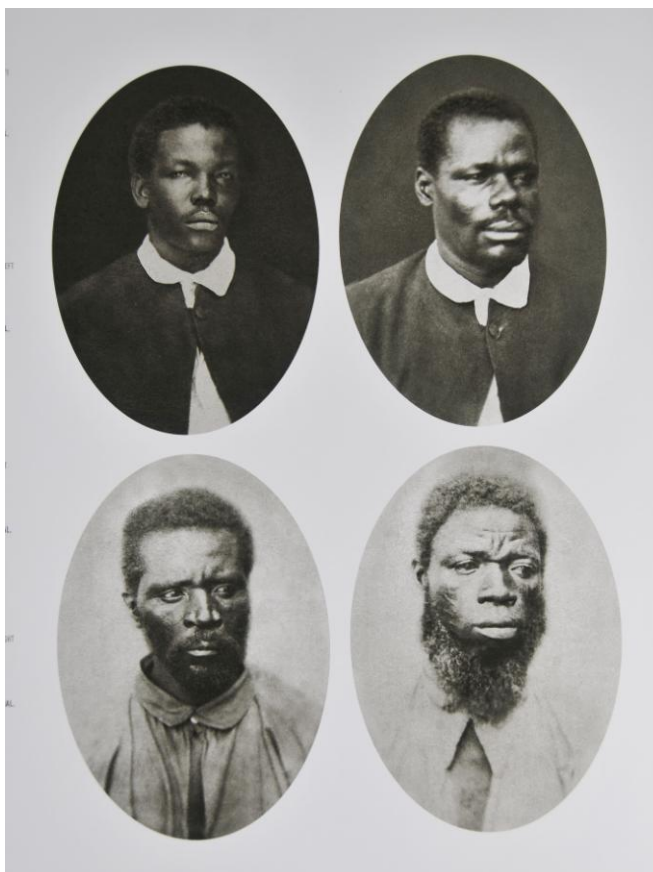


Imagem 71. Foto: Casa de Correção da Corte. Fotografia anônimo. 1872. À esquerda, acima Fidélis Pereira Barbosa, pena de dois meses; à direita, acima, Benedito (mina), pena de dois anos; à esquerda abaixo, Vitorino (Moçambique), pena perpétua; à direita abaixo, Amado (Mina), pena de 20 anos.

As semelhanças dos códigos iconográficos demonstram exatamente aquilo que indica Fabris: “*a identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas*”.<sup>311</sup> Tais códigos visuais demonstram o desejo de identificar os indivíduos exibindo características que os diferenciavam. Os sinais inscritos na pele da mulher negra fotografada por Christiano Jr. também foram ressaltados na fotografia do condenado Amado. A origem étnica do prisioneiro Amado foi dada como Mina, descrição que acompanha sua foto e ficha criminal apresentada individualmente a seguir. Entrou na Casa de Correção no dia 18 de agosto de 1870. Como destino, 20 anos de pena a ser cumprida. Em 1872, posou para o retrato.

---

<sup>311</sup> FABRIS. 2004, p. 40- 45.

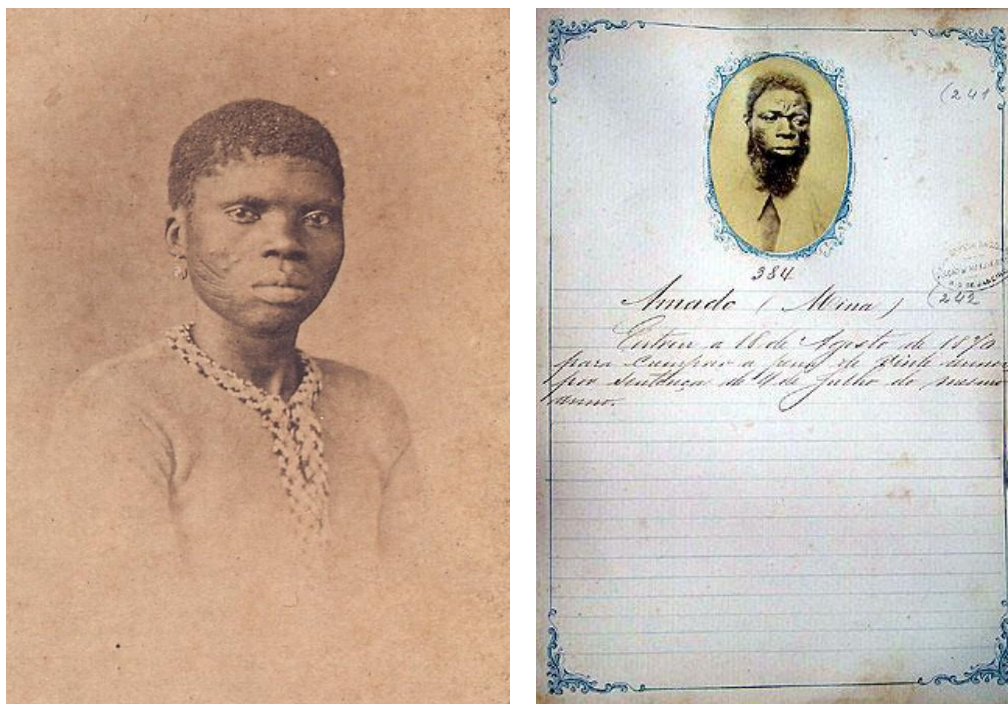


Foto: Christiano Jr. 1865. MHN. Imagem 72: Ficha Casa de Correção. Fotógrafo anônimo.  
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O rosto de Amado inclinado à esquerda deixa em evidência a escarificação do lado direito da face, bastante semelhante a realizada na face, também direita, da mulher retratada por Christiano Jr. Retratos etnográficos e de usos judiciais seguiam como se vê premissas bastante próximas: *“ya que las cicatrices, las arrugas, las manchas pigmentares y los nevus, llamados también lunares, son los más útiles para la identificación, las fotografías no deben se objeto de ningún retoque bajo ningún pretexto”*.<sup>312</sup>

A foto de Amado integra o álbum dos condenados, possivelmente apresentado na Exposição Universal de Philadelphia, realizada em 1876.<sup>313</sup> Condenados postos em exibição. *“Exploração e exibição do exótico”* para Koutsoukos revelando dois diferentes aspectos: primeiro a *“relação interessante entre o poder e a foto do preso como bem cabia a um país civilizado”* que aprendia a disciplinar e normatizar a sociedade; para enfim, deixar saber ao mundo a *“magnanimidade”* de D. Pedro II já que, muitos dos condenados foram *“perdoados,*

<sup>312</sup> BERTILLON, Alphonse. *La fotografia Judicial*. In: NARANJO. 2006, p. 109.

<sup>313</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 219. No relatório ministerial de 1877 foi encontrada pela autora a indicação de que a Casa de Correção da Corte teria enviado à Exposição Internacional da Philadelphia um álbum, na verdade, dois exemplares, *com capas com molduras em arabescos dourados e o brasão do Império.*

tendo suas penas comutadas” pelo bondoso imperador. No entanto, nem todas as fichas dos condenados sustentam essa idealização.

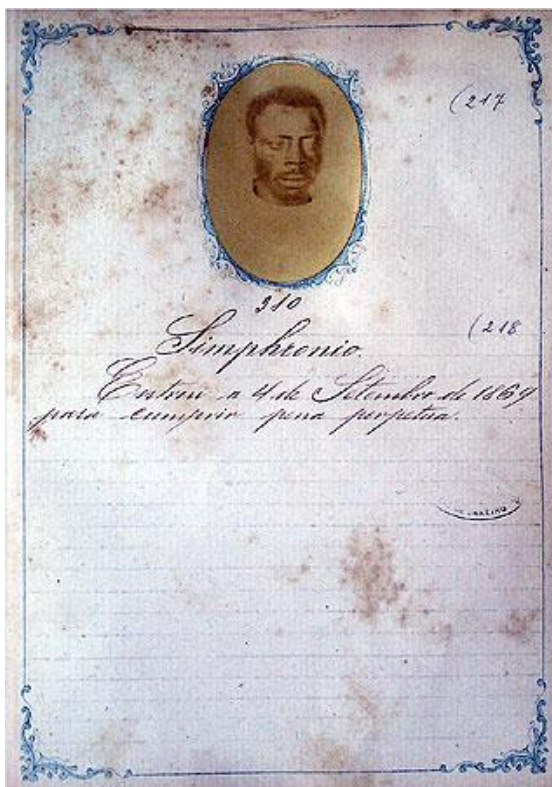


Imagem 73: Ficha Casa de Correção. Fotografia anônimo.  
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Na ficha que acompanha o retrato de Symphronio realizado, em 1872, mostra que o condenado cumpria prisão perpétua de galés, preso no dia 4 de setembro de 1869. Pena não cumprida porque, em 1876, foi registrada a fuga de Symphronio acompanhado de outro prisioneiro de nome Marianno, ambos trabalhavam na pedreira da Casa de Correção. Tal fuga teria incentivado o início de “*um debate sobre segurança e culminou com a transferência de inúmeros galés (...) para o presídio da ilha de Fernando de Noronha*” e a sugestão de passarem a trabalhar acorrentados. No despacho enviado pelo diretor da Casa de Correção, comunicando a fuga ao chefe de polícia, nota-se como além de “*cercar os pontos que da montanha dão sahida para as ruas, e bater os Mattos*”<sup>314</sup> a fotografia foi também uma estratégia à caça do prisioneiro fujão: A fotografia de Symphronio foi entregue

<sup>314</sup> KOUTSOUKOS. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006, p. 211.

ao chefe de polícia que encaminhou em circulares para os “*subdelegados das freguesias de fora da cidade com os ‘signaes’ característicos dos dois galés*”.<sup>315</sup>

Após esse episódio, foram distribuídas as devidas justificativas da fuga, inocentando sempre o diretor: falta de preparo dos guardas, má remuneração, poucos guardas, o único armado era o guarda da guarita, arma essa impossível de ser utilizada, afinal “*não tinha pólvora*”.<sup>316</sup>

Os arabescos desenhados molduram as páginas dos dois álbuns de criminosos montados no Brasil a partir de 1870, antecedendo às discussões de Bertillon e Galton, ressalta-se. O serviço de identificação policial na França<sup>317</sup> foi criado dois anos depois mostrando, como na prática do recenseamento citado por Fabris, o Brasil destaca-se pelo seu pioneirismo.

Na ficha de cada condenado era indicado o nome, o crime, a condenação, o grupo étnico ao qual pertenciam, a data de entrada na Casa de Correção, data de soltura e, como informa Koutsoukos, alguns casos de morte de condenados. Ao centro, no alto da ficha, a fotografia do condenado. Privilegia-se o rosto, levemente inclinado à direita ou à esquerda, oferecendo uma visão tridimensional da face do condenado. Somam um total de 320 imagens. A maioria dos retratados eram mestiços e negros. Entre os 142 negros fotografados, a maioria era de escravos, como Symphronio, o escravo fujão que aproveitou-se da ausência de pólvora. Seu dono era João de Bastos Pinheiro. Symphronio vivia na fazenda do Bom retiro – Parahyba do Sul. Era natural de Sergipe, descrito como “*crioulo, preto retinto, olhos pretos, dentes mui claros, nariz chato, boca grande, lábios grossos, barba pouca, cabellos carapinhos, cheio de corpo*”. Ainda em seus “*signaes*” constava como tendo “*40 annos de idades, solteiro, de 5 pes e ½ pollegadas de altura*”.<sup>318</sup> Como se vê, o próprio retrato falado do “sistema bertillon”.

---

<sup>315</sup> No entanto, o retrato do condenado Marianno não foi encontrado na Galeria dos Condenados pesquisados por Koutsoukos.

<sup>316</sup> KOUTSOUKOS. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006, p. 211.

<sup>317</sup> Desde 1860, na França, muitos criminosos conhecidos foram fotografados, mas ainda não existia um serviço fotográfico policial com essa específica função.

<sup>318</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 212. Cit. Minutas de ofícios – CCC- 1876. (1º semestre). III J 7 – 83 AN.

Foram fotografados prisioneiros que cometeram seus crimes entre 1850 e 1875. A Casa de Correção,<sup>319</sup> em julho de 1870, comprou máquina fotográfica e material para revelação. Em um dos relatórios dessa instituição há uma curiosa indicação sobre o fotógrafo: tratava-se de um preso sob custódia. O desafio seria aprender a fotografar lendo o manual que acompanhava a encomenda.<sup>320</sup>

Entre as fotografias dos negros condenados apenas duas delas eram de mulheres, negras e escravas. Eram punidos com muito rigor os crimes cometidos contra os senhores de escravos, feitores ou capatazes. Koutsoukos, em sua tese de doutorado, apresenta a história de Isabel Jacinthia, uma escrava que, durante 33 anos, ficou presa, acusada de ter envenenado seu senhor.

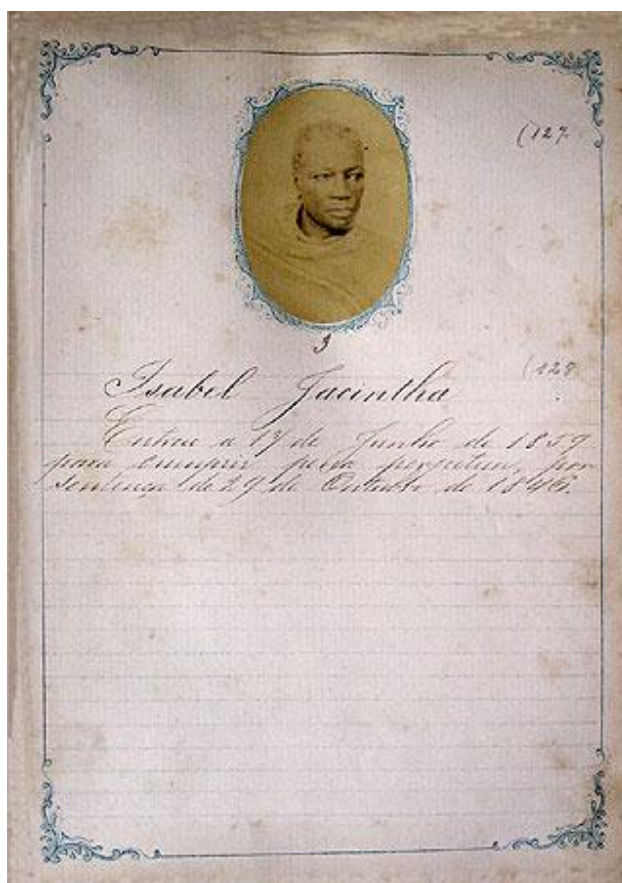


Imagem 74: Ficha Casa de Correção. Fotografia anônimo.  
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>319</sup> Primeira penitenciária construída no Brasil, inaugurada em 1850.

<sup>320</sup> Ver KOUTSOUKOS. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006. A maior parte dos manuais era escritos em inglês ou francês. A pesquisadora sugere que o detento poderia ser um estrangeiro ou ter “penado” ainda mais em tal empreitada. p. 213. A coleção com dois álbuns integra a Divisão de Manuscritos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro publicada recentemente pela Editora Capivara.

Sua fotografia foi realizada em fins de 1872, após 26 anos cumprindo sua pena. A história “*interessante*” é assim detalhada:

“Em outubro de 1846, na Corte, quando escrava e menor de idade, Isabel e seu irmão mais novo, foram acusados do envenenamento de seu senhor. Após o senhor ter sido enterrado, fora aberto o testamento e descobrira-se que Isabel e o irmão estariam alforriados. Pelo senhor ter sido morto repentinamente, os familiares deste suspeitaram dos dois escravos. Foi feita a exumação do corpo, quando um envenenamento foi descoberto e atestado por dois conceituados doutores da Faculdade de Medicina da Corte. Pressionados, os dois irmãos confessaram o feito; porém, Isabel logo se arrependeu, alegando que o irmão a “cutucara” para que também confessasse, além do fato de ela ter sido colocada, pelas autoridades na Casa de Correção da Corte, numa cela sem comida e sem água – sofrendo que, por fim, a teria induzido à confissão. Isabel alegou também que fora criada “como filha” pelo senhor, que aprendera a ler, a bordar, a coser e a marcar, e que, assim como as boas moças de família, era impedida de sair à rua – detalhe que a teria impedido de comprar o veneno junto com o irmão. Logo, “como é que havia de fazer isso?”, completou ela em seu depoimento. Na dúvida de se ouve mesmo, ou não, culpa por parte de Isabel, e também pelo fato de ser mulher, o júri não a condenou à forca, mas à pena perpétua. Isabel deu entrada na Correção em junho de 1859, quando se deu para lá a transferência de números presos.”<sup>321</sup>

Pelo Código Penal do Império Isabel não cumpriria a pena de galés perpétuas, raramente aplicada às mulheres. O código não a livraria, no entanto, da pena perpétua ou de morte. A dúvida sobre sua participação no crime cometido a livrou desta última, que se tornou rara apenas após 1875. A pena de morte, no Código Penal do Império, era chamada de “*morte natural*”, pasmem. Até 1830, antes “*de ser sancionado o Código Criminal do Império do Brasil*” era denominada como “*cruel quando o réu era submetido a toda sorte de torturas, inclusive fratura dos ossos dos braços e das pernas a poder de bordoadas com cacête ou barra de ferro*” ou como “*atroz quando após o enforcamento ou a degola, esquartejava-se ou queimava-se o cadáver (...)*”.<sup>322</sup> O imperador apesar de afirmar não ser partidário da

<sup>321</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 224. Ver também, como indica Koutsoukos, dissertação de Ribeiro, João Luiz de Araújo. pp. 210-211 e p. 296.

<sup>322</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 202. Em Goulart, José Alípio. *Da Palmatória ao patíbulo*. Rio de Janeiro: Conquista. 1971, p. 143. Após a aprovação do Código Criminal do Império do Brasil a pena de morte se daria apenas pela forca e o corpo do criminoso entrega às famílias devendo ser enterrado sem “*pompas*”. p. 203. Cit. De Ribeiro, João Luiz de Araújo. p. 12.

pena capital a autorizava “*sempre que há circunstâncias que o permitem*”.<sup>323</sup> Para não abalar a tentativa de se construir uma imagem da civilização nos trópicos, a partir de 1850, muitas das penas de morte foram revogadas, ou seja, “*comutadas em prisão perpétua ou perpétua com galés (trabalhos forçados)*”.<sup>324</sup>

A prisão perpétua era a pena imposta em muitas das fichas policiais verificadas. Outras incluíam também penas por Galés. Essa foi a pena imposta ao escravo Symphronio, condenado a duras pedras. Os prisioneiros “*trabalhavam juntos, em silêncio, em oficinas e faziam juntos, também em silêncio, as refeições, mas ficam em isolamento individual noturno*”.<sup>325</sup> A redenção pela fé permeava esse confinamento. Koutsoukos mostra como livros religiosos e a presença de capelão, responsáveis pelas pregações, eram comuns na Casa de Correção da Corte. O que causa certo estranhamento: livros oferecidos para uma maioria de analfabetos?

Mas os braços largos do perdão também não alcançaram Symphronio. O alívio da fuga durou pouco. Ele e Marianno, o outro escravo fugido, foram capturados na cidade de Bananal. Integraram o grupo dos 48 galés transferidos para o presídio em Fernando de Noronha. A presença de todos eles na Casa de Correção foi, pelo diretor, julgada como “*nociva e perigosa*”.<sup>326</sup> No dia 26 de fevereiro de 1876 não houve redenção para Symphronio. Já Isabel Jacintha teve uma espera de 33 anos até conseguir o seu perdão. E ele veio como promessa de liberdade na Semana Santa, homenageada pelo imperador em 1879. Era o dia 11 de abril quando Isabel, a enfermeira do Calabouço a cuidar de outras detentas, após duas tentativas solicitando o pedido de perdão, foi finalmente atendida, não importa se pelos santos, pelas rezas ou pelo imperador. Quando o condenado recebia o perdão do imperador, não mais voltava à condição de escravidão. O que teria feito então Isabel Jacintha, “*doente e idosa*” com sua liberdade? E Symphronio? O que teria sido de seu novo e distante destino traçado pelos contornos da ilha de Fernando de Noronha? Os caminhos da resistência, como se vê, eram de fato intermináveis.

---

<sup>323</sup> KOUTSOUKOS. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006, p. 202. Em Bediada, Bergonha. (org). *Diário do Imperador D. Pedro II: 1840-1891*. Petrópolis: Museu Imperial. 1999. Trecho do diário do imperador escrito no dia 31 de dezembro de 1861.

<sup>324</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 202.

<sup>325</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 186.

<sup>326</sup> KOUTSOUKOS. 2006, p. 212.

Sabe-se ao menos que as imagens de ambos, Isabel e Symphronio, integraram o “*gabinete das curiosidades*” de D. Pedro II.

A realização de tais registros não se deu de forma abusiva como indica Koutsoukos. Em muitas penitenciárias, o prisioneiro colaborava na realização da foto, obtida rapidamente. Apesar dos esforços em aprender o novo ofício, o fotógrafo, da Casa de Correção da Corte, nem sempre esqueceu seu amadorismo. O diretor dessa instituição, nos últimos meses de 1872, “*enviou numerosos pedidos de desculpas ao chefe de polícia (que fizera pedidos freqüentes de fotos de presos que haviam estado na penitenciária), constrangido com a imperícia do encarregado das fotos*”.<sup>327</sup> No entanto, tal documentação, tem hoje grande valor histórico, revelando uma pragmática iconográfica de grande amplitude, porque se fez como prática de identificação, durante toda a segunda metade do século XIX na Europa, no Brasil, também existente nos Estados Unidos, tendo chegado a Moscou, em 1867.<sup>328</sup>

É, a partir do percurso que revela a *dimensão essencialmente pragmática da fotografia*,<sup>329</sup> ou seja, dos sentidos dados pela sua produção e recepção, que se pode melhor compreender tamanha circulação de um mesmo código iconográfico compartilhado. Ao pensar no modo constitutivo da imagem, se tem uma aplicação teórica inspirada em Dubois e na sua proposta da fotografia como *foto-índice*<sup>330</sup>, a qual atesta a existência do que ela representa, mas, que pode, nada dizer, tornando sua *significação enigmática*, caso sua *referencialização*, não seja compreendida no *campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua*

<sup>327</sup> KOUTSOUKOS. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006, p. 206. Em 1873, segundo a autora, muitos retratos foram refeitos.

<sup>328</sup> Koutsoukos demonstra também como nos Estados Unidos, em Lausanne, em 1854, foram realizados inúmeros retratos de criminosos, que inclusive chegaram a circular. Em 1858, no departamento de polícia de Nova York uma coleção de 450 ambrótipos apresentava a primeira ‘galeria de vagabundos’, com fotografias de criminosos notórios. Tais galerias espalharam-se tanto nos EUA quanto na Europa, chegando a Moscou em 1867, p. 189.

<sup>329</sup> DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas. SP: Papyrus, 1994, p.52.

<sup>330</sup> DUBOIS. 1994. *Índice da imagem* é um conceito teórico idealizado pelo filósofo e semiótico americano, Charles Sanders Peirce que, em 1895, criou, segundo Dubois, *o estatuto teórico do signo fotográfico*. Tal categoria designa os signos da imagem, com uma conexão, em algum momento com o real, diferenciando-os de ícones (representações relacionadas com o universo da pintura e do desenho, da semelhança, real ou imaginária) e dos símbolos (sistemas propriamente lingüísticos). Enquanto os signos assim se aparentam: fumaça, índice de fogo; sombra, indício de uma presença; cicatriz, marca de um ferimento; poeira, depósito do tempo, etc. Ver p. 61.

*experiência referencial, do ato que a funda.* Não está, portanto, descolado da dinâmica social. O objeto fotográfico, ao contrário, a integra e nela se constitui. Somente assim Symphronio e Isabel estarão mais próximos, menos silenciados e esquecidos, porque o esquecimento é também um “ato” de conservar a distância o que não se quer recordar.<sup>331</sup>

A partir do conceito de *foto-índice* a fotografia não é entendida como uma *interpretação transformadora do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.*<sup>332</sup> Há, como aponta Dubois, *um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro*, imaculado talvez, apenas “*no momento de inscrição ‘natural’ do mundo sobre a superfície sensível*”. Instante este que, segundo o filósofo e teórico da fotografia, dura pouco. É nesse instante “*quase puro*” que a imagem ganhava status de realidade para os homens oitocentistas, onde depositavam as mais diferentes idéias, sendo a primeira, a crença na própria imagem. É isso que vale ao historiador.

Em seguida, a fotografia para Dubois será “*tomada e retomada pelos códigos que não mais a abandonarão*”.<sup>333</sup> Os signos da imagem, junto com seu objeto referencial, constituem o *índice* na representação, sempre marcado, neste princípio teórico, por uma “*conexão física, de singularidade, de designação e de atestação*”, levada, então, a funcionar como um testemunho, portador de um “*sentido que lhe é exterior*”, porque é pelo olhar do outro que se efetiva. A singularidade e particularidade da fotografia são determinadas pelo fato de seu referente carregar sempre o *traço de um real*<sup>334</sup>, para Dubois, não como semelhança ou cópia absoluta,

---

<sup>331</sup> Ver PONTY, Maurice Merleau – *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p. 223.

<sup>332</sup> Esta seria, no percurso histórico de estudos sobre a fotografia desenvolvida por Dubois, uma segunda corrente teórica. A primeira pensa a fotografia como *espelho do real*, e a terceira assume a fotografia como *traço do real*.

<sup>333</sup> DUBOIS. 1994, p. 51. Barthes foi bastante criticado por muitos teóricos da fotografia por não ter reconhecido a existência de signos e tipos de códigos na imagem. Dubois, por sua vez, refuta estas proposições e afirma que Barthes foi o primeiro em saber que, *a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos*. Segundo o autor artigo publicado em 1961, *A mensagem fotográfica*, e também no livro *a Câmara Clara*, Barthes repetiu “*é evidente que códigos vêm influenciar a leitura da foto*”. Ver pagina 49.

<sup>334</sup> A concepção da fotografia como traço do real encontra-se em alguns autores tais como André Bazin, Peirce, onde o realismo não é negado e, o que mais interessa, segundo Dubois, é o próprio fazer da imagem, suas modalidades de constituição. Ver *O Ato fotográfico*. p. 35.

verossimilhança dada pelo *automatismo da sua gênese técnica*<sup>335</sup>, mas porque expressa:

“algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação [...] um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração.”

Apesar das escolhas e intencionalidades, da não-neutralidade técnica e estética,<sup>336</sup> Dubois propõe a idéia de *traço do real* para uma reflexão, não voltada apenas para o “*resultado da imagem*”, mas para a sua *gênese*<sup>337</sup>, para aquilo que denomina como “*ontologia da foto*”, buscando “*a relação de contigüidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível*”.<sup>338</sup> É preciso, no entanto, não deixar que o “*peso da realidade’ irreduzível que recai sobre a imagem fotográfica*” acabe por bloquear um entendimento da fotografia, ampla em suas conexões culturais e simbólicas.

Quando aponta este perigo de observação e análise do objeto fotográfico, tenta impedir aquilo que denomina como *gênero de absolutismo teórico* e defende que um dos méritos da teoria pierciana do signo, permite “*descrever com precisão a relação privilegiada que o signo fotográfico mantém com seu objeto, permitir igualmente, num mesmo movimento, relativizar esse ‘domínio do real’ no estatuto do meio*”.<sup>339</sup> Relativizar este domínio é chegar o mais próximo de uma possível reconstituição histórica, não apenas daquilo que está ali representado, colado à imagem em seu referencial, mas, atingir aquilo que não está dado em formas, tons, grãos, ou seja, perceber pelo conteúdo imagético aquilo que seria o não-dito na imagem, mas, que, a partir dele, se constitui.

<sup>335</sup> Idem DUBOIS. 1994. Base do princípio teórico que vislumbra a imagem fotográfica como espelho do real.

<sup>336</sup> Barthes também reconhece essas interferências na imagem, já na câmara escura, com sua lente e poder organizador dos raios, um diafragma operado seguindo indicações do fotômetro e seu obturador, compatibilizando a velocidade com a abertura do diafragma, e um operador regendo tudo isso. Esta é uma citação de Barthes em, *A Ilusão Especular*, dissertação de Arlindo Machado defendida na PUC-SP, em 1983. O autor, no entanto, faz uma crítica às análises e escritos de Roland Barthes.

<sup>337</sup> A gênese da imagem para Dubois pode ser “*tanto um ato de produção propriamente dito a ‘tomada’, quanto um ato de recepção ou de difusão*”. p. 59.

<sup>338</sup> DUBOIS. *O Ato Fotográfico*. 1994, p. 35.

<sup>339</sup> DUBOIS. 1994, p. 83.

São estes princípios privilegiados porque permitem que se pense a fotografia na medida em que fala de um referente marcado por uma singularidade, o tempo e espaço, mas, sem ofuscar as possibilidades e necessidades de compreender suas significações, além de suas “aparências puras”.<sup>340</sup> Ou, como expressa Dubois, a *ordem do sentido*, em contraponto, com a *ordem da existência*,<sup>341</sup> dada num “*simples momento no conjunto do processo fotográfico*”. Na “antologia da foto” seria como encontrar aquilo que aproxima Symphronio de Isabel Jacintha e, ao mesmo tempo, explica a constituição de suas representações, não como condenados apenas, mas, como sujeitos diante do fotógrafo, outro condenado, ambos construindo imagens que transbordam, ultrapassam o próprio retrato porque quando, tais fotografias foram postas em exibição, não compunham mais a representação de dois indivíduos, um homem e uma mulher condenados, carregavam toda uma nação discutida e repensada pelas diferenças raciais.

A potencialidade da imagem foi muitas vezes esquecida, porque utilizada como ilustração, e não como documento, que deveria ser explorado, e “suas informações decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem”<sup>342</sup>, além de sua “evidência testemunhal”.<sup>343</sup>

“Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.”<sup>344</sup>

Verifica-se aqui a existência de um sistema de representação, capaz de dar nuances às diferentes visões sobre o negro e, conseqüentemente, sobre a escravidão, presente não apenas na estrutura econômica, mas, também, permeando

<sup>340</sup> Ver DUBOIS. 1994, p. 84. Citação de John Berger.

<sup>341</sup> Ver DUBOIS. 1994, p. 84.

<sup>342</sup> KOSSOY. *Realidades e Ficção na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002, p. 21.

<sup>343</sup> KOSSOY. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003, p. 22.

<sup>344</sup> KOSSOY. *Realidades e Ficção na Trama Fotográfica*. 2002, p. 21.

os sentidos e percepções da época, fortemente vinculada à imagem do negro em sua representação, onde inscreveram-se valores afetivos, científicos e culturais propulsores desta específica forma de representar o negro, sujeito social marcado pelo estigma da escravidão, do atraso, da doença, do exótico. Da condenação.

Ocorreu definitivamente uma abrangente demanda de fotografias no século XIX. Enquanto Christiano Jr., em 1865, na corte carioca, realizava inúmeros registros de negros para comercializar imagens como *souvenir*, mostrando pelos *carte de visite* a cara em que se fazia o Brasil, o naturalista suíço Louis Agassiz impunha sua invenção sobre a hierarquia das raças. Diferentes demandas, portanto. Uma com interesse comercial pelo pitoresco, pelo exótico; outra científica. A encomenda de fotografias de negros, feitas por Agassiz ao fotógrafo Augusto Stahl, eram parte de uma demonstração de teorias racialistas, causando um efeito bastante próximo, quando comparados aos registros etnográficos, que também buscavam *classificações, comparações e reagrupamentos*, a partir dos traços fisionômicos.

Tais elaborações partem das próprias fotos policiais. Como descreve Dubois, este gênero fotográfico acabou por “*amplificar e estender o esquadramento do corpo numa verdadeira rede sóciocoercitiva, uma rede administrativo-policia jogada no mundo e nos seres e que sempre trará alguma ‘caça’.*”<sup>345</sup> As representações etnográficas, em meados do século XIX, tentavam explicitar uma configuração do mundo dada pelas raças, com o hibridismo configurado como uma “*maldição*”,<sup>346</sup> porque a miscigenação abriria as portas para a degenerescência. Agassiz estava à caça de provas materiais, que demonstrassem esse risco. Provas capazes de mostrar como as características físicas e biológicas determinariam o “*destino dos povos*”.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> DUBOIS. 1994, p. 242.

<sup>346</sup> Ver MACHADO, Maria Helena P. T. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005. Tese Apresentada para o Concurso de Livre-Docência. O marinheiro norte-americano, William Herndon, que entre 1851-52 peregrinou dos Andes ao Pará, segundo Machado propunha “*derrubar a floresta, se livrar dos índios, enforcando-os e povoar a Amazônia com negros escravos*” do sul dos EUA que melhor se aclimatariam num país tropical. Acreditava assim livrar-se da “*maldição das raças*”. Ver p. 7.

<sup>347</sup> SANTOS, Gislene Aparecida. *A invenção do ser negro*. 2002, p. 48.

Foi encomendado ao fotógrafo Augusto Stahl a realização dos registros dos “tipos raciais puros”,<sup>348</sup> classificação essa de Agassiz. O indivíduo é fotografado sob diversos ângulos, incluindo uma exposição de costas, prática freqüente nas fotografias antropométricas. Neste gênero fotográfico, o objetivo é a busca de uma descrição total do indivíduo, num registro detalhado, quase microscópico<sup>349</sup>, onde o estudo do corpo do negro dava suporte para teorias racistas em voga. Seus ecos embalaram o segregacionismo racial, além é claro, de seguir padrões precisos de observações: “*retratos de cuerpo entero, tomados exactamente de cara, col el sujeto de pie, a ser posible desnudo, y con los brazos colgando a cada lado del cuerpo*”.<sup>350</sup>

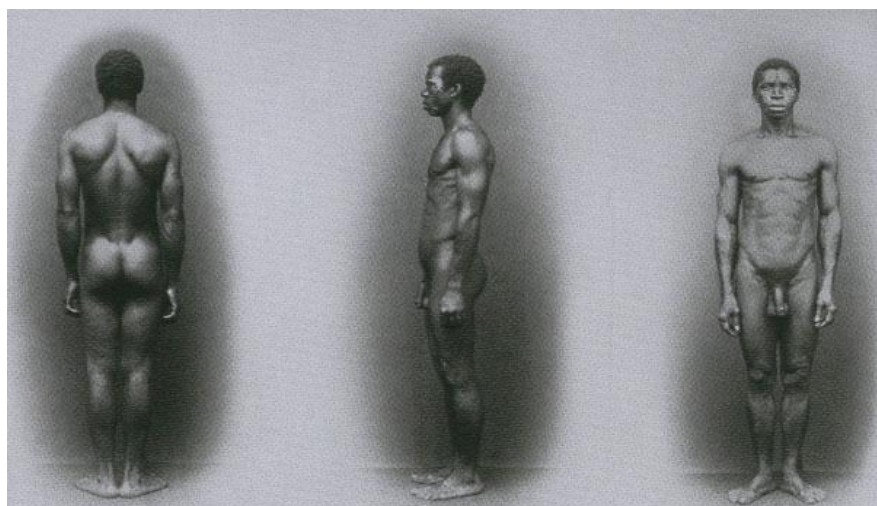


Imagem 75. Foto: Augusto Stahl. Fotografias antropométricas com objetivo de dar suporte a estudos científicos comparativos sobre as raças. Fotos encomendadas pela Expedição Thayer, organizada por Jean Louis Rodolphe Agassiz. 1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology.

O corpo é aqui o próprio objeto do desejo de conhecer, dissecar, classificar. A pura expressão das invenções que passava a carregar. Essa materialidade documental reflete não somente o pensamento científico de uma época, mas revela-

<sup>348</sup> MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005. p. 68 Foram realizadas fotografias em diferentes coleções de negros, chineses e populações amazônicas, com o objetivo de retratar “*raças puras e raças mistas*”. p. 71. As fotos das *raças mestiças* foram realizadas pelo fotógrafo Walter Hunnewel e pertencem ao Peabody Museum, Harvard University.

<sup>349</sup> FABRIS. 2004, p. 47. A autora utiliza a idéia de registro microscópico em oposição aos registros macroscópicos referentes aos dados estáticos desses estudos o que promove uma ligação entre estatística e arquivo. São métodos de análise dos estudos desenvolvidos por Bertillon que queria *um tipo em termos estatísticos*. A confluência da Fotografia e Estatística, de acordo com Fabris, uma nova modalidade fotográfica, o retrato compósito, considerada como tipológico, criado por Francis Galton. Segundo ele, os criminosos tinham traços fisionômicos semelhantes, característicos de determinados grupos, encontrados com imagens justapostas, possíveis de generalizações a partir de dados estáticos comparativos, passíveis de mensuração. p. 47.

<sup>350</sup> BROCA, M. P. *Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas*. 1879. In: NARANJO. 2006, p. 80.

se como memória cultural, como expressão de sentimentos vivenciados, codificados na linguagem fotográfica. A raça passava a definir a própria totalidade do sujeito. As intenções de Stahl, nesta específica configuração de representação, contam pouco, pois, como bem nos lembra Sontag “*as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizeram uso*”.<sup>351</sup> Christiano Jr. e Stahl talvez quisessem apenas sobreviver de seus ofícios. As imagens produzidas por cada um deles, não mais lhes pertenciam, depois de contabilizados os ganhos, da venda da imagem. Elas então revelam muito mais sobre o pensamento daqueles que delas fizeram uso. E foram muitas:

“Durante una prolongada estancia en Manaos, el señor Hunnewell hizo muchísimas fotografías de indios y negros, así como de mestizos de estas das razas y de cada una ellas con blancos. En todos estos retratos, los individuos seleccionados aparecen en tres posiciones tipificadas: de frente, de perfil y de espaldas. Espero tener la oportunidad, más tarde o más temprano, de publicar estas ilustraciones, así como las des negros puros que el señor Stahl e el señor Wahnschaffe, hicieron para mí in Rio”.<sup>352</sup>

Agassiz percorreu o interior do Brasil na missão científica Thayer<sup>353</sup> para reunir provas materiais da degeneração provocada pela miscigenação. Tal empreendimento estava vinculado à criação entre 1857 e 1861 do *Museum of Comparative Zoology*, instituição concebida por Agassiz e inspirada nos museus europeus de história natural.<sup>354</sup> Como chefe dessa missão, publicou *Voyage ou Brésil, 1865-1866* com “*retratos de negros de puro sangue tirados para mim no Rio*

<sup>351</sup> SONTAG. *Diante da Dor dos Outros*. 2003, p. 36

<sup>352</sup> AGASSIZ, Elizabeth C. e Louis. *Viaje por Brasil*. 1868. In; Naranjo. 2006, p. 41.

<sup>353</sup> Vale dizer que o imperador D. Pedro II estimulou muitas dessas iniciativas “*mantendo contato direto com quase todos esses cientistas*”. Teria financiado a publicação da *Flora Brasiliensis* (a primeira parte), de Kaul FrieDerich Von Martius. Após a morte deste botânico, D. Pedro II comprou a “*biblioteca americana*” doada ao IHGB. Outro cientista que manteve contato com a corte foi o geólogo canadense Charles Hartt, que no sul do país encontrou calotas cranianas levadas ao Museu Nacional e depois a Berlim, discutidas e analisadas na Sociedade de Antropologia. Ver De Fiore, Elizabeth e Ottaviano. *A Presença Britânica no Brasil (1808 – 1914)*. Editora Pau-Brasil. Rio de Janeiro: 1987. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização 110.2.3. O nome da expedição liderada por Agassiz deve-se ao nome da família afortunada de Boston que financiou a expedição. O filho Stephen V. R. Thayer foi um dos estudantes que acompanhou a expedição.

<sup>354</sup> Ver MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005, p. 22.

pelos Srs. Stahl e Wahnschaffe”.<sup>355</sup> O escravo, o negro livre, o mestiço brasileiro foram considerados como elemento fraco, degenerado, menos capaz. Se escravos, incapazes até de conhecer o sentido da própria liberdade.<sup>356</sup> São fotografias antropométricas que, encomendadas sob orientação de Agassiz, tentaram reforçar a teoria criacionista, de forte fundamentação religiosa. Seriam analisadas diferenças físicas entre as raças, denunciadoras de um pensamento em defesa da superioridade racial dos brancos.

Adotando métodos de estudos empíricos, sob a influência do naturalista francês Georges Cuvier, Agassiz defendia uma diferente origem entre as espécies, resultantes de uma criação divina, uma base teórica fundamentada numa visão religiosa, negação evidente do evolucionismo. A existência de tipos ideais e de um “plano divino sobre a realidade do mundo natural”<sup>357</sup> eram as premissas estruturantes do pensamento de Agassiz, adepto das teorias poligenistas, defensor, portanto, de origens separadas das espécies.

A viagem ao Brasil tinha como meta “confirmar a teoria criacionista, cujo princípio escorava-se na idéia da existência de uma distribuição peculiar das espécies por região do globo, distribuição esta que espelhava os desígnios divinos quanto à vocação de cada região da terra”.<sup>358</sup> A cada raça, “caberia um lugar no mundo”, tendo cada uma delas “um direito determinado por sua natureza”.<sup>359</sup> Em tal

---

<sup>355</sup> KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. 2002, p. 302. O endereço do estúdio foi anunciado no Laemmert anualmente entre 1863 a 1870. Segundo George Ermakoff a parceria com Wahnschaffe durou até o fim da vida de Stahl que retornou à Europa vítima da sífilis. A citação é de Kossoy, p. 302, tirada de Agassiz, 1975, p. 305. Germano Wahnschaffe, pintor e sócio de Stahl em Recife e no estúdio na rua do ouvidor 117, no Rio de Janeiro.

<sup>356</sup> Crítica a teoria da *coisificação/reificação* do escravo. O modo de produção escravista, sob essa perspectiva, tornava o escravo incapaz de qualquer ação autônoma, segundo a qual criavam *uma auto-representação como não-homem*. Os escravos segundo essa perspectiva eram apontados como “*testemunhas mudas de uma história para a qual não existem senão como uma espécie de instrumento passivo sobre o qual operam as forças transformadoras da história*”. Ver GORENDER. *A Escravidão Reabilitada*. 1991, p. 21.

<sup>357</sup> MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005, p. 26.

<sup>358</sup> MACHADO. Revista USP. N. 75 *A ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo degeneracionista*. Segundo Machado, Agassiz nunca abdicou de sua crença poligenista e defendia a degeneração resultante da miscigenação. Ao defender o abolicionismo nos Estados Unidos, defendia a segregação das raças. Atacava o hibridismo ou o chamado mulattoism (mulatismo). Sugeriu ao conjunto da raça negra norte-americana, uma emigração coletiva para a África, América Latina (Amazônia) e Caribe, afinal estariam destinados às áreas tropicais, salvando assim a nação norte-americana. Para Machado, era uma proposta de “*expulsão dos negros do país com tons róseos de filantropia*”.

<sup>359</sup> SANTOS. 2002, p. 49.

empreitada, Agassiz queria refutar o evolucionismo proposto por Charles Darwin que, em 1859, publicou *Origens das Espécies*, defendendo nessa obra a origem da espécie humana baseada em ancestrais comuns, fundamento originário daqueles que defendiam a teoria monogenista, a qual Agassiz, poligenista, veementemente refutava.

Nas fotografias que integram a pesquisa de Agassiz vê-se que de fato “se habían realizado siguiendo unas pautas preestablecidas que sirviesen para estandarizar la información y, facilitar la comparación”.<sup>360</sup> Seus registros revelam todo o pensamento de uma época:

“La mayoría de los caracteres distintivos de las diferentes razas humanas se encuentran principalmente en la cabeza. Por lo tanto, el antropólogo fotógrafo deberá, sobretudo, realizar retratos (...) sabemos que las razas inferiores difieren totalmente en este aspecto de las demas”.<sup>361</sup>



Imagem 76 e 77. Fotos: August Stahl. 1865.

As fotografias produzidas por Stahl denunciam uma necessidade de “*observação etnográfica do homem longínquo*”.<sup>362</sup> No corpo e no rosto de cada

<sup>360</sup> NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006, p. 14.

<sup>361</sup> TRUTAT, Eugène. *La fotografía aplicada a la historia natural*. In: Naranjo. *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*. 2006, p.86. Trutat foi um cientista naturalista e também fotógrafo.

<sup>362</sup> COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995, p. 223.

indivíduo, estariam depositados os traços de sua identidade. Buscava-se assim desvendar cada traço que diferenciava a raça branca da negra. A técnica de identificação criada por Bertillon em meados de 1850 foi emprestada a esses retratos, colocando o retratado em posição frontal e lateral direita. Sob orientação de Agassiz, obviamente, Stahl realizou imagens para serem aplicadas as técnicas de mensuração antropométrica, para medir, por exemplo, o nariz do homem à direita retratado.

Segundo Machado, ambas as fotos integram a coleção de fotografias promovidas pela Expedição Thayer, contendo três diferentes álbuns: Box 1, com fotografias das “raças mistas” feitas em Manaus, pelo fotógrafo Walter Hunnewel, mostrando “tipos amazônicos mistos”; Box 2, composto por portraits de “*tipos africanos e seus descendentes no Rio de Janeiro*”, fotografados por Stahl; e o álbum África, com 30 fotografias de negros e negras, identificando suas respectivas etnias, fotografados nus de frente, de perfil e de costas.<sup>363</sup> Além de mensurados os traços de seu rosto, numa clara demonstração racialista, a fotografia acima do homem à direita, também integra o Álbum África. A seqüência de seu corpo nu também fotografado revela um corpo encarnado de significação, nele reside a violência que ocupa a intenção de conhecimento da ciência que, Agassiz, tinha a certeza de alcançar porque, a ele, não parecia nada estranho mostrar tais fotografias nas palestras que fazia para explicar os planos de Deus na formação da humanidade.

Diante dessa tarefa de hierarquizar o homem pela raça não poderia faltar a presença do fotógrafo: “*La fotografía es un arte especial que exige una educación especial. Está claro que cualquier gran expedición científica debe llevar un fotógrafo*”.<sup>364</sup> Agassiz como verificou-se contratou o serviço dos profissionais que no Brasil residiam, e soube agradecer “*las facilidades*” e “*la amabilidad*” recebidas “*de Vuestra Majestad en mis exploraciones*”.<sup>365</sup> Todo apoio para o cientista Agassiz que assim apresenta suas conclusões:

“El resultado principal al que he llegado es que las razas se comportan entre si como especies diferentes; es decir, que los

<sup>363</sup> Ver MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. 2005, p. 72.

<sup>364</sup> BROCA, M. P. *Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas*. 1879. In: NARANJO. 2006, p. 81.

<sup>365</sup> AGASSIZ, Elizabeth C. e Louis. *Viaje por Brasil*. 1868. In; Naranjo. 2006, p. 42.

híbridos que nacen del cruce de indivíduos de razas distintas son siempre una mezcla de ambos tipos primitivos y nunca la simple reproducción de caracteres de uno u otro progenitor, como ocurre en cambio con las razas de animales domésticos”<sup>366</sup>.

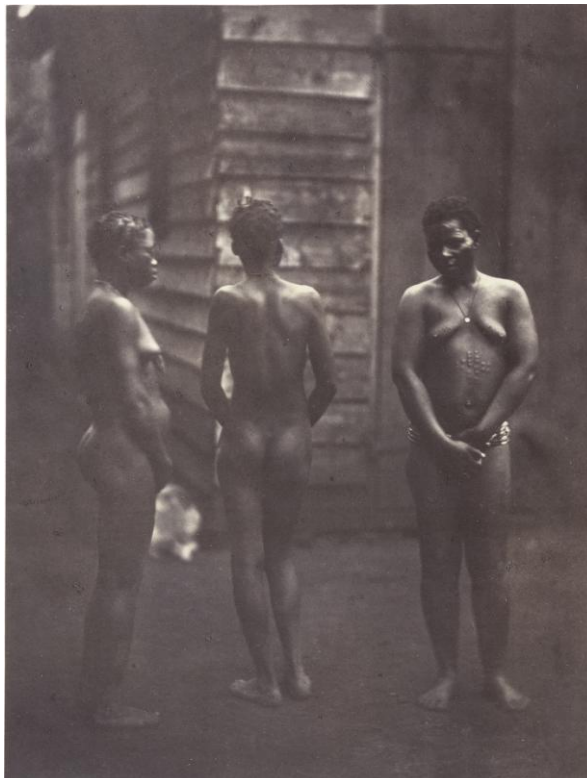


Imagem 78. Foto: Desiré Charnay, 1863. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O corpo desvendado explicaria as diferenças, também estabelecidas no continente da mesma cor de pele, irmão, ou, quem sabe, pai, mãe daquilo que virou o Brasil. Sob as lentes de Desiré Charnay, a mãe África também exportou suas representações. A descrição dos corpos de negros africanos eram imagens que, pela lente do fotógrafo europeu, descreviam diferenças sob o eco das teorias raciais que se propagavam. Mulheres descalças, escondendo suas genitálias, sob a luz natural que fixava suas imagens, revelam-se para um mundo como representação de todo um continente, visto e definido fora de suas fronteiras.

Nesse campo de percepção e intencionalidade dos fotógrafos do século XIX, Charnay, cientista, arqueólogo e fotógrafo, compartilhou dos mesmos critérios de identificação de Augusto Stahl, ao retratar pessoas de frente, de costas e de perfil,

<sup>366</sup> AGASSIZ, Elizabeth C. e Louis. *Viaje por Brasil*. 1868. In; Naranjo. 2006, p. 42.

pertencentes a uma tribo africana. Charnay participava da Missão da Companhia de Madagascar, organizada em 1863 pela Sociedade Fundiária, Industrial e Comercial, com fortes interesses científicos e comerciais. Numa única chapa fotográfica caberia todo um continente.

“*Investigações sobre os tipos raciais tomam a Europa*”.<sup>367</sup> Inúmeras teorias passaram a explicar os diferentes tipos humanos, inferiorizando o negro africano, originário de uma “*terra de pecado e imoralidade; Homens corrompidos; povos de clima tórridos com sangue quente e paixões anormais*”. A cultura africana foi “*encarada como signo da barbárie*”.<sup>368</sup> As fotografias de Charnay apresentam, de certa forma, esse imaginário europeu recaído negativamente sobre a África. Em 1839, com a criação da Sociedade etnológica, em Paris, as diferenças entre os povos passaram a ser mais estudadas. Nessa dinâmica a fotografia firmou-se como afirma Naranjo “*uno de los médios de representación gráficos con una mayor penetración social*”.<sup>369</sup>

O século XIX não trouxe apenas independência para os homens da ciência e a crença em suas afirmações. Foi, de fato, como definiu Schwarcz, o século das especializações, das grandes sínteses. O “*discurso científico evolucionista como modelo de análise social*”, quase um dogma que no Brasil, se transfigurou num “*imperialismo interno*”, reconhecendo diferenças e também determinando inferioridades,<sup>370</sup> contando amplamente com a fotografia. Stahl e Charnay, cada qual com sua câmera fotográfica, sintetizaram também uma época, um mundo, criaram uma “*identidade ilusória*”<sup>371</sup> desvendando de forma significativa dilemas e tensões que atravessaram África e Brasil, como num grande mural a exibir suas dimensões mais profundas, redimensionadas em suas formas corporais, postas em exibição. Coube a ela a tarefa de “*representar con rapidez y seguridad tipos exóticos, y los*

---

<sup>367</sup> SANTOS. *A Invenção do Ser Negro*. 2002, p. 49.

<sup>368</sup> Idem. *A Invenção do Ser Negro*. 2002, p. 55

<sup>369</sup> NARANJO. 2006, p. 12.

<sup>370</sup> SCHWARCZ. *Espetáculo das Raças*. 1993. p.28. Segundo a autora, as teorias racistas chegam ao Brasil por volta de 1870, mas já faziam parte do contexto europeu.

<sup>371</sup> NARANJO. 2006, p. 11.

*que hay tienen en su propio país unos ingresos demasiado buenos como para sentir el deseo de partir hacia parajes salvajes y bárbaros*".<sup>372</sup>

Tratar dessas idéias doutrinárias (porque a ciência também se sustenta em bases dogmáticas) foi opção escolhida para se compreender aquilo que Merleau-Ponty aponta como a *“fórmula de um comportamento único em relação ao outro, à natureza, ao tempo e à morte, uma certa maneira de pôr forma no mundo (...) não há uma palavra, um gesto humano, mesmo distraídos ou habituais que não tenham uma significação”*.<sup>373</sup> O fotógrafo, ao apontar sua câmera para homens e mulheres, posicionava-se também para dar forma a um mundo em representação.



Imagem 79, à esquerda. Foto: Desiré Charnay, 1863. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Sob a nudez do corpo exposto, encoberto parcialmente por rudimentares e, simples panos, as três mulheres revelam as formas que definiam então todo um continente. Os panos que compõem a imagem à esquerda foram retirados da fotografia que agora a acompanha. O fotógrafo preocupou-se em inverter as posições. A retratada que antes, no centro da imagem, aparecia de costas e despida, agora, na imagem à esquerda ganha forma que revela seu corpo ainda menina.

<sup>372</sup> FRITSCH, Gustav. Álbum etnológico-antropológico en fotografias de C. Dammann. 1874. In: Naranjo. 2006, p. 58.

<sup>373</sup> PONTY, Maurice Merleau – *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p. 16.

Os *cartes de visite* de Christiano Jr. ou as fotografias feitas por Stahl são imagens que revelavam uma curiosidade em relação ao Brasil, pensado e imaginado, e formam junto às produções de Desiré Charnay, um *corpus* documental pertinente a um período marcado, não apenas pelo desejo de ver o outro, mas, antes, e agora pela linguagem visual, dominá-lo pela segunda vez, pela ótica da cultura. Sem fugir das adjetivações, são até, de certo modo, *perversas*,<sup>374</sup> porque não eram únicas, isoladas pelas suas especificidades locais. Eram parte de um todo onde o ser exótico era tratado como uma aberração. Duas realidades em comunhão: A concretude das relações de dominação economicamente impostas, atreladas às subjetividades que se revelam pela cultura. É claro que essa dominação não se efetivou pela fotografia, que, no entanto, ajudou a cristalizar uma forma de ver e pensar o negro que podia ser tanto o brasileiro quanto o africano.

O consumo da imagem, para Roger Chartier, é também parte integrante da produção, já que o sentido assumido pela obra, em sua recepção, constitui a própria obra, seu significado, variável, porque transformado de acordo com a época, por seus consumidores, que constituem os *agentes participantes e co-determinantes dos produtos da cultura*.<sup>375</sup>

A representação do negro, na proposta de Agassiz, para ser apresentado em palestras e exposições, mostra como nessa específica apropriação foi configurada, a partir de uma visão etnocêntrica, incorporada em estudos científicos associados a instituições norte-americanas, determinante na realização dessa produção.

Nos registros dos *tipos raciais puros*, encomendados por Agassiz, estudos fisionômicos também foram realizados, desnudando também a face da pessoa, ilustrações do “*perigo da miscigenação*”.<sup>376</sup> As imagens etnográficas das populações negras, em diferentes províncias do Brasil, percorrem toda a produção do século XIX como caracterização de um tipo social, para legitimar e reafirmar diferentes posições sociais, aqui e além das águas do Atlântico, cruzadas por cada cartão de visita enviado à Europa. As fotografias etnográficas passaram a representar o país além de suas fronteiras atravessadas pelos fotógrafos - viajantes. O mundo passou a ser

<sup>374</sup> MAUAD, Ana Maria. *História da Vida Privada no Brasil*. V. 2. Capítulo: *Imagem e auto-imagem do segundo reinado*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

<sup>375</sup> CHARTIER, Roger. *A História da Cultura: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel. 1990.

<sup>376</sup> MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005, p. 71.

visto e as posições sociais, definidas ou, ainda reafirmadas. Representações criadas para definirem os tipos sociais existentes. Visões possíveis por todo o aparato tecnológico desenvolvido. É o momento da burguesia e da própria fotografia popularizada pelos *cartes de visite*, onde ver e ser visto tornava-se cada vez mais barato. Prática criadora de um sistema de *representação da realidade*.<sup>377</sup> As paisagens e as classes populares são interesses comuns da fotografia que investigava e definia lugares e posições. Desnudava corpos e almas.

Alguns autores apresentam um campo teórico com grandes contribuições, oferecendo categorias de análises que vão de encontro a questões coladas pela pesquisa. Chiriboga e Caparrini defendem o pressuposto de que essas fotografias reforçaram uma ampla exclusão social. Há, para Mary Louise Pratt, o que cabe perfeitamente para essa interpretação, uma “*normalizadora e homogeneizadora retórica da desigualdade*”.<sup>378</sup>



Imagem 80. Fotos: Augusto Stahl. 1865.

Ao considerar o fato dessas imagens atravessarem várias temporalidades, num intenso processo dialógico com outras representações, feitas desde o início do século XIX, e até mesmo, durante o século XVIII, com os inúmeros relatos de viagens sobre o continente africano e americano, pode-se concordar como apontam

<sup>377</sup> CHIRIBOGA e CAPPARRINI. 2005, p. 25.

<sup>378</sup> PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC. 1999, p. 264.

para a existência de “*políticas de exotização*” associada a uma política identitária, que objetivava descrever para diferenciar, resultando em representações que acabam por criar uma classificação social e racial, numa tensão entre o que era o “*auto e hetero-reconhecimento*”, criando assim “*referências culturais de identificação*” que configuram uma “*gênese social*” carregada de historicidade, reveladoras de políticas de naturalização e reconhecimento do poder e da autoridade.<sup>379</sup>

A fotografia espelha uma clara divisão social nos trópicos. De um lado, uma elite em pose e gestos senhoriais, a própria “*personificação do poder*”,<sup>380</sup> oposta à imagem dos pobres mestiços de pés descalços, sob o chão da África ou sob os panos cenários dos ateliês fotográficos no Brasil, personificação do mundo do trabalho, do mundo da exclusão. São estes os paradigmas presentes também nas fotos de Christiano Jr. em toda a série de negros e seus ofícios.

Na contribuição teórica sobre o retrato feita por Fabris, são apresentadas algumas reflexões mostrando como as identidades se formam na esfera do reflexo, ou seja, o retratado se reconhece no próprio retrato, “*permitindo assegurar-se da própria identidade*”, formando, como afirma Fabris, uma “*consciência social de si*” mesmo configurada a partir da imagem do outro. Consciência sustentada na experiência vivida e na prática de imagens compartilhadas.<sup>381</sup>

A fotografia não se prestou apenas ao burguês, reconhecendo-se, quando enxergava sua própria imagem, que idealizava em pose sua posição social em ascensão, mas também, confere uma percepção burguesa de quem eram os outros, percepções definidoras, tanto daqueles que se encontravam como grupos pertencentes das elites, quanto daqueles que compunham as classes populares empobrecidas e desqualificadas. A fotografia pode ser pensada como elemento constitutivo dessa experiência social, marcada por disputas de lugares, perspectivas e valores morais, irrefutável prova de que a luta se dá também pela cultura.

A apropriação de tais imagens, não esconde, por sua vez, o caráter abusivo que envolve essa produção. Maria Helena P. T. Machado, ao pesquisar o diário e

---

<sup>379</sup> CHIRIBOGA e CAPARRINI. 2005, p. 14, 15 e 16.

<sup>380</sup> Chiriboga e Caparrini analisam como nos retratos das elites as pessoas retratadas “*asumiendo gestos de gran poder*”, como um “*derecho natural*”, afirmados tanto por uma postura formal quanto pelos símbolos de conquista como medalhas, brasões, tecidos finos, livros, etc.

<sup>381</sup> FABRIS. 2004.

cartas do jovem William James, aluno de Agassiz, que acompanhava a expedição Thayer, mostra como a experiência fotográfica aqui exibida podia ser marcada por uma “*violenta apropriação de corpos e de almas, intentada em nome da ciência*”.<sup>382</sup> Há no relato um “*constrangimento expresso por James frente a cena na qual pairava a suspeita de manipulação e abuso de poder*”. Duas mestiças, convencidas por Agassiz, foram fotografadas nuas como legítimas “*índias puras*”. No entanto, como aponta Machado, para James tratavam-se de mulheres “*refinadas, estavam vestidas elegantemente (...) e parcialmente indígenas, portanto, em parte, brancas*”. O “*hibridismo-degeneracionismo*” não era visto negativamente por James como pode-se ver na seguinte citação:

“(...) de qualquer modo não libertinas, elas consentiram que se tomasse com elas as maiores liberdades e duas delas, sem muito problema, foram induzidas a se despir e posar nuas. Enquanto nos estávamos lá chegou o Sr. Tavares Bastos e me perguntou ironicamente se eu estava vinculado ao Bureau d’ Anthropologie.”<sup>383</sup>

Para Machado, o importante é perceber a autonomia de pensamento e crítica de James ao perceber e “*relativizar as nuances da sociedade nos trópicos*” com uma noção de civilidade não restrita à cor da pele. Tem-se preservado o registro de uma percepção do que se passava no interior do estúdio fotográfico, onde a persuasão era parte da representação, constituída por estratégias de convencimento: “*(...) encontrei o Prof. ocupado em convencer 3 moças, que ele se referia como sendo índias puras, mas as quais eu percebi, como mais tarde se confirmou, terem sangue branco*”.<sup>384</sup> Estratégia que deveria vencer o medo de muitos indígenas que “*relutavam em se deixar fotografar porque acreditavam que a fotografia roubava-lhes a alma ou a energia vital, podendo produzir a morte do fotografado*”.<sup>385</sup> Se, no primeiro capítulo, levantou-se a hipótese dos negros na corte terem procurado o estúdio como forma de obterem algum ganho, afinal, o mesmo homem negro retratado por Christiano Jr. retornou ao estúdio de Henschel cinco anos depois, agora se faz pertinente a sondagem de como essa experiência era marcada também por estratégias de persuasão e convencimento. Fotografia não é somente um

<sup>382</sup> MACHADO. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. FFLCH-USP. 2005, p. 69.

<sup>383</sup> MACHADO. 2005, p. 70.

<sup>384</sup> MACHADO. 2005, p. 70.

<sup>385</sup> MACHADO. 2005, p. 69.

fenômeno técnico, é também um acontecimento social, um aparato técnico-mecânico sob domínio do homem que dele fez uso e a partir dele reflete-se preso no jogo de espelhos que julga por completo dominar.

A zoologia, a biologia, a botânica, especificidades das ciências naturais, foram amplamente utilizadas como verdades comprobatórias das teorias filosóficas sobre o conceito de raça, matizes do pensamento intelectual do século XIX, geradoras de um pensamento racista com status de ciência. A fotografia cabia constatar essa conquista. A Europa, a partir do século XVIII, olhava para aquilo que estava além de suas fronteiras, como objeto de estudo, para não dizer apenas de dominação. Foi neste século, que o termo raça passou a integrar o debate científico em defesa das diferenças físicas entre o homem europeu, branco, não miscigenado e os outros, aqueles historicamente dominados desde o século XVI. O negro africano, brasileiro, os povos miscigenados, objetos de estudo de um amplo projeto legitimado pelo status da ciência em comprovar as diferenças genéticas e físicas, morais e intelectuais, pondo fim à idéia do “*bom selvagem*”, “*da humanidade una*” e de uma possível “*universalização da igualdade*”<sup>386</sup>.

As noções de negatividade e inferioridade do continente americano, marcadas por visões etnocêntricas, começaram a edificar-se com as seguintes teses: a “*infantibilidade do continente*”, tese de Buffon, naturalista francês, precursor da chamada “*ciência geral dos homens*”; e a teoria da “*degeneração americana*” de Cornelius De Pauw, jurista, altamente antiamericanista. Para ele, os americanos “*não eram apenas imaturos, eram decaídos*”.<sup>387</sup>

A visão monogenista e poligenista rivalizaram conceitos sobre a origem do homem, duas visões opostas, que fundamentaram o debate estendendo-se incansavelmente, tanto na Europa, quanto na América. Inspiradas pelas escrituras bíblicas, na visão monogenista, a humanidade era pensada como uma totalidade, proveniente de uma fonte comum, com desenvolvimento/evolucionismo

---

<sup>386</sup> O termo raça surgiu na literatura de Georges Cuvier. A noção de “*perfectibilidade*” na teoria de Rousseau, a partir de uma visão humanista, defendia que todos os indivíduos têm a capacidade de “*sempre se superarem*”. A noção do bom selvagem é na verdade uma crítica à civilização ocidental, “*se há uma bondade original da natureza humana: a evolução social corrompeu-a*”. SCHWARCZ. 1993.

<sup>387</sup> (GERBI, op. cit.:66) em SCHWARCZ. p. 46. Segundo Schwarcz, Buffon, com sua teoria, rompeu com os paradigmas de Rousseau, caracterizando o continente americano como símbolo da carência.

semelhantes, mas com possíveis diferenças mentais e morais, hierarquizando raças e povos, justificando, assim, diferenças.

Os homens seriam, portanto, “*desiguais entre si*”. Aqueles com maior perfeição, os virtuosos, estavam mais próximos da “*perfeição do Éden*”. Os “*menos perfeitos*” e, portanto, menos virtuosos, “*mais próximos da degeneração*”. Opondo-se a essa visão, os pensadores poligenistas defendiam “*vários centros de criação*”, uma ancestralidade pré-histórica comum, mas separadas por tempo, “*suficiente para configurarem heranças e aptidões diversas*”, explicando-se assim as “*diferenças raciais observadas*”. Nesta concepção, as espécies estariam “*para sempre marcadas pelas ‘diferenças’*”. Os estudos biológicos, da frenologia, antropometria, ganharam força a partir desse último pressuposto.<sup>388</sup> Nessas concepções teóricas, não havia possibilidade de regeneração. A raça era um fator determinante no sucesso ou insucesso de um povo e seu desenvolvimento. A fotografia era, portanto, o olho mecânico, o olho da ciência que revelaria o homem, sua herança e aptidões.

A antropologia criminal, de Cesare Lombroso, e os estudos sobre a loucura foram paradigmas cada vez mais em voga nos meados do século XIX. Com os estudos dessa “*craniologia técnica*”<sup>389</sup> e da descrição exterior e interior do cérebro, buscava-se conhecer “*a superfície do corpo e a profundidade de seu espírito*”. Corpo e mente foram investigados como meio de se desvendar aspectos morais dos indivíduos, definindo-se assim a “*inferioridade física e mental*”, definindo-se “*tipos*” sociais e “*raças puras*”.<sup>390</sup>

Sobrepondo-se às duas teorias, publicou-se em 1859, *A origem das Espécies*. “*Foi uma espécie de paradigma de época*”, resalta Schwarcz, tendo significado “*uma reorientação teórica consensual*”. Esse pressuposto teórico ao ser aplicado em diversas disciplinas das ciências humanas, apesar de ser um estudo sobre as mudanças das espécies animais e vegetais, popularizando o conceito de seleção natural nas várias publicações subseqüentes, sofreu, assim como ocorreu com a

---

<sup>388</sup> Os estudos de etnologia, segundo Schwarcz, *mantêm-se ligados a uma orientação humanista e de tradição monogenista*. 1993.

<sup>389</sup> A frenologia propunha a medição (tamanho e proporção) do cérebro de indivíduos de diferentes raças, técnica desenvolvida por Andrés Ratzius, no século XIX. O principal elemento de análise das diversidades entre as raças para Paul Broca, anatomista e craniologista, fundador da Sociedade Anthropologica de Paris, era a análise do crânio.

<sup>390</sup> SCHWARCZ. 1993.

maioria das teorias, inúmeras interpretações que, quando não alteravam seu conteúdo original, trataram de modificar seus objetos específicos de análise. Do original, lia-se “*Dei o nome de seleção natural ou de persistência do mais capaz à preservação das diferenças e das variações individuais favoráveis e a eliminação das variações nocivas*”. A partir das compilações mal-entendidas ou conscientemente apropriadas, foram precipitadamente reinterpretadas como “*competição, seleção do mais forte, evolução e hereditariedade*”, como conceitos para analisar as relações sociais em toda a sua amplitude.<sup>391</sup>

Não tardou a se constituir como uma míope justificativa política, numa perspectiva dualista, opondo imperialismo europeu a povos dominados, metrópoles a colônias, ou melhor, neocolônias, civilizado a selvagem, branco a negro, superior a inferior, positividade a negatividade absoluta e agora cientificamente explicada. Assim como, os monogenistas e seus conceitos evolucionistas passaram a inflamar as discussões sobre etnografia cultural. Da lente dos fotógrafos-viajantes se fez o foco em todas essas questões.

A mestiçagem racial foi apontada de uma forma determinante como causa da degeneração das raças consideradas impuras. Seus vícios, seus males, seus corpos, seus hábitos, seus gestos, sua cultura e suas mazelas sociais foram resultados da mistura das raças e representavam tudo aquilo que deveria ser evitado como pensavam *Renan, Le Bon, Taine e Gobineau*, adeptos das teorias raciais poligenistas. O primeiro defendia, por exemplo, a existência de três raças, branca, negra e amarela; os dois últimos argumentavam: “*povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso*”. Gobineau afirmou que “*o resultado da mistura é sempre um dano*”.<sup>392</sup> Quanto maior a miscigenação, maior degeneração ocorreria. São pesquisadores que levaram o determinismo ao extremo, negando a capacidade de autonomia dos indivíduos, que estariam, segundo eles, marcados eternamente pelos seus grupos de origem racial. Por mais que alguns tentem negar a Biologia como uma ciência estruturante das diferenças raciais, tentando-se negar até mesmo o próprio conceito

---

<sup>391</sup> Schwarcz mostra como essas interpretações foram aplicadas no campo da psicologia, pedagogia, lingüística, na literatura naturalista, na sociologia evolutiva de Spencer e na história determinista de Buckle. 1993, p. 56.

<sup>392</sup> Para mais informações sobre as teorias dos outros cientistas, ver SCHWARCZ . 1993, p. 63.

de raça, a História desarma mãos tão atreladas com estruturas dominantes que pela violência sempre encontraram meios de se impor, também pela ciência.

Percebe-se claramente, que não pensavam somente em espécies com suas características biológicas, e sim em raças marcadas pelas diferenças, das quais não se poderia evitar, tampouco pela miscigenação. Gobineau chegou a afirmar que dela resultariam apenas populações “*desequilibradas e decaídas*”. A teoria da degeneração preponderava nessas conclusões que partiam das “*características ruins*” exclusivamente herdadas.<sup>393</sup> Acreditava-se, portanto, na existência de pessoas inferiores, que rapidamente se procriavam. Francis Galton, por exemplo, propôs um controle intervencionista objetivando eliminá-las.<sup>394</sup>

A nossa miséria social não pode ser analisada sob uma ótica culpabilizadora das nações hegemônicas. Longe de querer negar seu envolvimento decisivo nesta condição, o que seria negar a existência de uma ordem econômica mundial e, pior, desconsiderar uma integração cultural, o que se ressalta é não culpar somente o outro por misérias e opressão. Seria como negligenciar parte fundamental na busca pela compreensão do processo histórico. Compreensão de como esses valores morais, mesmo que pautados em estudos biológicos, muitas vezes cristalizaram mentalidades, inferiorizando determinados povos. Mentalidades compartilhadas por uma intelectualidade que não era mais apenas européia.

Dentro dessa dinâmica social de uma intensa produção e apropriação de imagens, como se posicionavam os intelectuais nacionais diante do debate racial? Como reagiu o Brasil diante da proposta dos cientistas naturalistas em fazer do Brasil, país tropical propício para dar abrigo aos negros, ex-escravos norte-americanos, como propunha Agassiz? O interessante seria demonstrar diferentes gerações de intelectuais para assim, talvez, se aproximar mais das idéias racialistas, que se desenrolaram por todo o século XIX.

---

<sup>393</sup> Ver SCHWARCZ. 1993.

<sup>394</sup> Nascia, assim, o conceito de eugenia, que poderia ser positiva, promovendo-se o cruzamento de seres superiores, ou a negativa, a qual exigia que se evitasse a reprodução dos seres inferiores. O termo eugenia foi criado em 1883 por Francis Galton, método para intervir na reprodução das populações, visando o “*aprimoramento da espécie*”. Ver MOTA, Andre. *Quem é bom já nasce feito. Sanitarismo e eugenia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A. 2003. p. 14. Conceito este que invadiu o século XX. Chegou à Suécia, com a aprovação da esterilização em 1907; dominou a Alemanha<sup>394</sup>, deu fôlego aos discursos políticos e ideológicos em defesa do arianismo, estende-se pela ex-União Soviética; faz platéia nos Estados Unidos. As bases para uma teoria eugênica teriam sido lançadas em 1869, quando Galton publicou *Hereditary genius*. Ver SCHWARCZ. 1993. p. 60. Desde 1865, Galton já teria defendido “*que as qualidades mentais seriam herdadas, tal como as físicas*”.

Se a princípio como afirma Skidmore “os brasileiros foram encorajados na sua ideologia de “branqueamento” por estrangeiros de visita” com muito vigor ressalta, tornou-se essa uma “teoria peculiar no Brasil”.<sup>395</sup> Não havia espaço no projeto de nação que se configurava para a população negra. Mas, dentro dessa temporalidade complexa, as mentalidades e as justificativas teóricas não eram somente importadas, eram resignificadas. Na visão de Schwarcz, eram redefinidas “não como uma cópia desautorizada”, mas com um traço de originalidade ao ser aplicada a particularidades internas, brasileiras. O Brasil “incorporou o que serviu e esqueceu o que não se ajustava”.

“No Brasil, evolucionismo combina com darwinismo social, como se fosse possível falar em ‘evolução humana’, porém diferenciando as raças; negar a civilização aos negros e mestiços, sem citar os efeitos da miscigenação já avançada. Expulsar ‘a parte gangrenada’ e garantir que o futuro da nação era branco e ocidental.”<sup>396</sup>

Schwarcz afirma que os intelectuais verdadeiramente buscavam entender as diferenças entre os homens. O fim do século para eles foi marcado, “com uma grande dose de desilusão”, afinal, “finda a escravidão”, a República se anunciava sob a bandeira do liberalismo e democracia, carregando a sombra de um povo negro e branco, mestiço e brasileiro, ainda faminto, ainda descalço, em meio a moléstias e epidemias, sob a ilusão de um vir a ser melhor.

Os intelectuais nacionais, segundo Santos, insistiram em não reconhecer a integridade do negro: “Essas idéias foram responsáveis por uma forma de representar os negros como objetos do discurso e da bondade dos brancos (intelectuais, políticos, senhores); uma forma de pensar o país como destituído de povo e repleto da mais baixa gentilha”.<sup>397</sup> As teorias iluministas, para Santos, impuseram a seguinte ordem: “Os homens brancos ocupavam o topo do mundo e os negros, a base”. E a terrível comparação destes últimos com animais foram freqüentes em vários depoimentos da época: “Sua linguagem é estranha e

---

<sup>395</sup> SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1976, p. 81-84. A teoria do branqueamento baseava-se, segundo o autor, na presunção da superioridade branca, sendo a miscigenação um meio que produziria naturalmente uma população mais clara, uma população mestiça sadia cultural e fisicamente. Ver p. 81.

<sup>396</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 242.

<sup>397</sup> SANTOS. *A Invenção do Ser Negro*. 2002, p. 164.

*assemelha-se a um ruído animal, as mulheres apresentam deformidades físicas (...) São selvagens”*.<sup>398</sup>

Muitos dos intelectuais nacionais condenavam o trabalho escravo e a manutenção das relações de produção, baseadas nos sistema escravista. O pensamento de José Bonifácio, por exemplo, foi marcado por muitas ambigüidades. Defendia a monarquia e condenava a democracia, o republicanismo. Defendia uma emancipação gradual dos escravos, caso contrário estaria comprometida “a *construção do Estado Brasileiro*”, mas por outro lado, deixava ver, em suas palavras, uma preocupação bastante reveladora: “*mas como poderá haver uma constituição liberal e duradoura em um país continuamente habitado por uma multidão de escravos brutais e inimigos?*”.<sup>399</sup>

A escravidão para José Bonifácio era a responsável pela *decadência moral dos brasileiros*. Ele não fugiu das comuns descrições do escravo sempre como preguiçoso, vagabundo, inferior chegando a afirmar que “*a lavoura no Brasil, feita por escravos boçais e preguiçosos, não daria os lucros que homens ignorantes e fanáticos se iludem*”.<sup>400</sup> Ao defender a introdução de novas técnicas para a produção, defendia também uma mão-de-obra qualificada e afirmava como o Brasil, sem a liberdade individual, nunca “*firmará a sua independência nacional e, seguirá e defenderá a sua liberal constituição; nunca aperfeiçoará as raças existentes (...)*”.<sup>401</sup> Deixou explícito em seu discurso como as diferenças raciais eram postas em debate no âmbito nacional, já nas primeiras décadas do século XIX. Se por um lado, defendia a liberdade e a emancipação, explicitava também sua crença na necessidade de aperfeiçoamento racial no Brasil.

Outro adepto da emancipação gradual foi Louis Couty, médico francês que chegou ao Brasil em 1874 para lecionar na Escola Politécnica e no Museu Paulista. O abolicionismo, por ele defendido, vinha da crença de que a escravidão explicava a

---

<sup>398</sup> SANTOS. 2002. Compartilhando do mesmo ponto de vista de Santos, há outros importantes autores. Todorov, por exemplo, afirmou terem sido os “*filósofos das luzes os primeiros a desenvolver teorias racionalistas*”. Ver *A Invenção do ser negro*. 2002.

<sup>399</sup> SANTOS. *A Invenção do ser negro*. 2002, p. 61.

<sup>400</sup> Idem. *A Invenção do ser negro*. 2002, p. 69.

<sup>401</sup> SANTOS. 2002, p. 81.

“caótica”<sup>402</sup> sociedade brasileira. A superação desse mal viria com a implantação da mão-de-obra estrangeira. Segundo Santos, teria ele ajudado a difundir no Brasil as “teses racistas que transitavam pela Europa”, prevendo como no Brasil “esta forma inferior de mão-de-obra aproxima-se de seu fim; mas sua transformação constitui, para esta nação, o problema mais difícil e mais urgente (...)”.<sup>403</sup>

Couty foi outro intelectual a apontar a preguiça do escravo como algo dado de seu comportamento irreversível. O negro escravo no Brasil, para esse autor “*não quer senão uma facilidade, senão um direito que é o de não fazer nada é sempre um grande preguiçoso e esta preguiça faz o insucesso de todas as relações individuais e sociais*”.<sup>404</sup> O futuro da nação na visão de Couty estava por certo ameaçado, afinal chegou a afirmar “(...) *A situação funcional dessa população pode se resumir em uma palavra: O Brasil não tem povo*”.<sup>405</sup>

O autor mostrou, em outro depoimento, as influências de Spencer em sua observações:

“O negro ou mestiço são mais aptos a realizar certas funções sociais, por exemplo, as que Spencer tão bem reuniu sob o nome de funções distributivas ou funções de relação. Mas são inábeis para funções mais importantes, funções de produção que demandam um trabalho seguido e regular.”<sup>406</sup>

Negros e mestiços, dados, portanto, como seres improdutivos, herdeiros de uma raça propensa ao vício, dados a todos os desvios morais, sobretudo o vício da cachaça para tê-la “*ele rouba, ele se arriscará na noite; ele sacrifica mais a esta paixão do que à liberdade ela mesma*”.<sup>407</sup> Continuar insistindo na mão-de-obra negra era para Couty “*dar continuidade a esse processo de degeneração por seu caráter primitivo*”.<sup>408</sup>

---

<sup>402</sup> SANTOS. 2002, p. 83.

<sup>403</sup> SANTOS. 2002, p. 84.

<sup>404</sup> SANTOS. 2002, p. 95.

<sup>405</sup> SANTOS. 2002, p. 98.

<sup>406</sup> SANTOS. 2002, p. 99.

<sup>407</sup> SANTOS. 2002, p. 96.

<sup>408</sup> SANTOS. 2002, p. 99.

A apropriação das teorias evolucionistas resultou no darwinismo social, não teorizado por Darwin, mas como conceito emprestado do campo biológico aplicado ao campo das humanidades. As diferenças entre as raças e sua natural hierarquia funcionaram como “*justificação de uma espécie de hierarquia natural à comprovação da inferioridade de largos setores da população*”, numa “*apropriação tardia*”, porque a partir de 1870, enquanto no Brasil essas teorias eram modismos, na Europa já eram pressupostos teóricos questionados.<sup>409</sup>

Do evolucionismo social foi propagada a idéia de aperfeiçoamento. A interpretação pessimista e negativa da miscigenação seria então solucionada com “sucesso”. Ao projetar o futuro do Brasil, com o sonho de progresso, vindo com a velocidade dos vagões sobre os trilhos de trens, refletia-se também a sombra do ideal de branqueamento da população brasileira,<sup>410</sup> não apenas da população negra, mas também indígena e mestiça.

Tavares Bastos, *deputado atuante na Câmara*, ao defender a livre navegação da Amazonas, águas que levaram Agassiz ao encontro dos *tipos raciais puros e mestiços*, mostrou seu pensamento liberal-conservador, “*que passava a procurar na América do Norte, no yanquismo, as saídas para o desenvolvimento e integração dos sertões nacionais*”.<sup>411</sup> Em “*Carta a uma Comissão de Manaus, a bordo do Ycamiaba*”, no dia 17 de novembro, de 1865, Tavares Bastos escreveu:

“Eu não imagino aplicável a esta região da América senão a medicina que tanto se recomenda a toda ela: a imigração de indivíduos das raças vigorosas do norte do globo...Este país parece na verdade moribundo. Mas nem toda a esperança esta perdida (...)”<sup>412</sup>

---

<sup>409</sup> SHWARTCZ. *Espetáculo das Raças*. 1993, p. 41.

<sup>410</sup> Muitos discursos parlamentares no período apresentavam idéias semelhantes às dos autores citados. Sobre isso, ver obra *Cenas da Abolição* de Joseli Nunes Mendonça. Ed. Fundação Perseu Abramo. 2001. Nina Rodrigues, por exemplo, em *Os Africanos no Brasil*, texto que chama a atenção pelo rigor com uso de variada documentação, defende claramente a idéia da presença da raça negra como fator determinante da inferioridade do povo brasileiro. O autor ressalta a influência negativa do negro no mestiço brasileiro, comprometendo a possibilidade de um dia atingir-se o estágio de um povo civilizado. Para Nina, “*a morosidade é o ponto fraco da civilização dos negros*”. (RODRIGUES, p. 265).

<sup>411</sup> MACHADO, Maria Helena P. T. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. Tese para concurso de Livre-Docência. 2005. FFLCH-USP.

<sup>412</sup> MACHADO. 2005, p. 101. Cit. *O Vale do Amazonas. Estudo sobre a livre navegação do Amazonas, Estatísticas e Produções, Comércio e Questões fiscais no vale do Amazonas*. Rio de Janeiro: GARNIER, p. 317.

Era o encontro com Agassiz que levava Tavares Bastos ao norte brasileiro para uma *confraternização*, com Expedição Thayer. Pensar a expansão do Brasil trazia como desafio acabar com a “*barbárie corruptora e a deteriorização precoce do homem nos trópicos*”.<sup>413</sup> A imigração para a substituição dos trabalhadores negros no Brasil foi indicada como saída para o sertão. Nessa preocupação com o destino nacional, índios, mestiços e negros foram apontados como os culpados pelo atraso do Brasil, porque não suficientemente *vigorosos*, nem se configurava como um povo, recordando palavras de Couty.

Para Machado, foi a partir da década de 1850, que se iniciou a construção de um projeto político nacional contemplando a “*possibilidade do enraizamento da civilização nos trópicos*” constituindo-se a europeização como saída para os males nacionais.

“(…) foi na cena política e social do II reinado, e em decorrência das crises ligadas à proibição do tráfico de escravos de 1850 e os subseqüentes debates e movimentos sociais em torno da abolição e do binômio integração/exclusão que os problemas da identidade nacional e da concretização de um projeto político nacional e nacionalista se colocaram mais claramente.”<sup>414</sup>

Então o que fazer com a população escrava? Para Joaquim Nabuco, o mal era o próprio sistema escravista. A partir de 1870, o império viveu um momento de quebra do paradigma ideológico chamado por Joaquim Nabuco de *nova consciência*, com uma sociedade não indiferente diante da opressão e violência impostas pelo cativo e maus tratos diários. Essa nova consciência apareceu, sobretudo, na imprensa que passava a falar de trabalho livre; na polícia que passava a atuar com menos rigor na captura de escravos fugidos, fato evidenciado quando o próprio exército solicitava à princesa Isabel a dispensa da “*captura de pobres negros que fogem a escravidão*”; no aparato jurídico oferecido também aos escravos como habeas-corpus, concedidos, algumas vezes, antes do aparecimento de seus respectivos donos. Como se vê “o *paradigma colonial era um tecido roto*”.<sup>415</sup>

Entretanto, a emancipação, para Joaquim Nabuco, deveria ser proferida pelo Estado e “*jamaís ser entregue às mãos dos escravos*”. O medo desse renomado e

<sup>413</sup> MACHADO. 2005, p. 105.

<sup>414</sup> MACHADO. 2005, p. 114.

<sup>415</sup> REIS, João José. e Silva, Eduardo. *Negociação e Conflito. A Resistência Negra no Brasil Escravista*. 1989, p. 73 e 74.

influente intelectual, nos primeiros anos da década de 1880, era que não acontecesse a abolição pelas vias legais e sim revolucionárias. O medo era, portanto, que o negro se tornasse o sujeito a conquistar a sua emancipação por revoltas. Acreditava na necessidade de se forjar a inexistência de conflitos sociais, fato que colocaria em silêncio a existência de conflitos raciais, pondo em risco “a *noção de paraíso social*”.<sup>416</sup> Mas é preciso apontar como a relação senhor-escravo foi percebida por Nabuco, caso contrário, corre-se outro risco: de pensar esse intelectual como alguém incapaz de compreender os conflitos e disputas de seu tempo. Quando Nabuco afirmava como nas senzalas “*centenas de milhares de entes humanos vivem embrutecidos e moralmente mutilados pelo próprio regime a que estão sujeitos*”<sup>417</sup> não se fazia míope perante os males e opressões do sistema escravista, apesar de defender a não participação da população negra no movimento abolicionista para, evitar assim, “*instillar no coração do oprimido um ódio que elle não sente*”.<sup>418</sup>

A partir dessas diferentes percepções constata-se que ou o Brasil não tinha povo, como sugeriu Couty, ou ele não era convidado a participar da vida política. Contudo, Nabuco estava com seus olhos voltados para o futuro e, colocou-se à frente de seu tempo, porque propôs a participação da população negra, não na emancipação efetivamente, mas na obra, na construção do futuro da nação sendo “*ainda preciso desbastar por meio de uma educação civil e seria, a lenta estratificação de trezentos annos de captiveiro, isto é, de despotismo, superstição e ignorância (...)*”.<sup>419</sup> No entanto, timbres racistas marcaram também a voz de Nabuco, revelando não apenas as ambigüidades presentes no pensamento desse intelectual, mas como parte de toda uma época. Santos afirma, que não há dúvidas “*sobre a localização de Nabuco entre os muitos partidários da teoria da superioridade da raça branca*” e indica, a partir das palavras de Nabuco, a origem de tal observação: “*muitas das influências da escravidão podem ser atribuídas a raça negra, ao seu desenvolvimento mental atrasado, aos seus instinctos bárbaros ainda, ás suas*

---

<sup>416</sup> Ambas as citações ver SANTOS. *A Invenção do Ser Negro*. 2002, p. 106.

<sup>417</sup> SANTOS. 2002, p. 108. Citação de Nabuco. 1938, pp.- 4-5.

<sup>418</sup> SANTOS. 2002, p. 108. Cit. Nabuco. 1938, p. 6.

<sup>419</sup> SANTOS. 2002, p. 108. Cit. Nabuco. 1938, p. 6.

*superstições grosseiras*".<sup>420</sup> E, se por um lado, pensava em preparar via educação o ex-escravo como homem livre, expressou também o desejo de uma mão-de-obra mais *viril*: "*O trabalho livre, dissipando os últimos vestígios da escravidão, abrirá o nosso paiz à imigração européia, será o annuncio de uma transformação viril, e far-nos-á entrar no caminho do crescimento organico e portanto homogêneo (...)*".<sup>421</sup>

Nessas poucas percepções aqui apresentadas, vê-se como em inúmeras descrições recaíram sobre o negro e seu corpo, características depreciativas, desqualificando-os por vezes, não apenas como força produtiva, mas como indivíduos. Pouco *viris*, com *desenvolvimento mental atrasado, instintos bárbaros, brutais e inimigos, dados à preguiça, à cachaça e às superstições grosseiras, embrutecidos e moralmente mutilados, pouco vigorosos, de caráter primitivo, moribundos* enfim. Entender estas concepções teóricas é um importante e revelador caminho das condições de submissão impostas aos escravos, ex-escravos, homens pobres negros livres e mestiços, mas, ao mesmo tempo, apontar como foram propagadas, incorporadas ou até redefinidas porque foram fortemente alicerçados e integrados à mentalidade das elites nacionais, as quais historicamente sempre fizeram prevalecer seus interesses políticos e econômicos.

Os intelectuais nacionais voltaram-se para o indivíduo, tendo como questão fundamental, o bom funcionamento da nação. A partir da década de 1860, surgiu uma vontade que se transformou em tendência, atravessando as décadas seguintes, de se entender o corpo individual como garantia da saúde de um conjunto. O corpo individual espelharia, então, o corpo coletivo. A vontade de ordenar o espaço urbano carregava toda uma discussão sobre os indivíduos que nele se inseriam. Apresenta-se nesse contexto, como afirma Foucault, "*o complemento de um poder que se exerce, positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto*". No século XIX tal poder, ainda segundo o mesmo autor, "*se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços da população*".<sup>422</sup>

<sup>420</sup> SANTOS. 2002, p. 115. Cit. Nabuco. 1938, pp. 140-141.

<sup>421</sup> SANTOS. 2002, p. 116. Cit. Nabuco. 1938, p. 226.

<sup>422</sup> FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988. pp. 149- 150.

Salvaguardar a sociedade, centrando-se no corpo-espécie, foi uma prática iniciada por Foucault, a partir da segunda metade do século XVIII, “*mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma bio-política da população*”, onde estruturaram-se os estudos dos “*nascimentos e da mortalidade, saúde pública, a duração da vida, da longividade, habitação, migração*”, constituindo por “*técnicas diversas e numerosas*”, como elementos de uma “*administração dos corpos e pela gestão calculista da vida*”. Uma era do “*bio-poder*”, onde se sujeitavam os corpos e se controlavam as populações. Na busca do ordenamento do corpo social, proliferaram estudos de anatomia e biologia, “*individualizante e especificante, voltadas para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida*” e, posteriormente, estudos de demografia e estimativas, estes últimos reguladores da população. Tais discursos, no século XIX, não se deram de forma especulativa, “*mas na forma de agenciamentos concretos que constituíram a grande tecnologia do poder no século XIX (...)*”.<sup>423</sup> E foram utilizados, como afirma Foucault, por “*instituições bem diversas*” como “*a família, o Exército, a escola, a medicina, individual ou a administração das coletividades (...)* operaram, também como fatores de segregação e de hierarquização social (...) garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia”, mostrando como o “*biológico reflete-se no político*”.<sup>424</sup>

O interesse que começou por decifrar o rosto chegou, nas fotografias encomendadas por Agassiz e nas fotos da Galeria dos Condenados e, todas demonstraram esse interesse, esse “*investimento sobre o corpo vivo*” e como atuaram “*no campo do controle do saber e de intervenção do poder*”. Mas não foram únicas. Christiano Jr. quando fotografou homens doentes da corte carioca e o fotógrafo J. Menezes quando fotografou homens com deformidades nos membros inferiores, também deixaram provas de como o saber médico estava integrado “*num contínuo de aparelhos*”, reguladores e normalizadores da sociedade. Afinal, para o século XIX, não se tratava tão somente do homem e sua especificidade, mas do homem em relação aos outros homens. Era essa a “*epistême clássica*” para Foucault: uma nova relação entre a História e a vida: “*já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor*

---

<sup>423</sup> FOUCAULT. 1988, pp. 152- 153.

<sup>424</sup> FOUCAULT. 1988, pp. 153 -155.

*e utilidade. Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero*.<sup>425</sup>

No capítulo que segue, veremos como o corpo deixava de ser apenas um elemento da cultura, da expressão da alma, para se tornar definitivamente em puro organismo. Se doente fosse, colocaria em risco o desenvolvimento social e econômico vislumbrado. A partir das últimas décadas do século XIX, o retrato fotográfico ganhava uma “*base científica*”, o retrato tornava-se “*uma imagem disciplinar à qual toda a sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidade e desvios, e, posteriormente, para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social*”.<sup>426</sup>

Os investimentos sobre o corpo doente chegaram também no estúdio fotográfico de Christiano Jr., onde a ciência do corpo e a sua própria representação demonstram uma dada visão sobre o corpo doente, revelando toda uma *consciência de diferenças*,<sup>427</sup> como parte de políticas “*indiscutivelmente racistas*” que originaram uma exclusão, resultante “*de uma atuação coerente apoiada por um racismo científico*”. São esses os próximos passos da pesquisa.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Citações no parágrafo ver FOUCAULT. 1988, p. 155-157.

<sup>426</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004, p. 46.

<sup>427</sup> VIGARELLO, Georges e PORTER, Roy em *Corpo, Saúde e Doenças*, verificaram como se deu a compreensão do corpo doente, mostrando que são visões que se modificam “*de acordo com os meios material e social em que se vive (...)*”. Alain Corbin, Jean-Jacques COURTINE, Georges Vigarello. *História do Corpo* Editora Vozes. Petrópolis, RJ: 2008. V. 1.

<sup>428</sup> CORRÊA. 1998, p. 56.

## Capítulo 3

### Corpo visível e inteligível: As diferenças sentidas como falha

O desenvolvimento da fotografia durante o século XIX deve ser entendido como parte do próprio desenvolvimento tecnológico e industrial, marcas do século XIX. Citada também como uma “*revolução fotográfica*”,<sup>429</sup> introduziu uma nova interação, mediada no campo da visualidade, com uma ampliação de informações e percepções integradas também à prática médica. Uma tecnologia utilizada pela ciência como método de observação e descrição, codificando o corpo, como expressão máxima do sujeito.

A informação fotográfica, para Lowe, fazia ver algo que ocorreu em outro lugar e tempo. Trazia uma maior consciência sobre a velocidade, dando ao indivíduo a ilusão de poder controlá-la. Empregada na prática médica passou a trazer uma consciência da dor, expressão pura do sofrimento e o desejo de dominá-los, demonstrando três medos muito antigos, como disse Sant’Anna: “*o medo da doença, o medo da dor e o medo da desumanização das aparências*”.<sup>430</sup>

A fotografia é uma *experiência mecânica*,<sup>431</sup> descontínua, fragmentada em cada fotograma. Experiência que traduzia o avanço industrial, urbano, mas também o próprio avanço da medicina como ciência no Brasil, modificando, como apontou o autor, as expectativas daqueles que naquele tempo viviam. “*Se dispuso de un abasto de agua potable y de cañerías; se difundió el uso de la electricidad; se popularizaron los ideales de sanidad y limpieza*”.<sup>432</sup> A fotografia estava presente nesse movimento.

Partindo dessas reflexões, as fotografias para uso médico constituem-se como materialidade capaz de evidenciar parte dessas novas expectativas, o progresso como ideal maior, a formulação de um pensamento intelectual e científico,

---

<sup>429</sup> LOWE, Donald. *Historia De La Percepción Burguesa*. 1982, p. 78.

<sup>430</sup> SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *É Possível Realizar uma História do Corpo?* In: *Corpo e História*. Org. Carmem Soares. Campinas, SP: Autores Associados, 2001, p.5.

<sup>431</sup> LOWE. 1982, p.79.

<sup>432</sup> LOWE. 1982, p.89.

genuinamente nacionais, mas com a mente voltada para a Europa. Para isso, higienizar, classificar, diferenciar eram verbos que traduziam a cultura da época. E se palavras também traduzem culturas, imagens também conduzem a ela. É a sua materialidade em si mesma.

A fotografia nasce e atende a um momento onde “*toda a diferença é sentida como falha*”.<sup>433</sup> Ela vem revelar, por luz a esse sentido percebido por Todorov. É filha astuta em seduzir, facera em iludir, esperta e rápida em inventar.

A fotografia etnográfica era uma produção intrínseca e concomitante ao uso dessa tecnologia também para fins médicos.<sup>434</sup> Conclusão resultante não por hipóteses previamente estabelecidas, mas como resposta da aquisição das fontes, a partir das quais busca-se compreender os significados assumidos por essas imagens, ao representarem o corpo visivelmente doente.

Num encantamento envolto com as cores do arco-íris, as séries fotográficas de Christiano Jr. e J. Menezes encontradas na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, da coleção D. Thereza Christina Maria, impuseram uma nova frente analítica à pesquisa: a fotografia também como base documental a serviço dos doutores da nação. No verso de cada cartão *cabinet*, produzido por J. Menezes, Christiano Jr. & Pacheco aparecem como antigos donos do ateliê fotográfico, onde J. Menezes retratou indivíduos, brancos e negros, portadores de deficiência nos membros inferiores.<sup>435</sup> Já Christiano Jr. tornava visível o corpo vitimado pela elefantíase.

Infelizmente, as imagens feitas por J. Menezes encontram-se num estado precário de conservação. A química do papel albuminado espalha leves e contínuas manchas sobre a superfície fotográfica, deteriorando também o papel do cartão suporte. A opção foi por manter a condição real da documentação e não fazer

---

<sup>433</sup> TODOROV. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

<sup>434</sup> Essa perspectiva não surgiu apenas do estudo historiográfico, mas como feliz descoberta na pesquisa realizada na Biblioteca Nacional onde essa documentação foi encontrada.

<sup>435</sup> O nome completo do fotógrafo é João Xavier de Oliveira Menezes. Foram no total 23 fotos encontradas, formato cartão *cabinet*, papel albuminado, P&B, 14x10cm, cartão suporte 17x11cm, produzidas em 1880. Segundo Boris Kossoy, os primeiros registros da atividade de J. Menezes como fotógrafo são de 1876. Até 1882, manteve sociedade com seu irmão Carlos Xavier de Oliveira Menezes e com Bernardo Jose Pacheco, este último, antigo sócio de Christiano Jr. Em 1882, Pacheco não constava mais como sócio. Em 1885 J. Menezes trabalhava sozinho em seu estabelecimento. A indicação de que o estabelecimento fotográfico pertenceu a Christiano Jr. não aparece apenas no verso do cartão, mas também em anúncio publicado na *Gazeta de Notícias*, no dia 6 de agosto de 1875, o nome de Christiano Jr. era conhecido pela sua clientela: *Retratos a 50\$ a dúzia. Pacheco, Menezes & Irmão, sucessores de Christiano Jr. & Pacheco, photographos, rua da Quitanta, 39*. O anúncio mostra como o nome de Christiano Jr. era ainda reverenciado.

nenhum tratamento na imagem, explicitando assim a ação do tempo, da própria história do documento.

Com o mesmo painel de fundo usado por Christiano Jr., alguns enaltecendo as matas, a flora e fauna nacionais, J. Menezes realizou seus retratos, talvez sob a encomenda de algum médico pesquisador, sem trocar o fundo, utilizando-se do mesmo cenário dos retratos etnográficos realizados por Christiano Jr. nos registros de negros e seus ofícios. Ignorou portanto a recomendação dada pelo fotógrafo francês Alphonse Lièbert para o qual os fotógrafos deveriam possuir “*fundos móveis para que pudessem ser trocados de cliente para cliente, com o objetivo de alcançar maior harmonia entre retrato e retratado*”.<sup>436</sup>

Depois da década de 1870, os médicos da corte carioca participaram ativamente do debate em torno das questões sociais da época. A necessidade de intervenção em benefício da nação, questões amplamente presentes nas revistas especializadas então publicadas, vinculadas às instituições de ensino de medicina, foram centrais para esses médicos que não só exigiram, mas partiram para uma efetiva disputa pensado-se capazes de ajudar a redefinir o futuro do país. A decadência hereditária e a degeneração racial seriam então superadas pela ciência.



Imagem 81. Fotos: J. Menezes, no verso encontramos: “fotógrafo da Antiga Casa de Christiano Jr. & Pacheco”.  
Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>436</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 106. Segundo o autor, a recomendação era para a utilização de dois tipos de fundos, ou pintados *recriando um cenário imaginário*, ou apenas lisos.

Antes de deixar o Rio de Janeiro, Christiano Jr. realizou sob encomenda de algum médico<sup>437</sup>, uma série de doze imagens de pessoas com elefantíase<sup>438</sup> “*uma das primeiras utilizações da fotografia no Brasil para ilustrar casos médicos*”.<sup>439</sup> Se as fotos de J. Menezes foram produzidas na década de 1880, Christiano Jr. as produziu em 1865, demonstrando o início de uma demanda que não mais cessaria: ser a tecnologia da imagem um instrumento para a observação, descrição e usos científicos, incorporadas pelos “*homens da sciencia,*”<sup>440</sup> ligados a centros de estudos e pesquisa nacionais, quando se voltaram às pessoas portadoras de deficiências, que se diferenciavam da “normalidade” então considerada, tornando-se objetos de pesquisas, a partir de uma perspectiva interna de considerações, testemunhada pela fotografia.

“A imagem do homem revela o que os distingue dos outros seres: sua habilidade de observar a si próprio. É a sina do homem que ele não só se contenta com o que vê, mas que se aborreça com suas imperfeições físicas e morais. A imagem do homem é testemunha desta ambição.”<sup>441</sup>

A fotografia a seguir retrata um homem negro com doença evidentemente colocada em destaque, não apenas pela frontalidade da pose, mas pela gravidade do estágio já alcançado da elefantíase. Frontalidade que não produz silêncios. Pura eloquência dizer que choca. O mais perto: assusta. Esta é a imagem de onde surgiram as primeiras indagações sobre a utilização da fotografia como recurso de observação e descrição nos estudos e pesquisas médicas. A descoberta de toda a

<sup>437</sup> Não há referência documental sobre essa a suposta encomenda. Presumi-se isso, já que muitos dos trabalhos eram realizados sob encomenda de clientes.

<sup>438</sup> A filariose, também conhecida como elefantíase, é causada pelos parasitas nematóides *Wuchereria bancrofti*, *Brugia malayi* e *Brugia timori*, denominados filaria. Eles se alojam nos vasos linfáticos, causando linfedema. É conhecida como elefantíase devido ao aspecto de perna de elefante que o paciente pode acabar adquirindo. Tem como transmissor os mosquitos dos gêneros *Culex*, *Anopheles*, *Mansonia* ou *Aedes*, presentes nas regiões tropicais e subtropicais. Quando o nematóideo obstrui o vaso linfático, o edema é irreversível. O mosquito é infectado quando pica um ser humano doente. Dentro do mosquito as microfilárias modificam-se ao fim de alguns dias em formas infectantes, que migram principalmente para a cabeça do mosquito. Depois da picada, o mosquito transmite as larvas do verme para o corpo hospedeiro e gravitam em torno dos nódulos linfáticos onde crescem e se transformam em vermes filamentosos que podem ter mais de 10 cm de comprimento. O corpo reage produzindo inflamação que interrompe o fluxo de fluido linfático. A consequência disso é que braços, pernas e genitálias se incham em proporções monstruosas - que atinge mais de 120 milhões de pessoas no mundo.

<sup>439</sup> Ver LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. 2005, p. 140

<sup>440</sup> Essa é uma expressão usada por SCHWARCZ. *O Espetáculo das Raças*. 1993.

<sup>441</sup> COHEN, Peter. Texto de abertura do documentário *Homo Sapiens*.

série com doze fotografias foi algo a surpreender, porque esta é única imagem até então publicada. Se antes o corpo era apresentando a partir de diversas representações simbólicas carregando panos, marcas étnicas, roupas rasgadas, pés descalços em precárias condições sociais, vê-se agora, em contraste, o corpo doente, organismo puro e simples, disposto ao estudo, à observação.

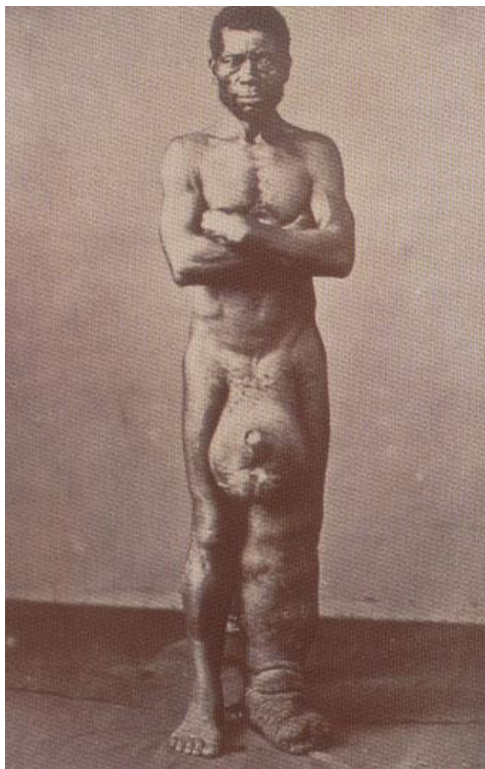


Imagem 82. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

De braços cruzados, olhando diretamente para a lente do fotógrafo, têm-se talvez um possível escravo retratado com ausência de qualquer cenário, com painel de fundo totalmente liso, nenhum objeto. Nada que concorra com aquilo que se queria destacar. Seu corpo enfermo, deformado pelo inchaço dos membros inferiores, faz quase sumir seu pé esquerdo. Quando se observa os primeiros sintomas da doença “*primeiramente o doente sente uma dor na direção dos vasos lymphaticos notando-se um cordão bem sensível, que se termina nos ganglios lymphaticos então dolorosos, sendo estes symptomas acompanhados de febre frios, e døres de cabeça*”<sup>442</sup> talvez o doente não tenha se dado conta do agigantamento que o acometeria.

<sup>442</sup> LOBO, Manoel da Gama. Tese apresentada para A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Defesa em 20 de dezembro de 1858. Artigo Interno de Cirurgia e Medicina da Faculdade. 3ª observação – p. 15. Acervo Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

No momento de permanência do fotógrafo no país, de 1862 a 1866, ainda não era essa uma prática comum da medicina, a de retratar os doentes da nação, sendo, portanto, essa série uma das primeiras com essa finalidade. J. Menezes, na “*antiga casa de Christiano Junior e Pacheco*”, possivelmente já na década de 1880, se beneficiava mais com essa atividade comercial, dado aos novos rumos tomados pela medicina que passou a incorporar a fotografia como base de documentação de seus feitos e estudos. Nas últimas décadas do século XIX e pelas próximas do século XX, tornou-se comum o registro de campanhas de saúde realizadas por inspetores sanitários pelo interior do país, incorporadas em monografias, em registros de atividades de pesquisas, em álbuns de divulgação de instituições de saúde, laboratórios, em relatórios destinados ao governo e também publicadas em revistas médicas.

Apesar da pesquisa não abranger os campos de representação anteriormente citados, vale ressaltar que muitas dessas produções fotográficas documentaram tanto o desenvolvimento da ciência nacional, quanto o das próprias instituições científicas, mesmo que, como aponta Silva, não tivessem, a princípio, o desejo de exaltar ou propagandear essas instituições.<sup>443</sup>

Dos séculos XVI ao XVIII, permeava, no imaginário da época, o corpo doente como abrigo dos castigos impostos por Deus. Esse Deus que punia, o fazia pela salvação das almas que colocaram o corpo em pecado, afinal, “*a enfermidade era vista por muitos pregadores e padres, e também por médicos da época, como um remédio salutar para os desregramentos do espírito*”. A ciência, vista pelos olhos da Igreja, mergulhou este período numa estagnação, “*carente de profissionais, desprovidos de cirurgiões, pobre de boticas e boticários, Portugal naufragava em obscurantismo, e levava a colônia junto*”.<sup>444</sup>

Obscurantismo que começaria a ser superado em meados dos oitocentos. Segundo Silva,<sup>445</sup> desde a primeira metade do século XIX, criaram-se medidas

---

<sup>443</sup> SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos: fotografia e instituição de saúde em São Paulo (1880-1920)*. Tese de Mestrado, defendida em 1998, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo.

<sup>444</sup> PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto. 2002, p. 80.

<sup>445</sup> SILVA, James Roberto. *Fotogenia do Caos*. 1998, p. 138.

voltadas para questões de saúde. Vacinações e a própria criação de escolas médicas, em 1810,<sup>446</sup> no Rio de Janeiro e Bahia, comprovam essa preocupação que se estendeu, fortalecida por toda a segunda metade do XIX, “*não só pelo caminho da intervenção técnica sobre a cidade em boa parte desenvolvida dentro do pensamento médico e higienista, como também devido à convergência de epidemias, de fluxo migratório, de mudanças políticas e de interesses econômicos*”.<sup>447</sup> Cura, doenças, população, ficaram então sob a guarda das classes dominantes. Sob a tutela da ciência.

De fato, era este um momento marcado pelo forte interesse em conhecer o interior e o exterior do corpo humano. Na revista *Brazil Medico*, encontram-se inúmeros artigos sobre diferentes tratamentos, procedimentos cirúrgicos, com descrições até minuciosas sobre o comportamento do paciente, assinados por médicos, que se dedicavam, não somente à efetiva prática de atendimento aos doentes, mas evidenciando a dedicação em tornar a medicina nacional uma prática também de pesquisa.

Os doutores da nação que se propuseram a tal empreitada fizeram das revistas *Brazil Medico* e *Gazeta Medica da Bahia* um importante espaço de diálogo de ampla abrangência. Artigos publicados nesta última foram reproduzidos na primeira. Assinado pelo Dr. Nina Rodrigues, no Boletim Bibliographico, entitulado *Do Prognostico das Molestias do Coração*, tradução da monografia do professor Leyden “*enriquecida de anotações substanciosas*”, Nina Rodrigues fez de fato uma crítica exigindo aos médicos brasileiros, que desenvolvessem uma literatura nacional e desabafa: “*sem litteratura medica propria, o Brazil vive e pensa em medicina pela litteratura francesa*”.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> No Hospital Militar do Morro do Castelo funcionava desde 1809 a *Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro*. Quando, em 1813, foi transferida para a Santa Casa de Misericórdia, passou a ser chamada de *Academia Médico Cirúrgica do Rio de Janeiro*. Após o projeto de reforma do ensino médico a pedido do governo regencial, como afirma Engels, tornou-se, em 1832, a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Inspirada, nos moldes franceses, ofereceu três cursos: medicina, farmácia e partos.

<sup>447</sup> SILVA. *Fotogenia do Caos*. 1998.

<sup>448</sup> *Brazil Medico*. 1892, p. 271. Biblioteca de Medicina da USP.

O nome de Nina Rodrigues foi, sem dúvida, um grande destaque na revista *Gazeta Medica da Bahia*,<sup>449</sup> que, assim como a revista carioca, estava preocupada com as epidemias que faziam vítimas também em Salvador. Epidemias eram associadas diretamente às questões raciais, numa clara associação do corpo doente com o corpo mestiço. Mestiçagem foi condenada como um diagnóstico que poderia comprometer o futuro da nação. Para Nina Rodrigues, a inferioridade trazida pela hibridação era dada como certa. O médico maranhense não acreditava no branqueamento da população, como saída para o país de seus males e afirmava ser “*erro deplorável reconhecer a utilidade relativa do cruzamento afro-lusitano, em que se vai absorvendo o elemento negro da nossa população*”,<sup>450</sup> e denomina como *utopias de filantropia*, ou ainda, como *divagações sentimentais*, as crenças daqueles que no branqueamento acreditavam.<sup>451</sup>

A partir dessa crença na incapacidade dos negros em se constituir em “*povo civilizado*”, Nina Rodrigues defendeu sua “*convicção científica sincera e preocupação com o futuro da pátria*” para, em seguida, reafirmar “*no sangue negro havemos de buscar, como fonte matriz, com algumas das nossas virtudes, muitos dos nossos defeitos*”, para assim defender a intervenção administrativa nas políticas imigratórias. Se, em alguns momentos, Nina Rodrigues criticou o sistema escravista, encerra com menos compaixão ao afirmar, que os povos africanos não são aptos a uma civilização futura, constituindo-se como “*povos fracos e retardatários*” sendo a “*morosidade o ponto fraco da civilização dos negros*”. A partir dos estudos da ossificação do cérebro o nome de Nina Rodrigues vinculou-se à medicina legal, tornando-a “*um ramo autônomo da medicina brasileira*”.<sup>452</sup> Os estudos de morfologia, craniologia e fisiologia eram métodos comprobatórios em defesa da inferioridade negra e prova de seus crimes.<sup>453</sup> Corrêa apontou como, desde meados do século XIX, a craniometria, a craniologia e a antropometria foram áreas

---

<sup>449</sup> Pacifico Pereira, médico responsável pela direção da revista, mantinha como temática central, as questões de higiene e saneamento como parte das campanhas em prol da erradicação de males considerados endêmicos. Ver SCHWARCZ. 1993, p. 206.

<sup>450</sup> CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da Liberdade*. 1998, p. 59. A autora trata especificamente sobre o médico Nina Rodrigues e sua escola que reunia seus intelectuais seguidores.

<sup>451</sup> Ver CORRÊA. 1998, p. 63. Essa crítica proferida por Nina Rodrigues recaiu, sobretudo, em Silvio Romero.

<sup>452</sup> CORRÊA. 1998, p. 13.

<sup>453</sup> As demais citações no parágrafo são de Nina Rodrigues. *Os Africanos no Brasil*. Companhia Nacional. 1977.

específicas do conhecimento médico, fato que ajudou a definir a antropologia como a *ciência do homem*<sup>454</sup> e, como define a autora, o médico antropólogo, Cesare Lombroso foi criador da antropologia criminal. Teria ele,

“não satisfeito em pesar e medir o crânio e seu conteúdo, criou toda uma taxonomia de traços faciais e corporais, os estigmas, que permitissem detectar o que subsistia de nossos ancestrais primitivos nos homens e mulheres contemporâneos, levando-os ao crime e à loucura.”<sup>455</sup>

Nina Rodrigues aplicou suas conclusões a toda sociedade mestiça brasileira, tentando comprovar como se cristalizou, pela mestiçagem, um suposto atraso cultural nacional. Crime e mestiçagem eram as categorias privilegiadas por ele.

A raça negra constituiu, sob essas premissas, como um “*elemento patológico na composição de nossa população*”. A degeneração era então dada como certa para este teórico, afinal o comportamento era pré-determinado pela contingência biológica, formadora de um “*eu hereditário*”, de uma “*lembrança orgânica*”, mas associada a uma “*memória psíquica*”, a um “*eu adquirido*”, ambos transmissíveis aos descendentes.<sup>456</sup> Explica-se assim a vontade de Nina Rodrigues de “*intervenção na realidade social*”<sup>457</sup> como propagada pela *Gazeta Medica da Bahia*, dando amplidão à sua voz. Se, a partir dessas publicações, se tem representado o tenso debate intelectual sobre o futuro do país, tensão marcada também pela disputa entre diferentes áreas do conhecimento, medicina e direito, por exemplo, as fotografias de Christiano Jr. e J. Menezes constituem um importante *corpus* documental, evidenciando como essas representações revelam nuances de certas visões que, pelo método da descrição e observação dos corpos, foram cedo arraigadas. Materialidade, portanto, que possibilita tanto a reconstrução de específicas relações sociais, quanto verificar como as atividades científicas foram também instrumentos políticos de controle social, onde interesses políticos se irmanavam com os fundamentos teóricos da ciência.

---

<sup>454</sup> CORRÊA. 1998, p. 88.

<sup>455</sup> CORRÊA, 1998, p. 89.

<sup>456</sup> CORRÊA. 1998, p. 152 Essas reflexões de Nina Rodrigues o separam de Lombroso ao ter ampliado essas noções para as questões raciais e estudos das tradições culturais dos povos africanos. Ver p. 92.

<sup>457</sup> CORRÊA. 1998, p. 103. Para CORRÊA, as observações empíricas de Nina Rodrigues compunham uma “*análise estrutural da sociedade brasileira que ele estava interessado*”. O médico foi por alguns anos redator-chefe da Revista *Gazeta Medica da Bahia*.

A *Gazeta Medica* foi um veículo que explicitou tanto as novidades científicas nacionais, como as formuladas na Europa, trazendo informações no setor “*Imprensa Medica Estrangeira*”, sobre tratamentos, noticiando seus bons resultados e outros ainda não alcançados. A mestiçagem brasileira é na *Gazeta Medica* razão para os males nacionais. Lombroso talvez não pudesse imaginar que suas idéias chegassem tão longe. Os ventos do Mediterrâneo se fizeram sentir também em Salvador.

Para os médicos pesquisadores, a inevitabilidade da degeneração exigia um combate às doenças associadas a “*projetos higienistas e saneadores*”. Prova de como as discussões raciais das décadas de 1860 e 1870, influenciaram, no fim do século XIX, as discussões sobre a nação brasileira “*porque a eugenia utilizaria todos os dispositivos já experimentados pela higiene (...)*”.<sup>458</sup>

“(…) Há também registros de que, já em fins do século XIX, na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro, medidas eugênicas eram defendidas por Souza e Lima, quando reiterava a necessidade de uma legislação que obrigasse a realização do exame pré-nupcial (1892) e, posteriormente, que proibisse o casamento entre sífilíticos e tuberculosos contagiantes.”<sup>459</sup>

Às “*classes ilustradas*”, como define Corrêa, coube a tarefa de teorizar, no mundo acadêmico e, em jornais e revistas especializadas, a realidade brasileira marcada por desigualdades históricas. À fotografia, contraditoriamente, coube a tarefa de tornar visível tudo aquilo que não mais queriam ver. Estranha contradição porque coloca a nu e revela o que queriam tornar invisível, apagar das cenas cidadinas: a doença, a pobreza, a ferida brasileira. O Brasil negro se queria apagar pela rejeição.

Entre 1845 e 1890, as condições de salubridade na cidade do Rio de Janeiro tornaram-se temática central. Muitas abordagens situaram o Rio de Janeiro como uma “*cidade doente (...)* objeto construído pelo saber médico”.<sup>460</sup> Estudos sobre as moléstias como a tuberculose, beribéri, febre amarela e sífilis, entraram em pauta, relacionando o clima e solo com meios propagadores de doenças. Estudos sugeriam

---

<sup>458</sup> MOTA, Andre. *Quem é bom já nasce feito. Sanitarismo e eugenia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A. 2003, p. 16.

<sup>459</sup> Idem. *Quem é bom já nasce feito*. 2003, p. 14.

<sup>460</sup> ENGELS, Magali Gouveia. *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro, 1881-1903*. São Paulo: Brasiliense. 1989. Aspectos de higiene do casamento, das relações sexuais, da mulher e da criança foram outros temas recorrentes no período.

“a necessidade de criação e adoção de uma medicina brasileira; os progressos e conquistas da cirurgia no Brasil; a elaboração de um tratamento de doenças típicas ou freqüentes no Brasil”.<sup>461</sup> A fotografia de Christiano Jr. atende a uma demanda do saber médico que se constituía invadindo também o estúdio fotográfico.

A década de 1870 foi um “momento de guinada no perfil e na produção científica das escolas de medicina”.<sup>462</sup> Rio de Janeiro e Bahia sediavam essas instituições, financiando publicações, organizando novos cursos, fatos que redefiniram a “atuação médica no Brasil”. Antes praticada por barbeiros, sangradores<sup>463</sup>, curandeiros ou práticos “sob a fiscalização dos ‘cirurgiões-mores’ do Reino”<sup>464</sup> a medicina profissionalizava-se como espaço garantido aos filhos das elites nacionais.

Do castigo divino, as mazelas do corpo passaram a ganhar outros entendimentos, não menos obscuros. No Brasil imagens retratando o corpo como lugar da doença e da moléstia apresentavam individualmente cada pessoa, mas o que se queria fazer ver e evitar era o corpo social considerado como fraco, dada a sua incapacidade ou inferioridade biológica. Fundada em 1866, a revista *Gazeta Médica* na Bahia e, em 1887, a revista *Brazil Médico*, no Rio de Janeiro, publicaram artigos visivelmente associando doença e mestiçagem.<sup>465</sup>

---

<sup>461</sup> ENGELS. 1989, p. 41.

<sup>462</sup> SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças*. 1993. A autora analisa a prática médica desde o Brasil colônia e seu desenvolvimento durante o século XIX. A partir de depoimentos de cronistas, artigos publicados em revistas especializadas. p. 198 Esta guinada deve-se também ao fato de terem surgido, após a década de 70, novas especializações como higiene pública, medicina legal e medicina nervosa, ou neurologia.

<sup>463</sup> Sangradores são aqueles que realizavam sangrias, pequenas operações, aplicações de sanguessugas, extração de dentes. Ver KARACH. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. 2000.

<sup>464</sup> Até a década de 70, a medicina era marcada pela precariedade quase absoluta. Em 1808, com a chegada da família real, foram criados, na Bahia e no Rio de Janeiro, dois curso médicos – cirúrgicos, não para diplomar em medicina, possível apenas em Coimbra, mas somente para tornar os profissionais mais aptos já que o atendimento era “insuficiente e pouco profissional”. Em 1872, foi criada a *Junta Perpétua do Proto-Medicato*, que dava cartas de autorização habilitando quem quisesse exercer esse ofício. Chamados de práticos ou proto-médicos, geralmente exercidos “por mestiços, analfabetos e cuja atuação não levava a qualquer posição de maior prestígio social”. Eram na maioria “parteiros, curandeiros, boticários dentistas e sangradores”. Mesmo depois das escolas terem se transformado em academias muitos profissionais, ainda podiam trabalhar como cirurgião barbeiro ou sangrador, diferenciando-se do aprovado (aquele que completou 5 anos de curso) e do formado (aquele que, além dos 5 anos, continuou por mais dois, refazendo os dois últimos anos antes cursados). Em 1832, via decretos, as academias médico-cirúrgicas, transformaram-se em faculdades de medicina. Em 1829, organizada nos moldes da Academia Francesa, foi fundada a Sociedade de Medicina.

<sup>465</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 204-205. A autora apresenta um quadro com os principais temas publicados pela *Gazeta Médica da Bahia*: higiene pública, epidemiologia, saneamento, demografia e meteorologia e, ainda, a

Enquanto a primeira tentava ser um centro aglutinador de idéias desses profissionais que buscavam, sobretudo, autonomia, a segunda, *Brazil Medico*, abusou em “referências a anormalidades físicas de pacientes, relatos de doenças deformatórias eram ainda mais constantes (...) sendo ampla a utilização de pacientes negros e mestiços”.<sup>466</sup> Com certa freqüência, diferenciavam aquilo que chamavam de “*pathologia tropical*” numa possível indicação de que acreditavam no meio como determinante dos diferentes tipos de doenças.

A faculdade no Rio de Janeiro inicialmente trazia como defesa de seus médicos o projeto de higienização para combater doenças como febre amarela e o mal de chagas. De forma contundente, os médicos se posicionavam de maneira bastante crítica em relação à situação social vigente. O boletim da semana, intitulado *Saneamento do Rio de Janeiro*, publicado na revista *Brazil Medico*, em 1892, tratava das novas medidas governamentais (treze no total) propostas pelos médicos sanitaristas para a cidade, que se autodenominavam como “*conselhos dados pela ciencia em bem da sociedade*”.<sup>467</sup> Não se esconde a descrença em relação à administração pública, pronunciada na finalização do boletim que assim se iniciava.

Convocado pelo ministro do interior, reuniu-se a 1 de agosto o Conselho Superior de Saúde Pública, para mais uma vez emitir opinião sobre as medidas a adoptar com o fim de melhorar o deplorável estado sanitário desta cidade. Ao que parece, foram aprovadas as seguintes medidas:

- 1° Esgoto completo no systema moderno
- 2° Extensão do abastecimento d’agua (...)
- 3° Reconstrução do calçamento com boas fundações e juntas estanques
- 4° Melhoramento da limpeza das ruas
- 6° Augmento conveniente do numero de hospitaes.
- 9° Fechamento de cortiços

---

chamada medicina interna, com as seguintes especificações: oftalmologia, ginecologia, pediatria, odontologia e clínica geral, com o ideal de “*prevenir antes de curar*”.

<sup>466</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 221. Estudos clínicos e artigos que visavam auxiliar “*os colegas da profissão*” eram os grandes assuntos tratados pela revista. Dirigida pelo Dr. Azevedo Sodré, médico no Hospital da Misericórdia e professor de Clínica Médica, Patologia Interna e Clínica Propedêutica. A revista debatia os impasses e problemas da profissão, tentando até mesmo garantir uma reserva de mercado aos médicos doutores autorizados.

<sup>467</sup> *Brazil Medico*. Publicação de 1892, p. 231. *Boletim da Semana*. Documentação consultada na biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

10° Proibição da imigração por 4 anos pelos portos do Rio de Janeiro e Santos.<sup>468</sup>

11° Collocação das latrinas fora das casas

13° Revisão de esgotos e drenagem do solo.

E, actualmente urgente: Desinfecção de todos os prédios em que se deram casos de febre amarela”.

Na conclusão do boletim expressaram-se o pessimismo e a forte crítica à histórica não-ação governamental diante dos problemas sociais citados:

“Já, porem, innumeras vezes temos sido dotados pelas eminencias profissionaes de nosso paiz com bellissimos projectos, sem que infelizmente nenhum delles se realise, produzindo assim a descrença na perseverança do governo e autorisando a ironia com que é acolhida pelos chronistas cada nova tentativa deste gênero” (...) <sup>469</sup>

No primeiro ano de existência da revista *Brazil Medico*, 1887, o mesmo descrédito já percorria as linhas do artigo *A Tuberculose no Rio de Janeiro*, em *Assumptos de Hygiene Publica*:

“Seja por deficiência ou má organização das instrucções regulamentares que tolhem a inspectoría toda a iniciativa, seja por incompetência do pessoal, seja por qualquer outro motivo de igual importância, o facto é real e indiscutível: a hygiene na capital do império é uma burla, uma ilusão (...) entretanto ninguém desconhece hoje a importância que cabe á hygiene publica e privada, ninguém pode ignorar as conquistas brilhantes que diariamente vai este ramo de medicina adquirindo (...)” <sup>470</sup>

Em seu discurso na Academia Imperial de medicina no Rio de Janeiro, o Dr. José Pereira Rego, médico e conselheiro sanitarista, declarou também como o desempenho e o “*zelo de nossas municipalidades*” relativas à hygiene pública, “*se conserve estacionaria, senão retrogada (...)*” <sup>471</sup> Apontou, devido à “*consciencia do*

<sup>468</sup> Sobre esse caráter xenófobo, ver Magali G. Engels, 1989. A autora avalia que, apesar do aumento das possibilidades de emprego terem se ampliado, dado o desenvolvimento do núcleo urbano da cidade, era grande a defasagem entre oferta e procura de mão-de-obra. Quadro agravado devido à crise da escravidão, pelo advento de muitos libertos provenientes das zonas rurais e pelo aumento significativo de imigrantes, sobretudo, portugueses. Esses últimos eram acusados como causadores do desemprego na cidade, concepção presente tanto entre as classes dominantes quanto nas populares. A xenofobia era caracterizada pela associação do imigrante à desordem da cidade.

<sup>469</sup> *Revista Brazil Medico*. 1892, p. 231. *Boletim da Semana*. Documentação consultada na biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>470</sup> *Revista Brazil Medico*. 1887, p. 326.

<sup>471</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo XXIII. Junho de 1871. Discurso pronunciado no dia 30 de junho de 1871, p. 54.

*dever*” e da “*posição que occupo*”, as condições precárias de higiene que assolavam a corte carioca:

“Vos o sabeis tão bem como eu, e parece-me que vos ouço dizer que é uma irrisão e um escarneo ao bom senso desta capital affirmar-se que ha limpeza publica, quando as ruas estão constantemente cheias de pó, envolvendo restos de pequenos animaes nellas abandonados e triturados pelos vehiculos de conducção, quando as suas sargetas estão obstruídas por terra e lixo, quando as ladeiras, praças e grande parte das ruas menos centraes, estão cobertas de capim e pequenos arbustos como se fôssem reservadas para pastagem, quando enfim as immundicias e o lixo são removidos de uns para outros pontos da cidade já bastante povoados, e empregados como aterro por consentimento da Ilma. Camara.”<sup>472</sup>

Nas queixas e apontamentos do Dr. Rego, explicitou-se óbvia a preocupação com a “*purificação da atmospherá*”. Por isso, critica a “*indifferença*” das autoridades municipais, ao autorizarem

“a collocação das latrinas e mijadouros publicos (...) receptáculos das materias excrementiciaes, o solo que assentão, colloca-las no centro das praças com uma entrada commum (...) pôr os mijadouros sobre os passeios com a porta de entrada para a frente dos edifícios fronteiros e abandonando os cuidados de limpeza e asseio áquelles que delles se servem.”<sup>473</sup>

Para o médico, “*o exame e estudo deste factos sorprehen de áquelles que buscão a sua explicação, e por mais sceptico que seja o investigador, não pode deixar de crer que há na execução deste serviço uma incognita (...)*”.<sup>474</sup> Tão familiar às vezes parecem as incógnitas.

Refletem-se aqui discursos médicos, que se traduzem também em discursos político-sociais, não somente apontando problemas estruturais da cidade, como promovendo um ataque a habitações, evidentemente voltando-se contra os cortiços, fortemente associados ao mundo da miséria, à sujeira, à doença. Neles residiam um mundo em expansão, afinal, os cortiços surgiram por toda a cidade

---

<sup>472</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo XXIII. Junho de 1871. Discurso pronunciado no dia 30 de junho de 1871, p. 57.

<sup>473</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo XXIII. Junho de 1871. Discurso pronunciado no dia 30 de junho de 1871, p. 58.

<sup>474</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo XXIII. Junho de 1871. Discurso pronunciado no dia 30 de junho de 1871, p. 58

carioca.<sup>475</sup> Expressa-se, obviamente, uma vontade de curar as doenças, mas também uma vontade de ordenamento social. A doença passou a ser vista como uma ameaça, inclusive a própria ordem médica. Não controlá-las seria o mesmo que denunciar o próprio fracasso da medicina.

As medidas propostas refletem como no espaço urbano recaíram ações e noções da área médica que nada deixaram escapar.

“Matas, pântanos, rios, alimentos, esgotos, água, ar, cemitérios, quartéis, escolas, prostíbulos, fábricas, matadouros e casas foram alguns dos inúmeros elementos urbanos atraídos para a órbita médica. A higiene revelava a dimensão médica de quase todos estes fenômenos físicos, humanos e sociais e construía para cada um deles uma tática específica de abordagem, domínio e transformação.”<sup>476</sup>

As discussões sobre higiene pública mobilizaram, segundo Schwarcz, boa parte das atenções até os anos de 1880, “*que implicava uma grande atuação médica no dia-a-dia das populações contaminadas por moléstias infecto-contagiosas (...)*”.<sup>477</sup> Os médicos então, tomados por essa problemática, lançaram mão de seus ideais e passaram a implementar programas *hygienicos*.

A preocupação dos médicos com a higiene pública era de tal ordem que a *Gazeta Medica da Bahia* publicou, em setembro de 1866, um artigo assinado pelo Dr. José de Goes Siqueira, “*que se tem dedicado ao estudo das questões d’hygiene publica, de mais importancia, e de mais immediata applicação pratica (...)*”. Preocupado com as “*formidáveis epidemias, que assolaram o nosso paiz, em 1849 e 1855*” sugeriu como eficaz na tentativa de se atenuar os efeitos da *cholera – morbus* “*visitas medicas preventivas nos domicílios, com o fim de reconhecer e atalhar o mal nos seus symptomatos precursores*”.<sup>478</sup>

O discurso médico da época carregava uma questão central, que não era somente diagnosticar possíveis doenças, mas entendê-las pelo prisma da temática racial. A faculdade baiana não foi a única a considerar a doença associada à

<sup>475</sup> Ver CHALHOUB. *A Cidade Febril*. 1996. O médico Dr. José Pereira Rego fez duros ataques aos cortiços. Ver *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo XXIII. Junho de 1871. Discurso pronunciado no dia 30 de junho de 1871, p. 59-62.

<sup>476</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 1989, p. 30.

<sup>477</sup> SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 1993, p. 190.

<sup>478</sup> Inspetor de saúde pública e professor na universidade de medicina em Salvador. Ver *Gazeta Medica da Bahia*. 1866. Tomo I. p. 59.

miscigenação. O ainhum, “*chamada vulgarmente de frieira, que se torna fibrosa, constrictor, fazendo degenerar os tecidos lenta e progressivamente*”, foi considerada como uma doença comum entre os escravos, afetando seus dedos dos pés, muitas vezes amputados, indicada, nos discursos médicos, como uma doença de origem “*própria da raça negra africana e seus descendentes*”.<sup>479</sup> A doença começava, segundo relato médico, com uma ligeira depressão, ocupando as faces interna e externa da raiz do dedo, criando aparentemente um afastamento entre eles, “*parecendo formar um angulo ao nível d’aquella depressão ou sulco*”; essa cavidade “*ulcera-se algumas vezes*”, tornando-se “*áspera e escabrosa como lixa*”, conferindo ao dedo “*o aspecto de uma batata*”; a unha volta-se para fora e quando “*o rego é circular e muito profundo, o dedo adquire grande mobilidade, podendo-se inclinal-o em qualquer sentido, e mesmo imprimir-lhe, até certo ponto, um movimento de rotação*”.<sup>480</sup>

Esse “*tão singular padecimento*”, que afetava os dedos mínimos somente dos pés, provocava a “*cahida*” do dedo, rara entre os “*creolos e pretas*”.<sup>481</sup> As causas da moléstia eram desconhecidas, mas suposições eram alvitradas:

“*Duas theorias (...) ou se trata de uma lesão traumática commum, tomando character especial pelas condições anatomo-pathologicas da pelle do pé do negro, ou se trata de um tropho-nevrose particular aos negros africanos ou seus descendentes próximos.*”<sup>482</sup>

Na seção *Trabalhos Originaes*, no artigo *Estudo Sobre o – Ainhum – Moléstia ainda não descripta, peculiar á raça ethiopica, e affectando os dedos mínimos dos pés*,<sup>483</sup> assinado pelo Dr. J. F. da Silva Lima, médico do Hospital da Caridade, o ainhum foi descrito mais uma vez como uma moléstia a que estão “*particularmente sujeitos os pretos*”. Segundo o médico, é assim chamada pelos “*(...) pretos Nagôs, e vertem o vocábulo em frieira, que está muito longe de dar a mínima idéia do mal*”.<sup>484</sup>

<sup>479</sup> *Revista Brazil Medico*. Rio de Janeiro: 1892, p. 161.

<sup>480</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 147.

<sup>481</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 147. O Dr. Silva Lima afirma ter conhecido dois casos entre mulheres negras afetadas pelo ainhum. Citou também que muitos doentes relataram casos de mulheres que sofriam da doença nos países africanos de origem.

<sup>482</sup> *Brazil Medico*. Rio de Janeiro. 1892, p. 163. Num. 17. Esta documentação foi consultada na biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>483</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 146.

<sup>484</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 146.

Nesse artigo se constata como as causas da moléstia eram ainda desconhecidas pelos médicos, “*envolvida em profundo mysterio a etiologia d’esta degeneração*”. Ao indagar-se “*o que é Ella então?*” o médico deu mostras de como a medicina oficial era cercada de incertezas: “*Esta é que é a maior dificuldade da questão. Dizer o que uma moléstia não é, custa menos, de certo, do que dizer o que Ella seja*”.<sup>485</sup> Incertezas que por certo estão ainda às voltas da ciência tão sisuda de si.

Esse relato médico deixa indícios de algumas hipóteses, sendo a primeira uma possível falta de nutrição, mas é a segunda a mais comprometedora, se bem que por ele não considerada, mas sugerida por outros: “*Uma outra causa, que ouvi mencionar a um distincto collega, é ainda menos sustentável, isto é, que os escravos estrangulam de propósito os dedos para se isentarem do trabalho*”.<sup>486</sup> Julgava o médico a princípio, tratar-se de uma doença que atacava os pés devido ao fato dos negros andarem descalços. No entanto, declara: “*(...) vi depois que os libertos, que usam quasi sempre de calçado soffrerem igualmente como os outros*”.<sup>487</sup>

Mas, é na descrição do paciente “*Joaquim, africano, escravo, marinheiro, há mezes fora do serviço, é um homem robusto de estatura alta*”, neste mesmo artigo, a mostrar vestígios da concepção racialista do Dr. Silva e Lima, não escapando da mentalidade de sua época. O paciente informou ao médico que, há dez anos, começou a sofrer do dedo mínimo do pé direito:

“Doia-lhe a cabeça do dedo, a qual augmentara gradualmente de volume à proporção que um rego quase circular que se formara, pouco a pouco, ao nível da dobra digito-plantar, ia sucessivamente se aprofundando; este rego se ulcerou-se depois, e d’aquella ulcera linear de vez em quando reçumava algum liquido purulento, em pequena quantidade. Curava-a com fios, e com vários unguentos que lhe aconselhavam. Consultou-me, diz elle, há cerca de dous annos, (do que eu já mal me lembrava) e diz que eu addiara a amputação do dedo, por elle estar ainda muito firme, isto é, por haver ainda continuidade na primeira phalange. Há três para quatro annos, começou a soffrer da mesma doença no dedo mínimo do pé esquerdo, exactamente do mesmo modo que no direito.”<sup>488</sup>

<sup>485</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 176. Esse artigo teve uma continuação publicada no dia 10 de fevereiro de 1867, de onde a citação foi analisada.

<sup>486</sup> *Idem. Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 147.

<sup>487</sup> *Idem. GMB*. 1867, p. 147.

<sup>488</sup> *Idem. Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 148.

Diante do mal do qual padecia, Joaquim recorreu, à prática do curanderismo, ao saber popular, muitas vezes com mais prestígio entre a população: “*muitos dos individuos que a soffrem nem sempre recorrem ao cirurgião, preferindo ou deixa-lo ir seu curso natural, até terminar na infallivel perda do orgão, ou entregar-se aos cuidados de curandeiros, seus conterraneos*”.<sup>489</sup> Dr. Silva Lima explica seu lamento: “*Eu conto uns 10 casos em que tenha feito a mesma operação (...) e poucos dos nossos collegas da Bahia terão deixado de encontrar occasiões de a praticar (...) porque nos hospitaes raras vezes se encontram doentes por motivos d’esta moléstia unicamente*”.<sup>490</sup>

O testemunho de Joaquim mostra o alcance ainda limitado da ciência médica oficial que tinha como rival a promessa da cura proferida por homens que também dedicavam-se a ela, sem contar, no entanto, com autorização oficial, acusados de charlatanismo. Curandeiros, boticários, espíritas, leigos fabricantes de remédios ou até farmacêuticos que não informavam as fórmulas dos remédios, médicos estrangeiros, homeopatas em disputa com a alopatia, parteiras, ervateiros, eram muitos os “*charlatães*”, perseguidos “*no decorrer de todo o Império (...) quando começaram a se formar os primeiros grupos de médicos nacionais,*”<sup>491</sup> preocupados não somente com o fortalecimento da corporação médica, mas em disputa pela concorrência de pacientes pagantes.

A alternativa de Joaquim deixaria o doutor Imbert enfurecido porque praticamente há trinta anos, em 1837, já esbravejava contra tais “*fios e unguentos*”:

“[...] não é licito aos enfermos dar preferência a um destes pós variados, desses elixires sem número, dessas diversas pomadas e unguentos, com que os seus inventores, mais sábios de que os médicos, pretendem curar radicalmente a maior parte das enfermidades, que estes (ignorantes!) não podem domar. [...] Onde está, pois, neste mundo o que se conveio em chamar – bom senso?[...]”<sup>492</sup>

<sup>489</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 146. Sobre prática do curanderismo, ver MONTEIRO, Paula. *Da doença à desordem – A magia na Umbanda*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

<sup>490</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 176. Esse artigo teve uma continuação publicada no dia 10 de fevereiro de 1867, de onde a citação foi analisada.

<sup>491</sup> Ver SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *Nas Trincheiras da Cura. As diferentes medicinas no Rio de Janeiro Imperial*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, IFCH, 2001, pp. 24-28.

<sup>492</sup> SAMPAIO. 2001, p. 50. Cit. J. B. A. Imbert. *Uma palavra sobre o charlatanismo e os charlatões*. Rio de Janeiro: 1837, p. 23.

A imprensa foi, como aponta Sampaio, porta-voz na “*luta contra o charlatanismo*”.<sup>493</sup> O jornal *Diário de Notícias*, em 1888, na luta contra o curandeirismo atacou Eduardo David Rey, o famoso Marius, curandeiro de Niterói, conhecedor de plantas medicinais, atendendo ricos e pobres. Antes de comunicar-se com espíritos, era relojoeiro. Depois de dominar tal dom passou a curar doentes e “*atribuiu-se também a Marius a realização de diversos milagres, como o ter feito uma parálitica voltar a andar*”.<sup>494</sup> Para o jornal, Marius não passava de um “*agente de ‘práticas indecentes’, era um ‘ignorante velhaco’, pois não tinha estudos ou qualquer conhecimento da ‘verdadeira medicina’*”.<sup>495</sup>

Em 1890, *A Gazeta de Notícias*, sobre o exercício ilegal da medicina, publicou o fato de provas documentais terem sido enviadas, pelo delegado de polícia “*Sr. dr. Thomaz Delfino*” ao inspetor geral da Higiene pública, acusando “*(...) Ignácio Teixeira, morador à rua Largo de São Joaquim, nº 156, exerce ilegalmente a medicina, tendo ultimamente tratado, à rua Senador Eusébio nº137, de uma criança que veio a falecer*”.<sup>496</sup> No mesmo ano, “*foi preso, Laurentino Inocência dos Santos, que tem casa de ‘dar fortuna’ e ‘zungu’ no lugar denominado ‘Pendura saia’, no Cosme Velho, onde é conhecido como curandeiro (...)*”.<sup>497</sup>

Se por um lado, como demonstra Sampaio, os médicos “*trabalhavam em conjunto com os delegados de polícia*”, em “*diligências magníficas*”, evidenciando estratégias conjuntas de repressão, por outro, essas notícias evidenciam também a continuidade do curandeirismo, mesmo sendo sempre apontada em tais notícias, as vítimas da cura não oficial: o “*envenenamento praticado em João Rodrigues Bastos, pelo curandeiro de nome Tito*”;<sup>498</sup> o menino de seis anos que sofria de vermes e teve

---

<sup>493</sup> SAMPAIO. 2001, p. 25.

<sup>494</sup> SAMPAIO. 2001, p. 23.

<sup>495</sup> SAMPAIO. 2001, p. 22. Cit. *Diário de Notícias*, 22/3/1888, p. 1.

<sup>496</sup> SAMPAIO. 2001, p. 81. Cit. *Gazeta de Notícias*, 4/6/1890.

<sup>497</sup> SAMPAIO. 2001, p. 81. Cit. *Jornal do Commercio*, 3/3/1890.

<sup>498</sup> SAMPAIO. 2001, p. 82. Cit. *Gazeta da Tarde*, 20/8/1889.

“*horríveis convulsões*” e morreu depois de cinco horas “*após ingerir o remédio indicado*” pelo curandeiro Luiz Ramalho Cardoso<sup>499</sup>.

Associaram-se as práticas de cura não científicas com a bruxaria, como ações demoníacas: “(...) *Foram todos levados à presença do subdelegado Teixeira da Costa, que dirigira aquela magnífica diligência. (...) A rainha chama-se Luiza. É negra como os mistérios a que preside no interior de seu templo de feitiçarias*”, sendo apreendido inclusive “*o trono da Bruxa*”.<sup>500</sup>

Outro a esbravejar contra curandeiros e charlatões foi o médico Dr. João Damasceno Peçanha da Silva, em seu pronunciamento na Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro, em 30 de junho de 1871, deixou explícita sua indignação ao afirmar que estavam “*espalhados no vasto Império*”.<sup>501</sup> Minuciosamente ressaltou primeiro a conquista da ciência para em seguida também lamentar: “*como o medico tem em sua vida momentos, que são verdadeiros triumphos da sciencia, nem por isso é menos verdade, que a sua posição é também as vezes em extremo dolorosa*”.<sup>502</sup> E ataca:

“*Difficuldade maior se apresenta, é a quasia nenhuma garantia no exercício da medicina, contra os abusos inqualificáveis, desses perniciosos curandeiros e charlatães, que impávidos invadem o templo magestoso da sciencia, sacrificando em seu santuario grande numero de victimas innocentes, que de boa fé prestão-se às explorações fataes desses negociantes da saúde humana.*”<sup>503</sup>

Exploradores e perniciosos os que atreveram-se a invadir o “*templo magestoso da sciencia*”. Ousaram participar das negociatas às voltas da dor, atralalhando assim as ambições daqueles que julgavam-se detentores do saber e do poder da cura.

<sup>499</sup> SAMPAIO. 2001, p. 87. Cit *Gazeta de Notícias*, 25/2/1889, p. 1. Gabriela Sampaio indica também como a perseguição ao charlatanismo não se dava de forma totalmente coesa. O Centro Positivista do Brasil, por exemplo, era a favor do progresso da ciência, no entanto acreditavam que isso seria possível se o conhecimento fosse divulgado e não ficasse restrito aos círculos acadêmicos. Defendiam um desenvolvimento livre da ciência e a liberdade da arte de curar. pp. 95-99.

<sup>500</sup> SAMPAIO. 2001, p. 83. Cit. *Gazeta de Notícias*, 10/9/1889.

<sup>501</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo III – junho de 1871, p. 70.

<sup>502</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo III, junho de 1871, p. 68.

<sup>503</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*. Tomo III, junho de 1871, p. 70.

A prática de cura, considerada como ilegal, foi duramente combatida durante todo o século XIX,<sup>504</sup> o que não evitou o escravo Joaquim de passar oito anos tentando curar “*com fios, e com vários unguentos que lhe aconselhavam*”, o ainhum que tanto incomodo provocava. Prova de como a medicina reconhecida pelo Império não era a mais vitoriosa. Durante esse tempo, Joaquim confiou no tratamento com os unguentos indicados. Sem resultado, chegou a procurar o Dr. Silva e Lima, “*(...) consultou-me, diz elle, há cerca de dous annos, (do que eu já mal me lembrava)*”.<sup>505</sup> Entregue ao esquecimento, Joaquim demorou mais dois anos para recorrer outra vez ao saber de Silva Lima, talvez mais desesperado do que esperançoso, já que a medicina autorizada não o tinha livrado do ainhum que corroía seus dedos, alastrando-se pelo outro pé: “*talvez os médicos realmente não conseguissem domar os males e a maior parte das enfermidades, [...] ou seja, provavelmente sua ciência ainda estava longe de se mostrar mais eficiente do que as práticas concorrentes*”,<sup>506</sup> afirma Gabriela Sampaio sobre o saber médico de 1840, mas explicando as urgências de Joaquim, em 1867.

Com seu sofrimento pouco diminuído e temeroso em ver seu dedo do pé esquerdo também enfermo, Joaquim quando ia completar dez anos com a doença, entregou-se resignado ao Dr. Silva Lima. Este, com mais interesse desta vez dado o estágio já avançado e proliferado do ainhum, iniciou um efetivo tratamento, chegando a fotografar os pés do paciente antes do processo cirúrgico. Se, por um lado, o médico deixou uma prova bastante irrefutável dos usos da fotografia como método de observação e descrição do corpo doente, por outro, e não menos importante, imprimiu também, em sua consideração sobre o relato dado pelo escravo Joaquim, um “diagnóstico”, que atesta valores não nas entrelinhas, mas nos seus arranjos nitidamente explicitados:

“Esta narração não deve merecer grande confiança quanto à exactidão de datas, attenta a profunda ignorância do doente, ignorância que é commum a quasi todos os seus compatriotas que vivem na triste e degradante condição d’escravos.”

---

<sup>504</sup> A perseguição aos curandeiros intensificou-se após 1880.

<sup>505</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 148.

<sup>506</sup> SAMPAIO. 2001, p. 51.

Desnuda-se aqui como o doente era visto pelo médico. Na “*profunda ignorância do doente*” revela-se não apenas o olhar do branco sobre o negro e “*todos os seus compatriotas*”, mas a afirmação e convicção daquele que possuía conhecimento, o homem da ciência, contrapondo-se àquele representado como o “*ignorante*”, o homem doente, o “*sujeito paciente*”.<sup>507</sup> Nessa relação desigual, desqualificado até mesmo sob a perspectiva de contar sobre o mal que o afligia, acusado de não saber sequer pisar com cuidado, Joaquim foi assim culpabilizado, mesmo tendo o próprio médico antes argumentado que andar descalço não explicaria a origem da doença:

“(...) a ponta do dedo cae por seu próprio peso, e tende a arrastar-se pelo chão a cada passo, não tendo o doente o cuidado de assentar primeiro o calcanhar; pois este preto, como todos os de sua condição, anda sempre descalço (...)”<sup>508</sup>

Joaquim, depois de alguns anos, vitimado pelo ainhum, fez ciente sua vontade ao médico, sua derrota diante da dor:

“À vista de tal incommodo, e das dores que sentia com qualquer movimento um pouco menos geitoso do pé, o doente instava para que eu lhe acabasse de cortar aquele dedo, o que fiz no dia 2 de março (1866), tendo mandado tomar na véspera um transumpto photographico de ambos os dedos affectados, de que é cópia a gravura junta.”<sup>509</sup>

Ou teria sido mais uma vontade do próprio médico de livrar-se de qualquer complicação, atribuindo a Joaquim a escolha pela amputação? Sabe-se, pela publicação de alguns estudos sobre o ainhum, que esse era o fim comum entre aqueles que arrastavam seus dedos afetados pela doença, mas não isenta-se aqui outras intenções.

---

<sup>507</sup> SAMPAIO. 2001, p. 69.

<sup>508</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 149.

<sup>509</sup> Idem. *Gazeta Medica da Bahia*. 1867.



Imagem 83. Reprodução do desenho publicado na Gazeta Médica da Bahia. 1867.

A técnica de reprodução de imagem não possibilitava ainda a impressão da fotografia tirada para a publicação do caso. O desenho, a partir da foto, foi opção única para dar mostras do pé deformado pelo ainhum, acompanhado de uma extensa descrição de todo o tratamento. Verificação da premissa dos usos da fotografia nos estudos médicos da época.

Se nesse depoimento vemos a coragem de Joaquim em buscar a solução para o fim de seu sofrimento, vê-se também os próprios limites da ciência médica da época. Detalhadamente o médico descreve a cena cirúrgica, indicando os procedimentos adotados e relatando, ainda em detalhes, a reação do paciente: “A operação consistia em ajustar os gumes de uma tesoura ordinaria e pequena de estejo d’algibeira ao fundo do sulco e dividir bruscamente, e de um só golpe, os ténues tecidos interpostos, o que causou uma dor viva”.<sup>510</sup> Depois de amputado o dedo, o médico informa, em descrição detalhada e não menos eloqüente, as condições e dores terríveis às quais Joaquim foi submetido: “(...) *por cautella*

<sup>510</sup> *Gazeta Médica da Bahia*. 1867, p. 176. Esse artigo teve uma continuação publicada no dia 10 de fevereiro de 1867, de onde a citação foi analisada.

*cauterisei a superfície traumática com nitrato de prata, com o que o paciente sentiu dor tão viva que largou-se a correr pela sala aos gritos*".<sup>511</sup>

O Dr. Silva Lima explica a origem do nome ainhum: "*Prefiro, portanto, conservar-lhe o nome africano ainhum que, segundo ouvi a alguns pretos mais inteligentes, quer dizer serrar (...)*".<sup>512</sup> Essa "*denominação especial*" expressa-se, de certa maneira, nos gritos de Joaquim e demonstra como, apesar da descrição desqualificadora feita pelo médico, bem entendiam os sentidos de suas aflições.

O ainhum, que atacava o dedo mínimo do pé, era uma doença "*lenta, gradual, e prolongada*" levando, como descreve o Dr. Silva Lima, de sua manifestação inicial até "*a destruição da phalange, medeia um espaço de tempo que varia de um a dez annos*". Joaquim então percorreu todo esse tempo arrastando o dedo doente, "*sugeito a topadas extremamente dolorosas; e é então que os doentes reclamam a amputação como único alívio*". A dor era como se vê vivenciada de outro modo: presente no cotidiano das pessoas, exigindo-se uma tolerância maior, que levava à quase resignação. No corpo, então, expressavam-se outras forças, muitas vezes num calvário compartilhado: "*quem se der ao trabalho de reparar nos pés dos pretos africanos nos logares públicos onde elles se reúnem, encontrará alguns á quem faltam ou um ou ambos os dedos mínimos dos pés (...)*".<sup>513</sup> O médico, por sua vez, parecia ciente do sofrimento causado: "*excisar o dedo não é, certamente, curar a molestia; cural-a seria antes evitar esta mutilação*".<sup>514</sup>

Joaquim foi operado no dia 2 de março de 1866. No dia 5, o Dr. Silva Lima visitou Joaquim. As duas noites anteriores ele tinha passado mal e, no dia 9 de março, a cicatrização já era dada como completa. No entanto, o dedo mínimo do pé esquerdo "*está affectado da mesma moléstia, é mais volumoso do que é natural*". Joaquim ao relatar ao médico suas lembranças trazidas da doença mostrou como reagiam num ato de desespero e coragem diante da dor:

---

<sup>511</sup> *Gazeta Médica da Bahia*. 1867, p. 149.

<sup>512</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 10 de janeiro, 1867, p. 146. Reimpressão. Tomo I. Braziliense Documenta, consultada na biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>513</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 147.

<sup>514</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 176. Esse artigo teve uma continuação publicada no dia 10 de fevereiro de 1867, de onde a citação foi analisada.

“Disse-me este doente, que a molestia é comum na Costa d’Africa, onde homens e mulheres sofferem d’ella indistinctamente (...) na sua língua nagô é designada ainhum (...) na sua terra costuma amarrar um fio no rego circular com o fim de apressar a queda do órgão affectado, e que quando elle esta móvel cortam n’o com uma faca.”<sup>515</sup>

Os médicos autorizados a exercerem a medicina deveriam ser formados ou autorizados a exercer tal ofício, pelas faculdades de medicina do Império. A experiência de Joaquim, mesmo diante de tais exigências, deixa indícios reveladores de como numa sala de cirurgia, quando o doente não se deparava com erros e falhas graves, não estaria isento de muito sofrimento. Se Joaquim “*largou-se a correr pela sala aos gritos*”, o Sr. Rosenwald, paciente operado em 1888, teve uma sonda esquecida na bexiga, após processo cirúrgico feito no Rio de Janeiro, pelo médico Dr. Figueiredo Magalhães, conhecido como “*doutor Fura-Uretras*”,<sup>516</sup> duramente acusado pelo médico Henrique Monat que, retirou a sonda supostamente deixada pelo Dr. Magalhães. O drama do paciente Rosenwald é hoje conhecido porque os dois médicos citados trocaram inúmeras acusações nos jornais da época. Monat por ter sido intimado a comparecer numa delegacia, devido às acusações contra o Dr. Magalhães, fez questão de publicar a ofensa sentida:

“O cirurgião duas vezes despedido do Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, depois de me haver chamado a juízo, recuou prudentemente e foi ontem ao Jornal do Commercio deixar o seu retrato moral [...] Desejei que fosse vista e apreciada [...] por todos os meus colegas e pelo maior número possível de cidadãos decentes dessa cidade e do Império; ficariam conhecendo bem uma individualidade repugnante [...] Por bem da humanidade, vai ser posta em evidência sua inépcia e ignorância.”<sup>517</sup>

Vê-se como à imprensa cabia também denunciar “*as falhas e os absurdos que os doutores tanto recriminavam quando se referiam aos praticantes de outras atividades de cura, os chamados ‘charlatães’, eram também cometidos, e muito, por eles mesmos*”.<sup>518</sup> Não era raro, como aponta Sampaio, médicos em acusações recíprocas de terem matado seus pacientes: Monat acusa Magalhães de ser o doutor “*arrebenta-uretras*” ou “*mata-gente*” e ressenete-se: “*entre muitas outras*

<sup>515</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1867, p. 150.

<sup>516</sup> SAMPAIO. 2001, p. 31.

<sup>517</sup> SAMPAIO. 2001, p. 32. *O paiz*. 6/1/1888, p. 2.

<sup>518</sup> SAMPAIO. 2001, p. 33.

*acusações torpes e falsas fez o sr. Figueiredo Magalhães a de ter eu matado o fotógrafo Manoel de Araújo Freire de Andrade*;<sup>519</sup> Monat foi ainda acusado de ter deixado “ocorrer uma infiltração de iodo na bexiga de um doente, seguida de um ‘pequeno esfacelo’” e argumenta em sua defesa: “*tal acidente tem sucedido a quase todos os cirurgiões, senão a todos [...]*”.<sup>520</sup> Os erros, como se vê, aferiam a ambos. A muitos.

Tais acusações encontravam-se “*nas palavras dos próprios médicos o reconhecimento de que cometiam muitos erros e imprecisões, deixando seus pacientes no mínimo inseguros quanto aos procedimentos a que eram submetidos*”.<sup>521</sup> A desconfiança em relação aos médicos aparece ironicamente publicada na seção de piadas do jornal *O paiz*: “- *Então como vai nosso doente? diz o médico ao amigo à entrada do quarto de um cliente. – Foi-se “agorinha” mesmo. Parece que, se o sr. Doutor tivesse vindo a mais tempo, há mais tempo ele teria ido*”.<sup>522</sup>

Se entre os doutores Monat e Magalhães ocorreram denúncias públicas de deslizes e erros cometidos por ambos, o médico que operou o escravo Joaquim não precisou de inimigos para apontar situações inseguras na sala de cirurgia, ele próprio a descreveu na *Gazeta Medica da Bahia*, em 1867. Apesar dos gritos de Joaquim não terem se transformado em marchinha de carnaval, muito se assemelham às experiências dos doentes tratados por Monat e Magalhães, lembrados nas rimas que embalaram o carnaval, duas décadas depois, indicando o “*alcance social dessas polêmicas*”<sup>523</sup> porque chegaram e foram ouvidas nas ruas da corte, que já começava a cambalear como um bêbado de carnaval.

Da sonda a grande contenta  
Um ponto final vos pede  
Parece briga de venda  
E já fede...  
[...] Nestas questões incandescentes  
os que mais sofrem são os doentes  
Um de ferida muito moderna

<sup>519</sup> SAMPAIO. 2001, pp. 33-34. *O paiz*, 27/1/1888, p. 2.

<sup>520</sup> SAMPAIO. 2001, p. 35. *O Paiz*. 14/1/1888, p. 2.

<sup>521</sup> SAMPAIO. 2001, p 33.

<sup>522</sup> SAMPAIO. 2001, p. 79. Cit. *O Paiz*. 16/2/1888, p. 2.

<sup>523</sup> SAMPAIO. 2001, p. 37.

Vê que lhe cortam a melhor perna  
 La esquecidos eles já são;  
 Nem mesmo tomam a sua poção.  
 Esses desastres em tais momentos  
 são resultados de esquecimento[...].<sup>524</sup>

Apesar das desconfianças ou restrições em relação aos médicos ainda assim eram procurados, mesmo que essa fosse uma procura bastante adiada, como no caso de Joaquim. No entanto, nem o médico oficial, nem curandeiros conseguiram diminuir as dores de Joaquim e tampouco livrá-lo da amputação do dedo, prática que segue nas décadas seguintes, cantada de certa forma, nessa rima carnavalesca. Era preciso, para esses médicos, curar um país enfermo, amputar sua parte gangrenada, fedida. E apesar dos fracassos em sua prática, os médicos obviamente intuía para se evitar a morte, mesmo que sob tropeços, afinal, como aponta Schwarcz, “*a nova prática médica, em lugar de anunciar a morte procurará intervir nas epidemias, calcular o seu perfil, induzir à cura*”.<sup>525</sup>

Estava presente nessa batalha, porque vencer a morte é sempre um combate, o “*enfraquecimento biológico*” da população nacional, que na ótica desses profissionais, padecia de um mal causado pela miscigenação. Tal premissa era ainda mais inflamada diante de uma situação alarmante: as várias epidemias de “*cólera, febre amarela, varíola, entre tantas outras, chamavam a atenção para a missão higienistas que se reservava aos médicos*”.<sup>526</sup> Eram muitas as feridas abertas cobertas de pus, infecciosas. Aos médicos cabia a tarefa e o desejo de curá-las.

Na corrida para o progresso rumo à civilização, ganhavam fôlego as discussões sobre as diferenças raciais, fazendo sombra à preocupação com o futuro do país.

“O tema racial é ainda relevante, pois integra o arsenal teórico de ambas as escolas. Na Bahia é a raça, ou melhor, o cruzamento racial que explica a criminalidade, a loucura, a degeneração. Já para os médicos cariocas, o simples convívio das diferentes raças que imigraram para o país, com suas diferentes constituições físicas, é que seria o maior responsável pelas doenças, a causa de seu surgimento e o obstáculo à “*perfectibilidade*” biológica.”<sup>527</sup>

<sup>524</sup> SAMPAIO. 2001, p. 36. *O Paiz*.15/2/1888, p. 2.

<sup>525</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 191.

<sup>526</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 198.

<sup>527</sup> SCHWARCZ. 1993, p. 191.

A medicina e aos médicos uma incumbência: salvar a nação. Os doutores seriam, então, os grandes heróis salvacionistas. E pensar a raça era parte dessa missão. Foi criado pelo governo, em 1850, a Junta Central de Higiene Pública, um lugar onde médicos higienistas dariam seus conselhos e pareceres técnicos sobre a saúde pública, “*para indicar os caminhos a serem seguidos na administração do país*”.<sup>528</sup> Estava em jogo definir um campo de atuação para seu saber e uma tentativa em participar das políticas públicas em discussão.

A nação era concebida como “*um ‘corpo doente’(...) cabendo ao médico a responsabilidade de ‘sanar-a de seus males, curar-as de suas doenças mais arraigadas.*”<sup>529</sup> Na década de 1870, “*o tema da necessidade de reformas urbanas no Rio de Janeiro estava presente nos debates políticos*” explicitando evidentes preocupações em relação ao crescimento urbano, a insalubridade, ao temor das epidemias, mas também ao desejo de se atrair mão-de-obra estrangeira, “*em substituição à mão-de-obra escrava*”,<sup>530</sup> como aponta Sampaio:

“Modernizar a cidade significava não apenas realizar reformas urbanas, mas também medicalizar toda a sociedade, ou seja, intervir nos hábitos e costumes das pessoas, ditando novas formas de relações familiares e novos padrões de comportamento. Seria tarefa da medicina produzir um novo tipo de indivíduo e de população, para combater a periculosidade social, normatizando-o.”<sup>531</sup>

A questão racial ganhou força nesse projeto intensificado nas últimas décadas do século XIX na corte carioca, mas presente durante toda a segunda metade dos oitocentos. Os médicos higienistas, quando aplicavam suas primeiras interferências urbanas pelas políticas públicas implementadas, tocaram o dedo também na ferida, nos hábitos considerados “*bárbaros e primitivos de grande parte da população*”,<sup>532</sup> imprimindo, muitas vezes, ambíguas concepções racialistas, como discutido no capítulo anterior. Viam no corpo doente dessa população empobrecida a denúncia

---

<sup>528</sup> SAMPAIO. 2001, p. 112.

<sup>529</sup> SCHWARCZ. 1993. A autora investiga como o conceito de raça foi aplicado e redefinido nos museus, nos institutos históricos, no direito, na área médica, assim mostra como essa foi uma temática presente tanto nas teses científicas do século XIX, quanto atuantes, de maneira otimista, nas concepções culturalistas.

<sup>530</sup> SAMPAIO. 2001, p. 42.

<sup>531</sup> SAMPAIO. 2001, p. 43.

<sup>532</sup> SAMPAIO. 2001, p. 42.

de um perigo, de um risco afinal, como expressa criticamente Chalhoub “os pobres ofereciam também perigo de contágio (...) no sentido literal mesmo”.<sup>533</sup>

Retratar o indivíduo doente tornava-se uma prática cada vez mais comum porque ele era parte de uma “coletividade”, parte de um povo sujeito à degeneração, exemplo disso encontra-se no livro de óbitos da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. Degeneração era também *causa mortis*. O escravo de nome David, propriedade do Sr. Francisco Ignácio Carvalho M., falecido no dia 22 de abril de 1854, na Casa de Correção, teve na “degeneração” o diagnóstico que o levou ao óbito.<sup>534</sup>

Com as fotografias de Christiano Jr. e J. Menezes pode-se chegar mais perto desses doentes, observar ao menos como seus corpos eram investigados, mutilados. Schwarcz afirma que a doença foi exposta como lugar do espetáculo. Para isso, era preciso que o corpo as exibisse em demasia. Precisavam “*ter alguma visibilidade, como sinais na pele, no corpo ou afetar a aparência ou a coordenação motora do paciente*”.<sup>535</sup> Tanto a fotografia de Christiano Jr. quanto a série de J. Menezes focam “*anomalias, protuberâncias e erupções explícitas*”.<sup>536</sup>

Alguns são negros. Outros, brancos, velhos e outros tantos jovens. Todos nitidamente pobres, vulneráveis diante da dor e bravos na luta em extirpá-la. A representação, aqui posta em observação, não revela apenas um olhar para a raça. As diferenças de classe eram também postas em cena. O corpo doente era um incômodo porque representava também o corpo social.

---

<sup>533</sup> CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996, p. 29

<sup>534</sup> Livro de óbitos. 1854. *Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*. Documentação fotografada pelo departamento de pesquisa *Doenças e Escravidão*. Fiocruz. Organizadora: Angela Porto.

<sup>535</sup> SILVA, James Roberto. *Fotogenia do Caos*. 1998.

<sup>536</sup> Idem. . *Fotogenia do Caos*. 1998. Ver capítulo *A Produção Fotográfica na Imprensa Médica Paulista*.



Imagem 84 e 85. Fotos: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A corrente levada ao peito pelo retratado à direita não o protegeu da doença, tampouco da vulnerabilidade pregada inevitavelmente à exposição de seu corpo enfermo e nu, posto aos olhos da ciência. Sem medo ou restrições, fixou seus olhos diante da lente que o enfrentava e observava sem censura, sem pudor. Nos braços cruzados, depositava a postura digna de rei, que ainda lhe restava, parecendo não temer tal enfrentamento. Emana dessa imagem uma força que não cede a nenhuma imposição ou vigilância. Ao seu lado, mais tímido, olhar perdido, a juventude do jovem rapaz parece roubada pela frágil pose que se deu a fotografar.

Desse rapaz ficou ali o registro da elefantíase que já lhe deformava a perna e a estima, tendo talvez dividido a mesma dor e constrangimento de outro homem que também na juventude começava a enfrentar a mesma doença assim descrita pelo Dr. Manoel da Gama Lobo.

“M, preto africano de 28 anos, solteiro, de temperamento sanguíneo e constituição forte, entrou em 1856. Este doente sofreu de boubas, e tendo idade 15 para 16 anos, começou a sentir picadas intermitentes no testículo esquerdo sem que para isso elle descobrisse alguma causa; e foi então que notou que o testículo esquerdo augmentava de volume, formando-se ao redor d'elle um envoltório espesso, que pouco a pouco foi invadindo todo o escroto. Passado algum tempo as picadas foram substituídas por tracções

violentas, e estas por fim cedêrão aos 20 annos de idade, época em que o tumor tinha tomado um crescimento extraordinário.”<sup>537</sup>

O “estado actual” da doença foi assim descrito: “A região escrotal se acha occupada por um grande tumor espheroidal estendendo-se desde a parte inferior da região pubiana até pouco abaixo das partes medias das pernas (...) as coxas achão-se afastadas (...)”.<sup>538</sup> O Dr. Lobo ao defender o tratamento cirúrgico explicitou também o não consenso entre os médicos, deixando registrado como alguns utilizavam-se de recursos que a medicina oficial combatia: “Quanto aos banhos de cosimento de folhas de café, as incções de banha de gambá, o cosimento de pariparoba aconselhados pelo Dr. Silva são inefficazes”. E defende: “na elephantiasis para nós só há um tratamento capaz de vencer a moléstia este é a ectomia”:<sup>539</sup>

“O estado em que vivem os indivíduos affectados desta moléstia, por se verem obrigados a carregar um tumor as mais das vezes enorme cheio de ulcerações das quaes um liquido sero-purulento de um cheiro fétido por viverem affastados da sociedade sem poderem procurar nem entregar-se aos trabalhos, sujeitos todos os mezes nos repetidos ataques da moléstia, seria por si bastante para indicar uma tal operação, se outras considerações não viessem augmentar o peso d’aquellas como sejão o estado de desespero em que elles vivem preferindo mesmo pôr termo a sua existencia. Além d’isso os resultados são mais que satisfactorio; de 45 casos sómente conhecemos um de morte.” (p.16)

Essa foi a prática adotada para a retirada do tumor do paciente “M, o preto africano de 28 annos”, que após a sua recuperação fugiu “porém tempo depois o encontramos bom”. Ao relatar como se davam as “Distribuições dos Ajudantes”, o médico descreveu o quão confuso e agitado podia ser o momento cirúrgico, momento de enfrentamento ainda maior que aquele denunciado pelo homem e câmara fotográfica: “Um encarregado do chioroformio, dois de elevarem e voltarem convenientemente o tumor, dois de conterem as pernas, emfim um para entregar os

---

<sup>537</sup> LOBO, Manoel da Gama. Tese apresentada para A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Defesa em 20 de dezembro de 1858. Artigo Interno de Cirurgia e Medicina da Faculdade. 3ª observação – p. 15. Acervo Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

<sup>538</sup> LOBO. 1858, p. 15.

<sup>539</sup> LOBO. 1858, p. 18.

*instrumentos, não faltando pessoas encarregadas de ajudarem e prestarem os socorros necessários*".<sup>540</sup>

São representações a expressar um olhar específico sobre o corpo doente, mas, também o quão vulneráveis e fragilizados ficaram diante da dor e da busca de auxílio, tratamento. Os doentes pobres da cidade carioca eram atendidos na Santa Casa de Misericórdia e, apesar da gravidade de alguns, poderiam apresentar sinais de melhoras. Na ficha médica da enfermaria *Assumpção*, classificada como 1ª (talvez primeira classe), com entrada datada de 2 de maio de 1864, sofrendo da *moléstia* assim designada, "*velhice e elefantíase*", outro escravo de nome Joaquim Quadrado, africano, "*saiu melhor*", no dia 14 de junho do mesmo ano.<sup>541</sup> Já o escravo, Benedito, de origem assinalada como monjolo, com 40 anos de idade, tendo como sua dona Leocadia Rosa Gonçalves, não teve a mesma sorte, dez anos antes. No livro de óbitos, elefantíase consta como *causa mortis*. Sobre o destino do escravo Salvador, 45 anos, de origem monjolo, sabe-se que entrou no hospital no dia 4 de junho. Elefantíase era também a moléstia diagnosticada.<sup>542</sup> Sobre seu paradeiro, ficou apenas a lacuna em branco, não preenchida.

Nas *Relações dos Doentes Tratados de 2 de julho de 1877 a 1878*, constata-se que elefantíase era uma moléstia que apresentava menor número de óbitos. Diante dos tubérculos pulmonares, 298 falecimentos; dos tubérculos mesentéricos, 59; da sífilis, 238; e até do escorbuto, 14; a elefantíase dos gregos fez 3 óbitos; a elefantíase dos árabes, 2.<sup>543</sup> Nos relatos de tratamentos médicos publicados, na *Gazeta Médica da Bahia*, em 1867, percebe-se que muitos daqueles que sofriam de elefantíase podiam viver anos com a doença, que, inegavelmente, causava um impacto social e psicológico não mensurável, podendo "*arrastar uma vida miserável por muitos anos*".<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> LOBO. 1858, p. 18.

<sup>541</sup> Livro de entrada e saída de pacientes atendidos na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. 1864. Não constava identificação de nomes de proprietários, portanto não sabemos se era escravo.

<sup>542</sup> Livro de óbitos. *Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*. 29 de abril. 1854.

<sup>543</sup> Idem. *Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*. 29 de abril. 1854.

<sup>544</sup> *Gazeta Médica da Bahia*. 10 de fevereiro de 1867. N° 15. Reimpressão. Tomo I. *Braziliense Documenta*, p. 170, consultada na Biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

Sobre *Tratamento da Elephancia Pela Eletrecidade*,<sup>545</sup> artigo assinado pelo Dr. Silva Araújo que participou de cirurgia de paciente com elefantíase no Rio de Janeiro, na descrição da paciente, após a realização do processo cirúrgico, sobre a aplicação da nova técnica, é possível avaliar as restrições causadas pelas conseqüências da doença:

“(...) Julgo-a quase reestabelecida (...) anda com desembaraço, passeia, e no estado geral apresenta uma diferença notável: está menos obesa, muito mais corada, com a phisyonomia mais animada, e não tem o cansaço e a opressão que resultavam da immobilidade forçada em que a collocou durante dous annos o edema elephantiaco da perna, trazendo um excessivo desenvolvimento do tecido adiposo em prejuízo do systema muscular.”<sup>546</sup>

Com uma sociabilidade então prejudicada, muitos desses doentes, antes de recorrer aos médicos, perambulavam pelas ruas carregando o pesar do mal que os afligia. Carregando o estigma pregado ao corpo. O Dr. Julio Rodrigues de Moura, chegou a afirmar uma “*freqüência relativa da moléstia em nosso paiz*”,<sup>547</sup> afetando principalmente os homens. Em seu artigo, deixou impressões que, num certo sentido, aproximam-se de um olhar social sobre os doentes:

“(...) A moléstia, que é apenas esporádica na Europa, é endêmica em paizes intertropicaes, e a partilha que coube ao nosso não foi, de certa forma, a mais diminuta: - por ahi andam, mendigando pelas ruas, inspirando a compaixão e a lastima, inúmeros infelizes, cujas pernas elephantiacas, verdadeiras monstruosidades mórbidas, ulceradas, inúteis para a locomoção, talvez pudessem ser remediadas, transformando-se esses míseros em homens trabalhadores e úteis a sociedade.”<sup>548</sup>

A doença representava, não somente uma úlcera da perna, pés, escroto, vulva, dos membros abdominais, mas também como uma úlcera social porque os aniquilava como força de trabalho. Explicitamente, salta a mentalidade do homem útil à sociedade. Homem como força de trabalho produtiva tão somente. Estes, os “*inúmeros infelizes*” são também considerados como “(…) *indivíduos que, além de*

<sup>545</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 1881, p. 163. Biblioteca Medicina da USP.

<sup>546</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. Salvador. 1881. Fragmento de carta assinada pelo médico Torres Homem, dando notícias ao Dr. Silva Araújo residente na Bahia, sobre a paciente operada por ele no Rio de Janeiro, p. 179.

<sup>547</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. Nº 15. 10 de fevereiro de 1867. Reimpressão. Tomo I. Braziliense Documenta, p. 169, consultada na Biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>548</sup> Idem. *GMB*. 1867.

viverem completamente inutilizados, era-lhes um sacrifício vexatório o apresentarem-se em publico”.<sup>549</sup> Teria sido assim para os doentes retratados por Christiano Jr.?

É possível que este olhar julgador do público tenha levado o médico Dr. J. L. Paterson, no artigo *Amputação De Um Dedo Doente Affectado De Elephantiase Dos Gregos*,<sup>550</sup> a insistentemente tentar isentar também do vexame os donos do “doente, que era um preto, creoulo, de cerca de 33 annos de idade, bem nutrido, e bem tratado á todos os respeitos”, mesmo que as circunstâncias narradas por ele próprio o contradigam, logo no início do texto, ao ter afirmado que este caso de “bastante interesse” poderia ser “considerado como um elo, ainda que isolado, d’aquella mysteriosa cadeia de nutrição depravada (...) que constitue a elephantiase dos Gregos”. Mas, é no minucioso relato do desenvolvimento da moléstia, a brecha que, como num sopro, avisa as contradições que assim seguem:

“A historia que elle me deu da moléstia foi, que, há dous annos, lhe apparecerá n’aquelle dedo e nos dous visinhos, um entorpecimento que fora augmentando gradualmente até á insensibilidade completa; que sobre elles lha appareceram, algumas vezes espontaneamente, e outras por pegar em objectos quentes sem dar por isso, bôlhas cor de sangue agudo; abriam-se estas deixando ulceras superficiaes mas indolentes, que saravam só depois de muitos mezes (...)  
 (...) Além destes tres dedos, a pelle do dorso, da mão e do ante braço estava tambem quase de todo insensível, e de preta havia se tornado de uma cor castanha desbotada e fosca.  
 (...) A pelle da face tinha tambem uma apparencia semelhante  
 (...) A pelle que cobria a mão esquerda, e bem assim outras porções disseminadas do egumento externo, estavam tambem affectadas  
 (...) e posto que a familia a quem o doente pertencia bem conhecesse os caracteres distinctivos da moléstia, não suspeitou que elle a tivesse.”<sup>551</sup>

Sobre o escravo não foi dado ao menos o nome, era apenas “*um doente que era um preto creoulo*”. Sabe-se, pelo documento, que não fugiu da comum amputação.<sup>552</sup> O médico, “*desejoso de sondar o grau de sensibilidade, e*

<sup>549</sup> Idem. *GMB*. 1867, p. 170.

<sup>550</sup> Em Registro Clínico na *Gazeta Medica da Bahia*. n.º 4. Publicada, no dia 25 de agosto de 1866. Reimpressão. Tomo I. *Braziliense Documenta*, p. 42, consultada na Biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>551</sup> Em Registro Clínico na *Gazeta Medica da Bahia*. n.º 4. Publicada, no dia 25 de agosto de 1866. Reimpressão. Tomo I. *Braziliense Documenta*, p. 42, consultada na Biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>552</sup> De acordo com Irany Novah Moraes e Salvador José de Toledo Arruda Amato, ainda hoje as operações realizadas apresentam resultados considerados precários. Com a evolução natural da doença, muitos casos de

“profundeza a que ella chegava (o ponto interessante d’este caso) resolvi executar a operação sem chloroformio”. Sobre a reação do paciente ao ter seu dedo “desarticulado e, depois apparada a extremidade do osso” teria expressado apenas, em um momento, um “*incommodo perceptivo*”.<sup>553</sup>

Mais uma vez na tentativa de minimizar os danos causados pela elefantíase, vê-se como os médicos recorriam também ao uso de ervas e unguentos, desqualificados quando indicados pelos “*perniciosos*” curandeiros. O Dr. Manoel Maria de Moraes e Valle, professor de química mineral da Faculdade de Medicina da Corte, indica em sua tese inaugural, as vantagens dos banhos das folhas do café, da flor do canivete, da rama, caule e folhas da batata branca. Para os casos de endurecimento do sistema linfático, quando existirem ulcerações, eram indicados banhos de dormideiras e de imberana, e as cataplasmas de leite de massaranduba. Já o Dr. Porciuncula, “*de Petrópolis, empregava dizem-me, com magnífico resultado, os suadouros feitos com uma planta conhecida pelo nome de herva-limão*”.<sup>554</sup> De resultando paliativo, não evitavam, no entanto, o “*extremo cirúrgico*”, como reconhece Dr. Julio Rodrigues de Moura: “*o único recurso que nos restava, e do qual se poderia lançar mão, era a amputação*”, porque no final, segundo o médico, “*substituiríamos um invalido por outro, um ente inutil por outro nas mesmas, senão piores circunstancias*”.<sup>555</sup>

O *corpus* documental fotográfico e as fontes escritas mostram os ânimos motivadores dessas produções, reveladoras do pensamento de toda uma geração de médicos preocupados com o corpo individual, mas também social. O indivíduo doente, vitimado pela elefantíase era tido como um “inútil”, degradando o corpo social. Cada registro fotográfico revela um interesse com o corpo coletivo, onde pobreza e enfermidade constituem uma mesma face. Visões presentes nos discursos médicos divulgados.

---

fato levam à necessidade de amputação ou à desarticulação para diminuir o peso da região afetada e possibilitar uma vida mais tolerável ao paciente. Para se prevenir a evolução da doença é recomendado o uso do suporte inelástico, como a bota de unna, e cuidados higiênicos. Na falta destes cuidados, frieiras podem surgir, assim como rachaduras dos calcanhares. Ver *Tratado de Clinica Cirúrgica*. 2005. V. 2. P. 2069.

<sup>553</sup> Registro Clínico na *Gazeta Medica da Bahia*. n° 4. Publicada, no dia 25 de agosto de 1866. Reimpressão. Tomo I. Braziliense Documenta, p. 42, consultada na Biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>554</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 10 de fevereiro de 1867, p. 170.

<sup>555</sup> *Gazeta Medica da Bahia*. 10 de fevereiro de 1867, p. 170.

Inúmeras doenças como febre amarela, cólera, a varíola, a peste bubônica e tuberculose foram, segundo a visão médica, diretamente associadas à pobreza que abalava ambiciosas projeções.

“Num esforço de alinhamento científico internacional, o país devia demonstrar capacidade logística e científica para conter as pulsões urbanas e as doenças que circulavam em suas fímbrias, que abalavam o fluxo das mercadorias, do capital e da mão-de-obra, fatores estes que podiam denegrir ainda mais a imagem de atraso do país já construída no estrangeiro.”<sup>556</sup>

A mortalidade causada, por exemplo, pela tuberculose era, para os médicos da nação, uma evidente preocupação. No artigo assinado pelo médico H. Monat, talvez o mesmo que acusou o doutor “*arrebenta uretra*”, o mal que afligia a cidade aparece em triste narração, também como evidência da preocupação médica diante de tamanhos índices de mortalidade: “*A. de A. G. de 23 annos, brasileiro, branco, morador à rua general Polydoro, 35, é um tuberculoso em período adiantado: na adolescência manifestou G. os primeiros symptomas; seu pai morreu tuberculoso, assim como seis irmãos seus (...) sua mãe é tuberculosa. Na família há ainda tuberculosos: tios e primos*”<sup>557</sup>.

O corpo tornava-se, então, o principal objeto de investigação,<sup>558</sup> configurando um movimento de ampla exploração e decifração.

“Movimento científico e organização institucional se conjugam para dar a observação um lugar de destaque na medicina e iniciar um movimento sem fim no qual o corpo é explorado e analisado de maneira cada vez mais fina e mais aprofundada.”<sup>559</sup>

A associação entre os degenerados e negros foi uma das conclusões mais difundidas entre os médicos e intelectuais no período. Concepção de cunho etnocêntrico, definindo o “*tipo perfeito*” como o homem branco, europeu. Os “*tipos degenerados*” compunham o resto da humanidade, desfavorecidos não apenas pela

---

<sup>556</sup> SILVA, James Roberto. 1998.

<sup>557</sup> *Brazil Medico*. Rio de Janeiro. Anno VI, num. 1. p. 3. 1892. Documentação consultada na biblioteca de Medicina da Universidade de São Paulo.

<sup>558</sup> A partir de 1750, na medicina e em outras ciências, a observação “*torna-se a operação essencial*” promovida pelas disciplinas na época consideradas mais avançadas como a botânica e a zoologia. Ver texto de Olivier Faure, *O Olhar dos Médicos*, em *História do Corpo*. Ed. Vozes. 2008. V. 2.

<sup>559</sup> Ibid. FAURE. 2008, p. 21.

hereditariedade biológica, mas “*pelas transmissões de taras resultantes de certas circunstâncias dos meios de vida*”<sup>560</sup>, ou seja, meios físicos e sociais.

“Essa antropologia que vimos em ação através da noção de degenerescência, comandada por uma defesa contra todo germe de imperfeição ou de desvio, que renova a separação dos bons e dos maus elementos da sociedade, que eleva o seu etnocentrismo à posição de universal, tem ecos íntimos com uma outra corrente: o darwinismo social.”<sup>561</sup>

No artigo publicado no dia 28 de fevereiro de 1887, em *Trabalhos Originaes*, do Dr. Cypriano de Freitas, professor de anatomia patológica, o qual recorre a outros patologistas para fundamentar sua posição:

“Aquele que há de vir a ser tuberculoso nasce com uma fraqueza de constituição, que o predispõe ao desenvolvimento dos tubérculos, e é nestes casos que podem intervir com efficacia as influencias do meio.”<sup>562</sup>

Estão sujeitos a contrahir a tuberculose todos os depreciados, os decahidos, aqueles cujas forças cedem na lueta pela saúde.”<sup>563</sup>

Quando se define o indivíduo tuberculoso como um ser marcado por uma *fraqueza de constituição*, se tem uma análise de fundamentação onde as características biológicas definem os *sujeitos a contraírem a doença*. São estas análises que não consideravam ainda que:

“a tuberculose é uma velha doença em todos os quadrantes do planeta, inclusive no continente americano (...) Na situação epidêmica, a probabilidade de infecção, e mesmo de doença, devia ser semelhante para africanos ou não, ricos ou pobres.”<sup>564</sup>

---

<sup>560</sup> STIKER, Henri-Jacques. *História do Corpo*. V. 2. 2008, pp. 366-367. A partir desses pressupostos o alcoolismo e a criminalidade foram pensados e explicados, mesmo tendo sido a noção de degenerescência, criada por Bénédicte-Augustin Morel (1809-1873), a princípio elaborada para ser aplicada às doenças mentais, definindo como degenerado o “*o cretino, o retardado ou o idiota*”.

<sup>561</sup> STIKER. 2008, p. 369.

<sup>562</sup> *Brazil Medico*. 28 fev. 1887. Freitas. Cit. *De La tuberculisation en general*, Paris: 1886. Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

<sup>563</sup> *Brazil Medico*. 28 fev. 1887. Freitas. Cit Bouchard, em *Leçons sur les maladies infectieuses – Revue de medicine*, 1881. Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

<sup>564</sup> CARVALHO, Diana Maul de. *Doenças dos escravizados, doenças africanas?* Rio de Janeiro: Casa Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007. Artigo para o Simpósio Temático do XXI. Encontro Regional de História – ANPUH – 2006.

Os médicos pesquisadores, que associaram a tuberculose aos mais “fracos”, não foram sensíveis ao fato de que a doença poderia atingir a todos, mas, “a probabilidade de morte provavelmente era maior para os desnutridos, os explorados”.<sup>565</sup> Os degenerados são também indicados como aqueles que padecem do alcoolismo, idéia expressa no artigo sobre *phenomeno da mortalidade geral de uma população*: “A raça africana no Brazil e sua descendência fornece grande dizimo mortuário determinado, quasi sempre, pelo alcoolismo e suas conseqüências”.<sup>566</sup>

Os maus elementos foram associados diretamente aos indivíduos negros. Os três homens retratados partem de um mesmo cenário, possuem diferentes deformidades, próximos, entretanto, por um mesmo ideal de representação.



Imagens 86, 87 e 88. Fotos: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nas imagens de Christiano Jr., assim como nas realizadas por J. Menezes, vê-se um espetáculo, uma exposição que não era apenas das raças, era também dos corpos enfermos, doentes, agigantados, disformes, podendo denotar outras conotações.

<sup>565</sup> Ibid. CARVALHO. 2006.

<sup>566</sup> *Brazil Medico*. 7 de março. 1887. Artigo: Assumptos de hygiene publica.



Imagem 89. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O retrato traz o jovem garoto, de cabelos bem penteados. Empresta seu corpo a mais uma representação. Aqui não se queria ver a parte do corpo harmoniosa, forte e saudável, mas aquilo que representava a aberração, sobre a qual recaíram o medo e curiosidade, ou a “*vertigem e o fascínio*”,<sup>567</sup> oriundas da visão do monstro como afirma Gil para quem o monstro expressa o limite da própria humanidade: “os monstros, felizmente existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens”.<sup>568</sup>

Os monstros, para Gil, “*tornaram-se quotidianos*” e foram e continuam sendo acolhidos pelo homem porque este procura incessantemente “*pontos de referência por toda a parte*”. A criação de inúmeras representações de anomalias, mal-formações, de monstros fabulosos e teratológicos que partem dos centauros, dos cinocéfalos e chegam nos “*homens-moscas, homens-leopardos, ‘humanóides’*”

<sup>567</sup> GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D’Água. 2006, p. 132.

<sup>568</sup> Idem. *Monstros*. 2006, p. 12.

revelam a necessidade de formar uma “*identidade humana natural*”<sup>569</sup> que defina a normalidade, “*o referente absoluto de toda a norma*”.<sup>570</sup> Assim, segundo Gil, garantia-se ao homem “*continuar a crer-se homem*”. Quando a “*animalidade invadiu a humanidade*”, surgiram os “*monstros fabulosos*”, entre eles, os *homens selvagens*, aqueles que pertencem a uma raça.<sup>571</sup>

“Embora os índios e negros descobertos nos séculos XV e XVI em África e nas Américas se encontrassem aquém das fronteiras da monstruosidade, a sua humanidade foi objecto de dúvida: eram monstros, animais? Por outras palavras, a sua alteridade é móbil, não fixa e, por definição, instável. Segue sem cessar a interrogação que os desloca, ou seja, o declive do movimento das pulsões que conduz naturalmente ao monstro, último ponto de referência do Outro, com uma forma tão nítida e estável como era a sua iconografia.”<sup>572</sup>

A curiosidade sobre o corpo chegava também aos necrotérios. Henri-Jacques Stiker faz uma enumeração das várias deformidades exibidas ao longo do século XIX, uma verdadeira “*indústria de produção de monstros*”. Aos domingos, as famílias visitavam “*loucos encadeados*”, tendo como outra opção visitar necrotérios, participar de festas ambulantes, como na França “*onde se devia sempre procurar a mulher mais gorda do mundo, as irmãs siamesas ou o homem- esqueleto*”, ou ainda visitar faculdades de medicina. O Museu Spitzner é importante referência desse espetáculo, afinal percorreu toda a Europa, organizado pelo falso médico Pierre Spitzner. Tratava-se de um museu anatômico que apresentava atrações inicialmente no pavilhão da Ruche, montado na Praça do Château-d’Eau, em Paris.<sup>573</sup> Vê-se como as diferentes formas do outro, como expõe Gil, tendem para a monstruosidade, aproximando-os da animalidade: “*contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite ‘interno’ da humanidade do homem*”.<sup>574</sup>

São todas práticas populares, como define Stiker, a mostrar um imaginário marcado pela concepção da monstruosidade nas anomalias físicas, revelados

---

<sup>569</sup> GIL. *Monstros*. 2006, p. 13.

<sup>570</sup> Idem. *Monstros*. 2006, p. 19.

<sup>571</sup> Idem. *Monstros*. 2006, p. 12-15.

<sup>572</sup> Idem. *Monstros*. 2006, p. 17.

<sup>573</sup> STIKER. *História do Corpo*. V. 2. 2008, p. 362.

<sup>574</sup> GIL. *Monstros*. 2006, p. 17.

também pela literatura e pelas artes. Imaginário elaborado e construído socialmente que potencializa a “*medicina das deformidades*”.

“Não escaparemos do “construído social”. (...). Esta observação toma uma importância considerável num domínio em que uma de suas originalidades é engendrar medos, fascinações ou rejeições particulares. O simbólico, no sentido de Marcel Mauss, é indissociável do empírico e do “tratamento social”.”<sup>575</sup>

Apesar do debate sobre degenerescência ser focado nas relações de raça com suas determinações físicas, do meio e também sociais, a medicina, quando se voltou para o corpo doente, se apoiou ainda em outras noções:

“O corpo enfermo não é apenas o corpo estropiado, é também o corpo que leva os estigmas de todas as espécies de ataques e de sofrimentos. Enfim, o corpo disforme ou enfraquecido achou-se aproximado do corpo monstruoso ao ponto de ser identificado com ele.”<sup>576</sup>

Jean Jacques Courtine mostra como as deformidades do corpo causaram fascinação e curiosidades marcadas por superstições e crenças religiosas, consideradas como evidências de pecados e castigos, até se tornarem objeto para outros sentidos, afinal, “*o monstro só teria escapado ao universo do sagrado para cair sob a jurisdição da ciência*”. É no laboratório de história natural, a partir do século XVIII, que a observação, métodos de conhecimentos e classificações com mais rigor se desenvolveram, um verdadeiro “adestramento” e maior compreensão no olhar para as deformidades e anomalias tidas como monstruosas, envolvidas em muitas polêmicas “*que apaixonaram o século XVIII*”.<sup>577</sup> Foram muitas as publicações de relatórios, revistas científicas e investigação em mesas de dissecação.<sup>578</sup>

<sup>575</sup> STIKER. *História do Corpo*. 2008. V. 2, p. 347.

<sup>576</sup> STIKER. *História do Corpo*. 2008. V. 2, p. 348.

<sup>577</sup> COURTINE, Jean-Jacques. *O Corpo Inumano*, em *História do corpo*. 2008. V.1. Não trataremos da categoria monstruosidade. Mas é necessário apontar como ela estava presente no século XIX, como herança dos períodos que a antecederam. Esta é, sem dúvida, uma discussão longa que remeteria aos estudos desde a Antiguidade, por exemplo, Aristóteles, também “*explicou a natureza dos monstros, Plínio que contava suas maravilhas*”, pensamentos incorporados também na Idade Média, noção cristã associando-as ao pecado, interpretação religiosa denunciando um gosto e até um comércio do bizarro. Para o autor, ocorreu uma epidemia de monstruosidades estendendo-se pela Europa, impulsionada, sobretudo, pela Itália e Alemanha já em fins do século XV. Durante todo o século XVI, o “*olhar curioso*” recaiu também sobre as populações distantes da Europa. Ver *Historia do Corpo*, V. 2. pp. 488-489.

<sup>578</sup> STIKER, Henri Jacques, em *História do Corpo*, V.1, indica que em 1705, Aléxis Littré, médico anatomista, dissecau o corpo de uma menina descobrindo que ela apresentava vagina e útero divididos por uma parede. p. 356.

“Mesmo sendo difícil contestar que a percepção dos corpos monstruosos se tenha apropriado, na longa duração histórica, da via de um processo de naturalização e de racionalização, este desencantamento dos monstros não obedece a um desenvolvimento linear e contínuo, e coloca em jogo um conjunto complexo e volátil de sensibilidades - terror, prazer subjulgado, mágoa, curiosidade fascinante e, às vezes, até uma sombra precoce de compaixão - que excedem o simples desejo de ciência.”<sup>579</sup>

Para José Gil, “a produção de monstros funciona sutilmente no sentido do saber científico, quer dizer, do novo modo de conhecer o mundo”.<sup>580</sup> A fotografia a tarefa de registrar esse conhecimento. Enquanto instrumento técnico, foi incorporada aos usos da medicina, constituindo-se como um terceiro olho a dissecar os corpos, vistos com estranheza e superstições, vistos pelos olhos de anatomistas e fisiologistas, mensurados pelos olhos da ciência, que se queria comprometida com outras esferas de poder.

Na segunda metade do século XIX, desenvolveu-se na Europa a chamada *medicina social*, preocupada em combater doenças e epidemias, comuns nas cidades, que rapidamente se urbanizavam, mas que apresentavam traços de muita miséria. Fez-se clara a “*perspectiva médica de ordenar a desordem urbana*”,<sup>581</sup> curando o corpo doente, a cidade seria também curada. No Brasil, surgiram medidas que possibilitaram uma aproximação de semelhantes preocupações, como indica Silva:

“No contexto cientificista em vigor, desde a segunda metade do século XIX, entravam em ação os elementos de convencimento por meio de campanhas sanitárias e da publicidade de teorias e procedimentos médico-sanitaristas a serem aplicados sobre os corpos e a cidade.”<sup>582</sup>

Ainda segundo o autor, no contexto europeu, a medicina social voltou-se contra “*pobres e operários num momento em que conviver com eles no espaço urbano passa a representar um perigo à sociedade burguesa*”.<sup>583</sup> Para Engels,<sup>584</sup> também

<sup>579</sup> COURTINE. *História do Corpo*. 2008. V. 1, p. 492.

<sup>580</sup> GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água. 2006. p. 61-65. 1ª edição: Quetzal Editoras. 1994.

<sup>581</sup> ENGELS, Magali G, *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. 1989.

<sup>582</sup> SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos*. 1998.

<sup>583</sup> Idem. *Fotogenia do Caos*. 1998.

no Brasil eram propostas mudanças, evidenciando a imposição de uma ordem burguesa na sociedade brasileira. Mesmo que a autora aponte os anos de 1902 e 1906, momento da administração do Prefeito Pereira Passos, como o apogeu ou concretização desses ideais, a fotografia de Christiano Jr., mesmo resultante de uma possível encomenda médica, já visualizava uma mentalidade em construção, desde a década de 1860, quando, em seu estúdio, o fotógrafo registrou o corpo doente e as feridas de homens com elefantíase, focalizando ali medos antigos.

A medicina social, portanto, já neste período, assumia o registro fotográfico como instrumento legitimador de um conhecimento que se queria impor ou ocupar, como defende Engels, “*um lugar de destaque na tarefa de conter aquilo que era visto como o ‘caos urbano herdado do período colonial’*”,<sup>585</sup> os negros, os pobres, os inválidos. A raiz apodrecida de um país que curiosamente espelhava-se na Europa.

“Os profissionais do ramo, higienistas, médicos e engenheiros sanitários partiam para diversas intervenções no espaço urbano com o intuito de livrar a cidade dos seus inimigos: moléstias, doentes e insalubridade. O ideal de cidade sã e do progresso material era a preocupação que atravessava as ações médicas.”<sup>586</sup>

No Brasil, a medicina social voltou-se para a população pobre e mestiça, quando não negra. Eram eles, portanto, os elementos a perturbar a “*cidade sã*” e a ameaçar o almejado “*progresso material*”.<sup>587</sup> A imagem do caos citadino foi então intensificada, não somente pelas inúmeras epidemias, que assolavam a cidade, mas, sobretudo, pelos arranjos da vida cotidiana, que, a partir da década de 1850, passou a dar sinais do “*processo de desagregação do escravismo*”.<sup>588</sup> O forte contingente populacional ex-escravo transformava-se num perigo iminente, assim como os pobres operários europeus foram vistos. Normas de disciplina foram

---

<sup>584</sup> ENGELS, Magali G. *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. 1989.

<sup>585</sup> ENGELS. 1989. Segundo a autora os médicos passaram a identificar os elementos responsáveis pela situação caótica da cidade, transformando-os em objetos de investigação. p. 12.

<sup>586</sup> SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos*. 1998. Segundo o autor, a teoria miasmática, a qual definia a água e o ar como os meios para a propagação de doenças, prevaleceu no pensamento médico até fins do século XIX.

<sup>587</sup> ENGELS. 1989, p. 38. A presença dos escravos e dos setores livres desclassificados representava uma ameaça cotidiana.

<sup>588</sup> ENGELS. 1989, p. 32.

implementadas, como se fosse possível apagar as diferenças sociais profundamente arraigadas.

“Os médicos apresentavam-se como um dos segmentos da intelectualidade que se empenhavam na tarefa de ordenar aquilo que era visto como desordem, transformando a cidade num espaço civilizado. Contudo (...) apesar de terem sido, provavelmente, os primeiros disseminadores de um projeto de normatização do espaço social urbano, inspirados nos padrões burgueses de modernização e progresso, os médicos brasileiros não estariam livres, pelo menos até os anos de 1870, das contradições determinadas pela vivência objetiva numa realidade escravista.”<sup>589</sup>

As fotografias de J. Menezes não fogem a esse estigma, porém, trazem algo curioso. Todos os retratados, homens brancos ou negros, foram desprovidos de suas vestimentas próprias. Usaram, para a realização das imagens, camisas brancas e, algumas vezes, quando brancos, gravatas borboletas, como apresentado na seguinte fotografia.

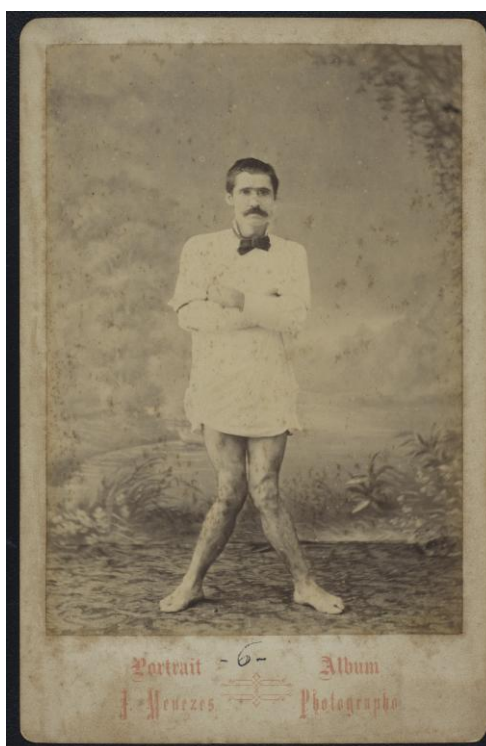


Imagem 90. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Essa padronização das roupas usadas pelos retratados nas fotografias de J. Menezes fugia das caracterizações de tipos sociais, construídas pela maioria das

<sup>589</sup> ENGELS. *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. 1989, p. 39.

representações de doentes que, como explicita Silva, faziam sempre “*lembrar o pobre, conotação dada pelos trajés, pela ambientação*”, com diferenças sociais sempre pronunciadas,<sup>590</sup> como se vê na série fotográfica de Christiano Jr.

Para Silva, essas imagens que exploravam as pessoas como se fossem cobaias em laboratório, expondo as precárias condições de moradia que revelam um preciso recorte social já que as escolhas sempre recaíam para representações de pessoas pertencentes aos bairros pobres e periféricos. “*Eram trabalhadores pouco qualificados, mulheres anônimas, crianças, velhos negros e brancos, enfim sempre os da camada mais pobre*”.

“As fotografias de pacientes publicadas nas revistas médicas constituíam uma forma de discurso paralelo ao texto e, se considerarmos em conjunto, apontam para a construção de um perfil social e psicológico do indivíduo doente, associado à condição humilde, revelando como o procedimento de fotografar enfermos para o progresso da medicina passava por um filtro sociológico, que se serviu maciçamente de um determinado seguimento da sociedade, devassando-lhe o corpo e a privacidade.”<sup>591</sup>

A partir dessa construção discursiva, com a clara associação da doença à pobreza, percebe-se a elaboração de um tipo social mais propenso a doenças, fato que para Silva contribuiu “*na formação de um imaginário sobre o que era um doente e das características que o acompanhavam*”<sup>592</sup>. Tipos sociais muitas vezes identificados como “*geradores e/ou disseminadores da desordem (...), perturbadores da ordem e da tranqüilidade públicas*”.<sup>593</sup>

As fotografias são representações simbólicas, que evidenciam uma diferenciação social, onde a doença tornava-se um estigma de classe e raça, a dos pobres, a dos negros. O corpo foi como afirmou Costa, “*eleito representante de uma classe e de uma raça, serviu para incentivar o racismo e os preconceitos sociais a ele ligados*”.<sup>594</sup>

---

<sup>590</sup> SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos*. 1998.

<sup>591</sup> Idem. *Fotogenia do Caos*. 1998. Mesmo sendo um estudo sobre São Paulo, é válido para compreender práticas generalizantes do saber médico da época.

<sup>592</sup> SILVA. 1998.

<sup>593</sup> ENGELS, Magali G. 1989, p. 138.

<sup>594</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: 1989, p. 13.

Para o autor, as práticas discursivas são compostas por elementos teóricos, que reforçam, *no nível do conhecimento e da racionalidade, as técnicas de dominação*, que são, a partir de várias táticas e objetivos de poder, articulados por diferentes esferas de saberes disponíveis, tais como *enunciados científicos, concepções filosóficas, figuras literárias, princípios religiosos*.<sup>595</sup> Aqui, se faz presente, como objeto de análise, o enunciado fotográfico, que a partir da exposição de seu referente, anunciava mais um saber disponível, o imagético.

A medicina se apropriava das teorias raciais e abria espaço para potencializar as vozes dos “homens da ciência” que, a partir desses paradigmas importados e resignificados, teorizaram sobre o Brasil. Inclusive fotografaram sua gente, expondo-a tanto em formato de *carte de visite* ou *cabinet*, quanto em artigos de páginas de revistas. Era a medicina, tentando fazer ciência, pela observação do corpo tratado como doente. Fotografá-lo era parte de uma estratégia, como analisa Silva, “*de propaganda política, de divulgação científica e ou de convencimento*.”<sup>596</sup> Para o autor, as imagens fotográficas ditaram uma influência sobre o comportamento social e científico de centenas de profissionais da saúde, construindo uma imagem de ciência, de medicina, de saúde, de doença e de doente, podendo algumas vezes trazer inesperadas curiosidades.

Entretanto, é importante demonstrar como os corpos fotografados nus e visivelmente doentes reproduziram gestos, que pouco ou nada, diferenciavam-se da pose do corpo vestido. O garoto na primeira imagem que segue deixou uma das pernas ligeiramente inclinada, mãos na cintura, denuncia a pose do corpo vestido que não chega nem perto da surpreendente coincidência do retrato que o acompanha. O homem retratado está inserido num cenário pouco adequado aquilo que retrata e expõe: o código da pose como a própria expressão do retrato, indistintamente. O estreito pedaço de cortina ao lado da deslocada balaustrada, juntos, formam uma estranha composição. Tornaram-se elementos dissonantes do principal referente da imagem: o corpo afetado e agigantado pela elefantíase, que, não esconde a fragilidade, a vulnerabilidade dos pacientes retratados.

---

<sup>595</sup> COSTA. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 1989, p. 50.

<sup>596</sup> SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos*. 1998. Ver capítulo 2, *O consumo das Imagens Médicas*.

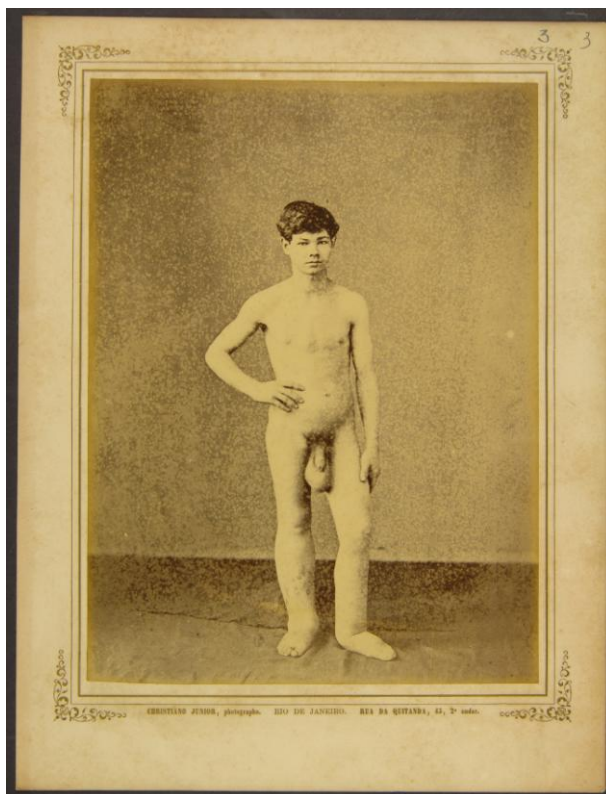


Imagem 91. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

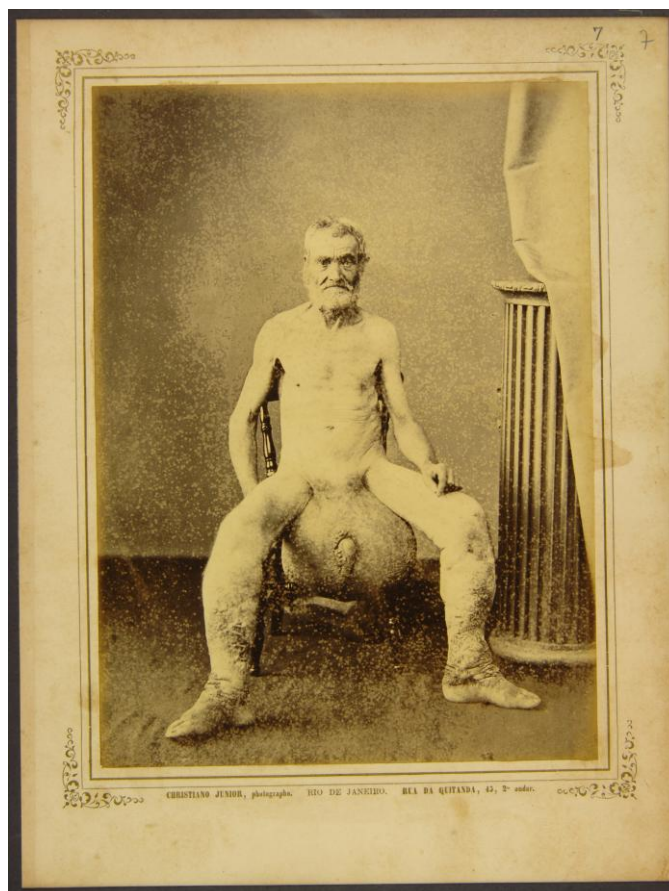


Imagem 92. Foto: Christiano Jr. 1865. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As feridas e rachaduras da pele denunciam a gravidade alcançada pela doença. Os pés e pernas pesam ao homem. Os calcanhares rachados mostram a falta de cuidados, sendo talvez um doente, que, há muito conviveu com o crescimento de seus membros.<sup>597</sup> Colocá-lo sentado tenha talvez dado uma dimensão ainda maior da enormidade, do excessivo agigantamento do saco escrotal, ainda mais desproporcional se comparado aos braços e tronco magros como se na organização dessa composição, intencionalmente se quisesse mostrar o corpo como abrigo da ambigüidade, porque expõe ao mesmo tempo fragilidade de homem idoso e a violência que o arrebatava e toma a forma brutal do centro da imagem.

A fotografia quando se propõe a retratar a deformidade, o desvio, a violência da dor, da tragédia, faz com que não exista campo de fuga. Não há escape possível. A aberração toma o quadro por inteiro, mesmo quando falsamente desprezenciosa, quando posta em segundo plano. Acerta José Gil quando intui como o monstro descentra a representação. O anão de *Las Meninas*, de Velásquez, apesar de ser a menor figura da imagem é o que “*apresenta o rosto mais rico em pormenor, em sombras e claridades (...)*”. Para Gil “*o bobo é um anão, quer dizer um monstro*” e por isso tem seus traços revelados com minúcia e precisão, desproporcionadamente organizadas porque o anão de Velásquez ignora as regras de perspectivas, expõe um “*crânio mais volumoso que o dos outros personagens e o seu rosto adquirir, deste modo, reflexos inesperados, feições demasiadas grosseiras (...)*”. O corpo transformado pela elefantíase é também, no retrato, a figura do monstro, do desequilíbrio, é representação da própria violência que padece e consome o velho corpo, organismo em investigação.

É notável quando compara-se esse último retrato com essa próxima fotografia feita por Christiano Jr. ou pelo seu sócio, em 1865, usando os mesmos artefatos de composição de cena no interior do estúdio para fotografar homens que buscavam uma imagem nobre de si.

---

<sup>597</sup> Ver NOVAES e Amato. *Tratado de Clínica Cirúrgica*. V. 2. 2005.



Imagem 93, à esquerda. Fotos: Christiano Jr. À esquerda, Instituto Moreira Salles; à direita BN.

A gravata borboleta, a camisa branca, configuraram possivelmente, nessa representação, a melhor imagem do homem que usando terno pouco elegante apóia-se na pilastra, a mesma utilizada na foto do homem doente, num mesmo cenário em evidencia. A constituição desses diferentes sujeitos sociais não deixa de causar estranheza quando se vê a articulação “*de um mesmo repertório de poses e de objetos organizado dentro do estúdio fotográfico de forma a compor personagens diversos*”.<sup>598</sup>

No retrato à direita, tem-se a mesma configuração de um cenário idealizado nas representações das elites ou daqueles que pela dúzia de *carte de visite* pudessem pagar. A cortina, bem menos arrumada, é importante que se diga, foi no retrato do homem doente, curiosamente também apoiada sob a pilastra, dessa vez escondendo os auto-relevos expostos na primeira, colocada discretamente em segundo plano.

<sup>598</sup> CARVALHO, Vania C. e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. V. 5. jan/dez. 1997, p. 224.



Imagem 94. Foto: J. Menezes. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

J. Menezes não conseguiu ser mais criativo, preso pelos mesmos ícones. Continuou em exibição a mesma balaustrada, agora como artefato da composição para a foto do garoto com deformidades nos membros inferiores. O garoto usa camisa branca, braços cruzados, mas não o suficiente para esconder a gravata. Obviamente, essa não era intenção de J. Menezes que manteve em evidência, elementos bastante comuns nos retratos oitocentistas da aristocracia nacional, “*apanágio simbólico da elite*”.<sup>599</sup> Retrato nada convencional porque evidentemente o que se quer ver e retratar não é a típica cena do burguês narcísico, mas a deformidade, representação que não esconde a tímida pose do garoto e o velho painel de fundo usado por Christiano Jr.

O retrato fotográfico exhibe um processo de constituição do sujeito social elaborando a própria história social da visualidade, como apontam Vânia C. Carvalho e Solange Ferraz Lima para a existência de um padrão de poses estabelecido. A pose se constituiu como um símbolo rígido, um código visual que traduz os valores estéticos de uma época, sendo empregadas em diferentes formas de representação, podendo tanto ser um sujeito social em busca de perenizar uma

<sup>599</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais*. 2004.

imagem nobre de si, quanto a representação elaborada de um sujeito social visto como sinônimo da falha, do desvio, decaído e doente enfim. Estabelecia-se um mesmo espaço de figuração onde a pose, “o cenário, mobiliários e fundos escolhidos eram padrão para qualquer idade”,<sup>600</sup> para qualquer sujeito que se punha diante do fotógrafo. Eram, portanto, códigos de representação compartilhados pelos fotógrafos da época. O estranhamento se dá para aquele que olha o retrato distante do tempo de sua produção. A pose aqui assume a força dos gestos, afinal “se existe, pois uma história de longa duração é bem a dos gestos”.<sup>601</sup> Gestos inscritos também em outras linguagens.

Essa abordagem mostrou como as noções de raça apareceram associadas às de classe, nas representações do corpo doente dadas pelas fotografias, pistas apontadas pelas representações de homens com elefantíase, realizadas em 1865 por Christiano Jr., expondo o corpo enfermo, mas também em inúmeros artigos assinados por médicos que desde a década de 1860 até os tempos republicanos, tornaram-se as vozes da ciência nacional; tinham a população negra como a parte do povo enferma, gangrenada, sífilítica, tísica, degenerada. E recaíram também sobre o corpo feminino, um duplo pólo negativo onde associava-se raça e sexo.

As relações raciais definiam as principais preocupações teóricas e de pesquisa do período, como mostra o artigo, “*Um caso de hyperthophia do clitores seguida da cliteriotomia*”<sup>602</sup>, assinado pelo médico Dr. Victor do Amaral, sobre o diagnóstico e tratamento de uma ex-escrava, demonstração de como a diferença sexual da mulher também se estruturava sob o signo da inferioridade. E quando ela era negra ou afro-descendente, acentuavam-se conotações ainda mais negativas.

A ex-escrava, Joana Maria de Jesus, com 18 anos de idade, portadora de um tumor “do tamanho de uma mão fechada”, constituído pelo “clitórís enormemente hipertrofiado”, foi assim descrita: “Era de constituição fraca, de intelligencia tão obtusa que poucos commemorativos póde nos fornecer; com quanto anêmica, todavia seu estado geral era satisfactorio”. Diante da indagação, “Como se produziu

---

<sup>600</sup> MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa. Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008, p. 159.

<sup>601</sup> SCHIMITT, Jean-Claude. *A Moral dos Gestos*. In: *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 2005, p. 141. Org. Sant’Anna.

<sup>602</sup> *Brazil Medico*. 1892. Num. 13, p. 97. Esse foi um caso médico ocorrido em Curitiba, Paraná. Biblioteca USP.

essa *hypertrophia?*”, o artigo do Dr. Amaral é espelho que tão bem reflete determinadas concepções recorrentes na época.

“Como se produziu essa *hypertrophia?* Seria por influência de uma causa traumática, de um atrito excessivo, de um excesso exagerado do coito? Nada podemos responder a estas interrogações pela deficiência de dados anamneticos, que não nos forneceu a doente, por ser inteiramente boçal e tola.”<sup>603</sup>

A “*preta*”, atendida no Hospital da Misericórdia de Curitiba, quando “*interrogada sobre o motivo que a trouxera ao hospital, mostrou a vulva como única sede de seus sofrimentos*”, não sabia precisar ao certo o início do desenvolvimento do tumor, afirmou apenas “*datar de um anno mais ou menos, mas que ultimamente, por se tornar muito volumoso, lhe dificultava a locomoção a pé*”. Seu sofrimento foi reconhecido, mas, considerada fisicamente, de “*constituição fraca, de intelligencia tão obtusa, e ainda, boçal e tola*”.<sup>604</sup>

Antes do procedimento cirúrgico e da amputação do clitóris, foi o momento para a fotografia, outro registro de sua utilização nas pesquisas médicas: “*No dia 14 de outubro de 1891, depois de photographada a doente, a deitamos sobre a mesa operatória*”.<sup>605</sup> Depois de uma longa descrição do tratamento de um mês, após a cirurgia, informam que a ex-escrava Joana obteve alta “*completamente curada*”.

Os redatores justificam a demora da publicação, feita apenas um ano depois, porque desejavam “*gravar em madeira a photographia e estampal-a no Brazil Medico. Infelizmente não nos foi possível, em virtudes das difficuldades que entre*

---

<sup>603</sup> *Brazil Medico*. 1892, p. 97. Num. 13. A cirurgia ginecológica tornou-se mais freqüente entre as décadas de 1860 e 1870. No final do século, cirurgiões de vários países dominavam técnicas cirúrgicas, inclusive o Brasil. Ver Martins. 2004, p. 120.

<sup>604</sup> Segundo Magali G. Engels, a mulher e a criança figuram como as personagens centrais no tratamento das questões de ordem higiênica. Temas como gravidez, o aborto, o aleitamento, a mortalidade infantil, a educação da mulher e da criança eram recorrentes. O espaço familiar foi invadido pelo controle médico e a mulher, forte aliada no projeto de higienização, transformada, como aponta a autora, em *mãe higiênica*, responsável por modificar, junto aos médicos, o perfil das relações familiares. Ver p. 44. Para Jurandir Freire Costa, em *Ordem Médica e Norma familiar*, existiu um processo de criação da mãe higiênica devido à relação entre aleitamento mercenário e mortalidade infantil. A partir das novas sociabilidades urbanas, a amamentação passou a ser *obrigação materna*, garantindo-se assim a proteção ao núcleo familiar. O autor afirma que essas preocupações foram relativas somente à família burguesa. Às famílias escravas, não interessava ao Estado modificar, valendo para elas os códigos punitivos habituais. Ver ENGELS 1989, p. 33 e 255.

<sup>605</sup> A fotografia foi enviada para a redação da revista junto com um frasco contendo o tumor retirado, que pesava 190 gramas. A fotografia foi depois enviada ao Museu da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. E encontra-se perdida.

*nós se encontram para trabalhos dessa ordem*".<sup>606</sup> Não foi publicada a foto do corpo doente de Joana, corpo submetido por um saber que o transforma, “*esquadrinha, desarticula, recompõe*”,<sup>607</sup> o “*corpo dócil*” de Foucault desnuda-se nas formas patológicas da ex-escrava Joana.

Esse estudo sobre a doença da ex-escrava Joana, na revista *Brazil medico*, assemelha-se as anomalias encontradas nos *Annaes de medicina do Rio de Janeiro* (1889-1890) pesquisados por Cortês, os quais, segundo ela, referem-se essencialmente ao aparelho reprodutor feminino “*sobretudo órgãos genitais, útero e vagina*”:

“Observamos um enorme investimento da medicina em demonstrar que os parâmetros de saúde esperados de uma mulher higienizada (branca, burguesa, esposa, dona de casa e mãe) eram geneticamente vetados ao corpo feminino negro, naturalmente doente devido a sua propensão nata à lassidão moral.”<sup>608</sup>

Cortês acrescenta que no período republicano, as representações sociais médicas sobre a mulher faziam “*um movimento contínuo e forte de racialização do gênero, afastando as pacientes negras cada vez mais de quaisquer chances de serem interpretadas como mulheres higienizadas*”. Foi construída uma representação que colocava a mulher negra como ameaça “*ao ambiente familiar burguês*”, como se fossem “*ervas daninhas*”.<sup>609</sup> Cabia à mulher branca salvar sua família, salvaria assim a toda sociedade. Nessa conjuntura o corpo da mulher negra não era visto como “*útil*” tampouco “*obediente*”.<sup>610</sup>

É correta uma aproximação com o “*surgimento da ideologia da higiene*”,<sup>611</sup> discutida por Chalhoub, a qual projetava a idéia de perigo das classes pobres como

<sup>606</sup> *Brazil Medico*. 1892. Num. 13. p. 97. Esse foi um caso médico ocorrido em Curitiba, Paraná. Biblioteca USP.

<sup>607</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. Petrópolis: Vozes. 1987. 29ª Edição. 2004, p. 119.

<sup>608</sup> CORTÊS, Giovanna Xavier da Conceição. *As Inimigas da Pátria. Medicina Social, literatura feminina negra nas últimas décadas do século XIX*. Doutoranda da História Social da Cultura na Unicamp. Artigo publicado para o Simpósio Temático do XXI Encontro Regional de História – Anpuh/Rio-2006.

<sup>609</sup> CORTÊS. 2006. A autora mostra inclusive, como, em alguns relatos médicos, a idéia de animalização, sexualidade e anti-higienismo foram vinculadas às mulheres negras. p. 12. Sobre amas de leite ver a pesquisa de Rafaela de Andrade Deiab, *A mãe-preta na literatura brasileira: ambigüidade como construção social (1880-1950)*. Tese de mestrado defendida na Universidade de São Paulo. 2006.

<sup>610</sup> Foucault aponta para a existência de mecanismos de controle e sujeição do corpo tentando torná-lo “*mais obediente quanto é mais útil*”. Ver *Vigiar e Punir*. 1987. 29ª edição. 2004, p. 119.

<sup>611</sup> CHALHOUB. 1996, p. 29.

um *perigo social*. Entretanto, foram essas concepções que permearam todo o imaginário intelectual-médico desde as últimas décadas anteriores à emancipação. Quanto mais o saber médico se fortalecia e passava a se preocupar com o futuro da nação brasileira, mais se proliferavam discursos contra a mestiçagem. A amamentação passou a ser vista como um elo de ligação entre brancos e negros, “*com possíveis interferências físicas e culturais da escravidão sobre o ambiente familiar*”<sup>612</sup> e, portanto, uma ameaça. Os esforços concentraram-se em romper esse elo:

“A classe médica oitocentista passou a contestar a eficiência na manutenção da integridade física e moral dos recém - nascidos amamentados pelas escravas (...) passava assim a ser vista como um elemento invasor e perturbador da ordem proposta (...). A presença de amas escravas – em sua esmagadora maioria de ‘cor’- como personagens que compartilhavam do destino comum da criança branca com a família abastada representou uma das principais ameaças a ser combatida.”<sup>613</sup>

O aleitamento não é um assunto específico desta pesquisa, mas esta referência é importante para a verificação de como ocorreu uma desqualificação, a partir de prerrogativas científicas, das populações negras, em múltiplas esferas. Comparar a descrição feita pelo médico Zamith, em defesa de tese na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro em 1869, onde se apontavam as qualidades de uma boa ama de leite, com a descrição da ex-escrava, Joana Maria de Jesus, com 18 anos de idade, portadora de um tumor, atendida no Hospital da Misericórdia de Curitiba, descrita como sendo de “*constituição fraca, de intelligencia tão obtusa, boçal e tola*”, vê-se que para a ex-escrava Joana a prerrogativa de boa ama de leite não lhe caberia:

“a ama deveria ser de bons costumes, de gênio dócil, não irascível, pois (...) a mulher que facilmente se altera por qualquer coisa não pode ser boa ama, vista como as perturbações morais (...) podem prejudicar a saúde da criança (...) não importa menos que a ama seja cuidadosa e inteligente (Zamith, 1869:29).”<sup>614</sup>

---

<sup>612</sup> MARTINS, Luiz Carlos Nunez. *Da Naturalização da nutriz à construção da nação: abordagens acerca do papel da ama-de-leite na sociedade carioca*. Mestre em História das Ciências e da Saúde pela FioCruz. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.

<sup>613</sup> MARTINS, Luiz Carlos Nunez. 2007, p. 3– 18.

<sup>614</sup> MARTINS. Luiz Carlos Nunez, 2007.

Nas análises realizadas nos volumes da revista semanal de medicina e cirurgia *Brazil Medico*, em 1887, na maioria dos artigos, quando se tratava de paciente branco, não havia em geral tal referência. Apenas quando era negro, a cor da pele era indicada, portanto, um forte elemento diferenciador, visto também no artigo *Um Caso de actinomycese humano*.

“Que nos conste é o caso que ora apresentamos o primeiro registrado na America do Sul. O paciente D. A. S., de raça mestiça, cor parda escura, entrou a 10 de maio de 1886 para o serviço clínico do Exm. Sr. Barão de Saboia, no Hospital de Misericórdia (...)<sup>615</sup>

Essas classificações raciais são assim entendidas por Côrtes, como uma dinâmica marcada por identidades sociais em disputa:

“Categorias como “negras”, “mestiças”, “pardas”, “morena”, dentre outras, representam ao invés de sistematizações raciais rígidas, a subjetividade fenotípica de um Brasil construído através de ideologias racializadas presentes nas diversas narrativas sobre a nação e seus sujeitos. Desse modo as variações físicas são consideradas reflexo da pluralidade em que se conjuga o ser negro no país.”<sup>616</sup>

Quase sempre nota-se uma descrição carregada de negatividade não apenas sobre a constituição física do doente, mas também moral, assim verificado na descrição da paciente “*Maria G. parda, de 24 annos, presumiveis*”, examinada e vista com pouca confiança, tendo procurado auxílio médico devido às dores que a acompanhavam há dias:

“Foi desde cedo regularmente menstruada até a ocasião em que concebeu o seu único filho. O seu parto, a termo, data de três annos; o trabalho durou três dias sendo terminado artificialmente, segundo informa, a forceps, vindo ao mundo uma criança morta (...). Depois d’isso, soffre em períodos regulares de quatro semanas de dores no baixo ventre (...). Veiu para o hospital a ver se a livram das dores que n’essas occasiões experimenta. Estado actual – a paciente apresenta ar juvenil e florido; sua physionomia é expansiva si bem que pouco confiante (...) um rápido exame nada se observa de anormal.”<sup>617</sup>

<sup>615</sup> *Revista Brazil Medico*. Abril. 1887. Documentação consultada na Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

<sup>616</sup> CORTÊS, Giovanna Xavier da Conceição. *As Inimigas da Pátria. Medicina Social, literatura feminina negra nas ultimas décadas do século XIX*. Anpuh/Rio-2006.

<sup>617</sup> *Brazil Medico*. Abril de 1887, p. 160. Artigo: *Dysmenorrhéa por Treasias agcidentaes múltiplas do canal genital*. Sem indicação de autor. Academia de Medicina do Rio de Janeiro. Até meados do século XIX as mulheres não procuravam hospitais para dar a luz, ver Martins. *Visões do feminino. A medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FioCruz, p.147.

Pouco confiável foi também o tratamento médico recebido. Três dias de parto e um filho morto, no instante em que nascia. Passados três anos, a dor novamente a acometia, sentida no baixo ventre, berço de seu filho perdido, trazido ao mundo pela força da fórceps<sup>618</sup> que o arrancava. A causa da morte da criança não foi relatada. Cauteloso foi o autor desconhecido do artigo. Maria G. talvez não tenha tido a mesma sorte emprestada pelo “*milagre da natureza*” à paciente atendida pelo jovem Dr. Afrânio Peixoto, recém chegado a cidade de Canavieiras. No sincero relato do doutor, se reflete o despreparo de muitos médicos diante da aflição daqueles que por socorro esperavam. Carregando diferentes instrumentos cirúrgicos vindos da Europa, presente da orgulhosa mãe, o médico relata:

“Certa noite fui acordado para socorrer uma pobre senhora em trabalho de parto, visto que sabiam que eu tinha um fórceps moderno, recém-chegado da Europa. Foi com a morte na alma que me vesti para sair, a caixa do fórceps debaixo do braço. Sabia das minhas responsabilidades quanto à esterilização, mas como esterilizar um fórceps em casa humílima tendo apenas água fervendo? Depois, como aplicá-lo sem perigo, eu que apenas me recordava da regra mnemônica que, em boa hora, me fizera reter o meu professor Climério de Oliveira. Fui pelo caminho repetindo isso. Ao chegar a uma pobre casa de Birundiba, encontrei uma pobre mulher exausta de soprar numa garrafa, fazendo esforços inúteis. Foi preciso pô-la em repouso, dar-lhe algo a beber para reanimar, esterilizar o meu fórceps e, milagre da natureza! Antes da minha intervenção, nascia a criança. Medo do instrumental? Ou a confiança, da ignorância, na presumida ciência? Eu de fato afirmara que tudo ia correr bem, logo que ela descansasse. No dia seguinte eu era um herói em Canavieiras, havendo estreado, diziam, o meu fórceps, com plenos resultados. O terror da responsabilidade nessa noite foi de tal ordem, que resolvi não ser clínico, não aventurar a vida dos outros à minha incapacidade. Peguei de todo o instrumental, ofereci a um insipiente hospital de Canavieiras e decidi-me a não fazer clínica aí, onde eu seria forçado a exercitar todo o meu aparelho cirúrgico. Que carnificina.”<sup>619</sup>

---

<sup>618</sup> Fórceps foi criada no século XVII, na Inglaterra, pelos cirurgiões da família Chamberlen, depois aperfeiçoada pelos cirurgiões franceses e por Smellie, cirurgião inglês. Segundo Martins que tal instrumento obstétrico “*podia causar muito sofrimento para a mulher e mutilar a criança*”. Ver Martins. 2004, p. 77.

<sup>619</sup> RIBEIRO, L. F. *Afrânio Peixoto*. Rio de Janeiro: Editora Condé. 1950. In Martins. 2004, p. 171. O médico Afrânio Peixoto foi diretor do Serviço Médico Legal, criado em 1907. Realizou estudos sobre defloramento e estupro, tendo avaliado posteriormente o polêmico caso conhecido como *A questão Braga*, publicado em jornais da época em que o marido, Dr. Braga, acusou sua esposa de não ter se casado virgem. Ver p. 182. Publicou, em 1911, o livro chamado *A esfinge*, bem aceito pela crítica e leitores. Ver p. 218.

O médico formado pela Faculdade de Medicina da Bahia reconheceu que ao deixar Salvador e dirigir-se para atuar em uma cidade pequena, talvez não estivesse ainda munido de conhecimento suficiente para o exercício da prática médica, saiu para atender levando “*a morte na alma*”. O temor ou quase pânico descrito em seu relato deixa sinais expressivos não apenas de uma inexperiência, mas o fato de não conhecer as implicações práticas para realização de tal procedimento cirúrgico. Apesar de levar muitos instrumentos, lembrava-se e repetia incansavelmente com a mesma força de uma reza, a regra que era um recurso didático aprendido com o professor Dr. Climério “*um dos mais importantes obstetras do século XIX*”.<sup>620</sup> Sabia da necessidade de esterilizá-los, por exemplo, mas demonstrou não saber usá-los.

Falhas médicas não eram pouco comuns, mas alguns poucos, ou pela sorte ou pelo prestígio, conseguiam escapar, nem sempre se saindo ileso. Maria G ainda sentia dores no baixo ventre, mesmo depois de decorridos três anos. A princesa Isabel, não teve mais sorte em seu primeiro parto, o feto foi craniotomizado. O médico responsável, Dr. Feijó, foi acusado de imperícia em folheto assinado por Carolino dos Santos, segundo Martins, pseudônimo do Dr. Nunes Garcia. Talvez pelo “*trauma vivido*”, no segundo parto da princesa, o médico francês Dr. Depaul foi trazido ao Brasil e passou a ser bastante requisitado “*após usar o fórceps em um parto difícil, mas bem sucedido*”, fato sentido como uma “*afronta*” aos médicos nacionais que assistiam o médico estrangeiro ganhar “*bastante dinheiro durante sua permanência na Corte*”.<sup>621</sup>

A busca por atendimentos em hospitais como as Santas Casas de Misericórdia, era o último recurso das mulheres desde o fim do século XVIII. Aquelas que não podiam pagar médicos particulares contavam com a sorte e a ajuda de parteiras. Até o final do século XIX, como demonstra Martins, não existiu nenhuma iniciativa de amparo à maternidade destinada às mulheres pobres “*desassistidas especialmente se os partos fossem complicados*”. Em 1880 foi criada a Maternidade Municipal de Santa Isabel. Como não tinha sede própria, funcionou nos seus primeiros dois anos numa enfermaria na Casa de Saúde Nossa Senhora da Ajuda.

---

<sup>620</sup> MARTINS, Luiz Carlos Nunez. 2007, p. 172. O médico Afrânio Peixoto se tornou um dos mais prestigiosos da medicina legal do século XX.

<sup>621</sup> MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino. A medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FioCruz, p. 50. 2004, p. 181.

Mesmo em condições precárias, atendeu em 1881, um total de 62 parturientes. Eram na maioria pardas, como Maria G, além de solteiras, tendo entre 17 e 28 anos, sendo, “*mais de 60% delas escravas*”.<sup>622</sup> Aquilo que já era pouco, tornou-se nada. Em 1882 a enfermaria, que atendia mulheres grávidas, fechou suas portas, apesar de atender mulheres pobres e ter boa aceitação.

Retomando o relato sobre a paciente Maria G., não se vê nenhuma palavra sobre os procedimentos adotados no parto fracassado. O interesse voltou-se para a capacidade reprodutiva da paciente, “*desde cedo regularmente menstruada*”.<sup>623</sup> O olhar científico para o corpo feminino voltava-se, como cita Vosne Martins, para as questões relacionadas à maternidade, ao sistema reprodutivo e a sua adequação a essas funções específicas.

Nos estudos sobre o corpo masculino de caráter racialistas, muitas foram as comparações das diferentes raças fundamentadas na análise de crânios, estudos que, na maioria, tratavam-se de observações de crânios de homens. Na medição de crânios femininos se dava sempre comparações com os “*selvagens ou primitivos*”, considerada como uma mesma “*linha evolutiva, ficando mais próxima à raças ‘inferiores’ e às crianças*”.<sup>624</sup> Podia ser a *mulher-criança* de Schopenhauer, inclinada “*a falsidade, a infidelidade, a traição, a ingratidão*”, o gênero representante do *segundo sexo*<sup>625</sup> ou a *La Donna Delinquente*, de Lombroso e Ferrero, publicado em 1923; a fêmea para estes é superior ao macho apenas entre as espécies inferiores: crustáceos insetos, aracnídeos e vermes. Entre os mamíferos, o macho tem a supremacia, “*a fêmea representa o tipo médio*”. A negatividade atribuída à mulher expressada por Schopenhauer, Lombroso e Ferrero, se dava devido à menstruação,

---

<sup>622</sup> MARTINS. 2004, pp. 201-202. Dois anos antes da proclamação da República o governo do Império aprovou orçamento destinado a construção da Maternidade Santa Isabel para atender mulheres pobres e aos estudantes da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro que passariam a assistir partos. Os futuros médicos foram antes negados pela Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. No entanto, as mulheres continuaram a ser atendidas pelos Hospitais da Santa Casa. Em 1904 inauguraram a Maternidade das Laranjeiras, um importante local também de ensino.

<sup>623</sup> *Brazil Medico*. Abril de 1887, p. 160.

<sup>624</sup> MARTINS. 2004, p. 50. 2004. Carl Vogt, craniologista do século XIX fez estudos com crânios femininos comparando-os aos indivíduos de outras raças.

<sup>625</sup> MARTINS. 2004, pp. 52-53. O filósofo Schopenhauer tentou comprovar a natureza infantil da mulher é autor do conceito *mulher-criança*. Foi um dos autores mais citados por médicos e intelectuais da época. Publicou, em 1880, o livro *Ensaio sobre as Mulheres*, presentes em citações e referências nas publicações que sucederam.

causadora da inaptidão para “o trabalho físico e intelectual” tornando-a “irascível e mentirosa”.<sup>626</sup>

A razão, atribuída ao masculino, pode explicar como sugere Vosne Martins o interesse pelas medidas cranianas que ajudaram a fundamentar a “*superioridade natural do homem*”, como visto na publicação de 1903, *Sexo e Caráter*, de Otto Weinunger.<sup>627</sup> Ao homem, o cérebro; às mulheres concentraram-se estudos “*sobre as estruturas e características associadas à sexualidade*”. No baixo ventre recaíram todas as observações, como a porta para o entendimento dos mistérios do corpo feminino, signo da ameaça à ordem social. Da mulher, eram os seios, o desejo sexual, o tamanho do clitóris, o tamanho da pélvis os pontos imãs das investigações médicas. A mulher era reduzida então ao “*império de seus órgãos genitais*”,<sup>628</sup> a expressão pura da natureza feminina. Exemplo de como o corpo representava a totalidade feminina, tornando-se também a sua *prisão*.<sup>629</sup>

Com a puberdade vinham as indagações e preocupações relacionadas à menstruação, à vida reprodutiva e a melhor idade para casamento, tido como um “*fator de higiene e moral, base da família e da pátria*”.<sup>630</sup> A autora mostra como nas teses analisadas, foi ressaltada “*a necessidade de se estudar a mulher por se tratar de um assunto com desdobramentos sociais importantes devido ao papel desta como reprodutora da espécie e educadora dos filhos e futuro cidadãos*”.<sup>631</sup> A puberdade era o momento do desvio,<sup>632</sup> separando o mundo dos machos, do mundo dos vícios, sendo a histeria e o desequilíbrio atribuídos ao gênero feminino. A jovem moça tornava-se a frágil donzela, mensalmente correndo os riscos das possíveis

---

<sup>626</sup> MARTINS. 2004, pp. 54-55.

<sup>627</sup> MARTINS. 2004, p. 51. In. Dijkstra., 1988. p. 212.

<sup>628</sup> Apenas com a menopausa a mulher seria libertada de perigos porque encerrava-se o seu ciclo reprodutivo. Ver MARTINS. 2004, p. 169.

<sup>629</sup> MARTINS. 2004, p. 169.

<sup>630</sup> MARTINS. 2004, p. 159. Médicos preocupavam-se com a maternidade precoce que poderia causar mortalidade feminina. O Dr. Manuel Ramalho, foi um médico que analisava estatísticas para demonstrar esses riscos e, segundo Martins, autor de algumas idéias que antecipavam uma doutrina eugenista no Brasil.

<sup>631</sup> MARTINS. 2004, p. 155.

<sup>632</sup> Os homossexuais e a prática da masturbação foram encarados também como desvios e, por isso, também “*caíam nas redes dos saberes médicos*”. Ver MARTINS. 2004, p. 157.

“*patologias menstruais*”, inclusive o crime. Em seu corpo iriam se depositar todos os “*excessos*” ou todas as “*ausências*”.<sup>633</sup>

Sexo e raça, segundo Martins, “*passaram a ser categorias biológicas cada vez mais inter-relacionadas no discurso científico do final do século XVIII em diante*”.<sup>634</sup> Como vimos no caso da ex-escrava, Joana Maria de Jesus,<sup>635</sup> eram ainda categorias empregadas e capazes de reforçar específicas concepções ou “*estereótipos, como a lascívia e a perversão das mulheres negras*”.<sup>636</sup> Nesse sentido o Dr. Victor do Amaral aproximou-se bastante, ao indagar “*como se produziu essa hypertrophia? Seria por influência de uma causa traumática, de um atrito excessivo, de um excesso exagerado do coito?*” do renomado naturalista Curvier que dissecou, no início do século XIX, o corpo de Sara Bartmann, após a sua morte. Sara era “*uma jovem mulher hotentote*” foi levada à Europa, por outro cientista naturalista e “*exposta como uma espécime da raça negra*”.

“A memória escrita por Curvier sobre Sara Bartmann revela a dinâmica de raça e gênero na ciência no início do século XIX. Seu interesse pelo corpo desta mulher sul-africana centralizou-se na sexualidade; nove das dezoito páginas são reservadas à genitália de Bartmann, aos seios, às nádegas, e a pélvis. Só um breve parágrafo a respeito de seu cérebro. Nos dois relatos – de sua raça e de seu sexo – Bartmann foi relegada ao mundo brutal da carne.”<sup>637</sup>

O grau de intervenção nos corpos femininos aqui expressa-se com clareza. Intervenções que algumas vezes atingiam absurdas violências. Em 1870, os alunos do Dr. Charles West, médico inglês, “*em um dos seus cursos sobre doenças de mulheres*”, relatou aos alunos um caso publicado, em 1856, envolvendo “*uma senhora de 53 anos, sua conhecida, sofria de uma fístula, rectovaginal, que muitos sofrimentos lhe causava*”. O médico, na verdade, mostrava aos alunos como na busca em “*curar a masturbação*” poderia ocorrer a “*degradação de alguns*

---

<sup>633</sup> MARTINS. 2004, p. 35. As experiências anatomofisiológicas desenvolvidas ao longo do século XIX fundamentaram teorias sobre a organização nervosa do corpo feminino como afirmou Martins, organizando-se assim um sistema de rede, ligando ovários e úteros através de gânglios e nervos ao eixo cérebro-espinhal, um sistema considerado pelos médicos como instável. Tal instabilidade explicaria o desequilíbrio, a predisposição das mulheres a doenças e perturbações mentais. Ver pp. 111-112.

<sup>634</sup> MARTINS. 2004, p. 33.

<sup>635</sup> *Brazil Medico*. 1892. Num. 13, p. 97.

<sup>636</sup> MARTINS. 2004, p. 35.

<sup>637</sup> MARTINS. 2004, p. 35. Cit. Schiebinger, 1994, p. 172.

*cirurgiões*". A paciente que já não conseguia ter uma vida normal, foi operada e teve seu clitóris extirpado. Nem ela, nem o marido tinham sido comunicados desse procedimento. Passado o período de convalescência, ambos descobriram que outra cirurgia havia sido feita. O médico que a operou limitou-se a argumentar "*que tomara tal decisão porque supôs que a mulher era dada a prática de um vício do qual ela não conhecia nem o nome, nem a natureza*".<sup>638</sup> Para Martins que investiga com notável rigor a ciência da mulher,

"a história que o Dr. West contou aos seus alunos, além de ser um alerta quanto aos limites éticos da profissão, é também a narrativa de uma especialidade cada vez mais voltada para o tratamento cirúrgico dos órgãos sexuais femininos. Tal orientação da especialidade é o corolário de uma longa tradição intelectual e médica a respeito da sexualidade feminina, construída a partir do desejo de conhecer e controlar sua diferença."<sup>639</sup>

Nos domínios sobre o corpo, a questão de gênero mostrava-se tão violenta quanto cruel. Foram muitos os relatos encontrados nas revistas médicas investigando o corpo feminino e ajudando a entender como "*ao longo do século XIX este interesse se intensificou até constituir-se um campo específico da medicina especializado na mulher: a ginecologia*",<sup>640</sup> que se tornou disciplina autônoma no Brasil no final da década de 1880. Obviamente, a pesquisa não pôde seguir esse caminho e aprofundar essa discussão, mas, o médico Victor do Amaral, ao deixar registrado em artigo que "*No dia 14 de outubro de 1891, depois de photographada a doente, a deitamos sobre a mesa operatória*", ao atender a ex-escrava Joana, portadora de um tumor, deixou provas de como no Brasil a ciência médica olhava para o corpo feminino tornando-o "*visível e inteligível*"<sup>641</sup>, pondo fim ao princípio obstétrico aceito até a metade do século XIX do "*toque, mas não olhe*".<sup>642</sup> Era uma

---

<sup>638</sup> MARTINS. 2004, p. 108.

<sup>639</sup> MARTINS. 2004, p. 109.

<sup>640</sup> MARTINS. 2004, p. 36. A ciência obstétrica constitui um saber específico sobre as capacidades reprodutivas das mulheres, com métodos precisos de observação. Ver capítulo 2: *A ciência obstétrica*. p. 88. Apenas no século XX foram criados no Brasil espaços adequados ao ensino das clínicas obstétricas e ginecológicas. Ver p. 151.

<sup>641</sup> MARTINS. 2004, p. 90.

<sup>642</sup> Martins. 2004, p. 90. Existia na Europa uma cultura visual de devoção ao corpo da mulher grávida. A gravidez era cercada de pudor. O trabalho de parto estava associado a uma *idéia de arte e ofício manual*, historicamente circunscrito ao universo de mulheres. O corpo da mulher grávida era tocado pelos médicos, mas

ciência que também dialogava com os avanços alcançados na medicina européia, ambas contribuindo na “*construção da imagem do médico como guardião dos segredos da feminilidade*”.<sup>643</sup> Guardiã com as armas para roubar-lhes o prazer, como vimos. Mas, aqui, busca-se antes compreender como nesses relatos médicos a mulher negra era descrita, em discursos que demonstram visões altamente racialistas na compreensão do que era o corpo feminino. A partir dele, discutiam-se valores como a raça, povo e nação. Sobre ele recaíam sentidos exteriores ao seu funcionamento orgânico. Numa via de mão dupla, entendê-lo e submetê-lo a técnicas precisas da ciência significava dominar o corpo social.

Nesse rumo à coletividade, a mulher passou a ser parte dos discursos higienistas. A medicina passou a elevar a mulher “*a categoria de mediadora entre os filhos e o Estado*”.<sup>644</sup> A complexidade em tais discursos baseia-se exatamente nessa inter-relação entre raça e sexo, associadas à uma preocupação com o futuro da nação. Às mulheres brancas impunha-se “*uma boa formação moral e a contenção do corpo*”. Essa era a mulher saudável, de “*caráter dócil e submissa ao esposo*”. Impunha-se a negação da sexualidade feminina porque a “*temiam*” como aponta Martins, afinal sua sexualidade tinha “*efeitos desestabilizadores para a família e a sociedade*”.<sup>645</sup>

No entanto, às mulheres negras a incapacidade era dada como certa. Retoma-se mais uma vez a descrição da ex-escrava Joana “*pouco confiável*”, de

---

não visto. Isso explica o princípio do “*toque, mas não olhe*” aqui citado para demonstrar como o corpo feminino de uma maneira geral, passou a ser investigado com menos pudor e restrição, sendo até mesmo fotografado no Brasil em fins do século XIX, período em que a prática médica contava com a fotografia na busca pelo realismo citado por Martins. Ver p. 92.

<sup>643</sup> Muitos médicos brasileiros estudaram na Europa, mas seu conhecimento vem também da prática e atuação em clínicas e hospitais. Sobre a tomada do olhar do médico para o corpo feminino é preciso dizer que foram criados, ao longo do século XIX, instrumentos para visualizar o corpo da mulher. O mais famoso, segundo Martins, era o que permitia ver o colo do útero denominado espéculo, usado na antiguidade para aplicar medicamentos no interior da vagina. Em 1821 o médico francês Récamier adaptou o espéculo para a visualização do útero, utilizado para fazer cauterizações e amputações. Seu uso gerou no período muita polêmica porque nem todos os médicos como demonstra Martins não estavam convencidos da necessidade de se observar as genitais femininas. p. 128-129. Dr. Charles West foi um dos médicos que evitava usar o espéculo. Afirmava que a posição ginecológica era indecente e melhor seria fazer o exame com a paciente deitada de lado, p. 130. Foi este o médico que relatou um caso cirúrgico onde uma senhora de 53 anos teve o clitóris extirpado. O médico que realizou esse procedimento cirúrgico com a intenção de “*curar a masturbação*”, não havia consultado nem a paciente, nem o marido. p. 108. Houve também uma recusa de mulheres em aceitar o uso de tal instrumento. Ver p. 130-131.

<sup>644</sup> COSTA, J. F. Ordem Médica. Norma Familiar. Rio de Janeiro: Graal. 1979. In. MARTINS. 2004, p. 224.

<sup>645</sup> MARTINS. 2004, p. 42.

“constituição fraca, de intelligencia tão obtusa, boçal e tola”.<sup>646</sup> Joana não era definitivamente a mulher de Jules Michelet, “fonte da vida e do bem (...) corpo produtivo por excelência”.<sup>647</sup> Não era a mãe, nem a santa, tampouco anjo ou freira. Não descendia “da Virgem Maria e de outras madonas (...)”. Nem Joana, nem Maria G. Esta não conseguiu ser mãe. Seu filho morreu após três dias de parto, é preciso que se lembre. Parda, era para a ciência de pouca confiança. Seu corpo estava muito próximo “das verdades científicas sobre o corpo feminino que procuravam revelar seu lado escuro, perigoso e ameaçador para o homem e a sociedade”. Maria G, a mãe do menino, não cumpriu a natureza de alimentar. O leite que saía de seu peito não servia aos meninos brancos. Se não era a Virgem e nem a madona, também não lhe cabia mais o papel de ama de leite. Nem de sei filho, tampouco dos outros. “Sai de cena a santa, entra a degenerada”.<sup>648</sup> Estranhos os discursos na História, tão longe e assustadoramente semelhantes. É a força do vento, longo sopro das idéias.

*Pouco confiáveis. Indolentes. Boçais e tolos. Povos de fraca constituição. São essas descrições recorrentes nos artigos médicos publicados, algumas vezes tirando-se também fotografias como métodos de observação, como objeto servindo para ilustrar textos e descrever o corpo doente, mas, principalmente, capazes de legitimar discursos em defesa da degeneração racial posta em exibição. Infelizmente não encontramos a fotografia da ex-escrava Joana, mas sabe-se agora de seu registro, sabe-se que minutos antes da cirurgia que amputaria seu clitóris não escapou do olhar técnico mecânico em busca do máximo de realismo. Sabe-se pela descrição médica que Joana, para os médicos, não passava de uma paciente boçal e tola. Cabe aqui lembrar, como analisa Corrêa, que apesar da:*

---

<sup>646</sup> *Brazil Medico*. Num. 13. 1892, p. 97.

<sup>647</sup> MARTINS. 2004. p. 45. Jules Michelet foi um dos autores oitocentista que debruçou-se sobre a definição da mulher como aponta Martins. Michelet publicou História da França, e, 1841; O amor, em 1858; A mulher, em 1859 e A Feiticeira, em 1862. Segundo Martins, o autor criava teorias sobre as diferenças biológicas sexuais e sobre o papel moral e regenerador da mulher, dando explicações sobre a natureza da mulher e de sua condição de dependência e submissão ao homem. A mulher para Michelet não era como demonstra Martins ameaçadora, deveria antes, cumprir seu papel de esposa, era uma “mãe dessexualizada” (p. 47) ou como ele próprio afirmou: “a mulher é uma religião” (p. 45). Era, de certa forma, uma visão mais positiva da mulher diante de tantas idéias misóginas que caracterizam a época, exatamente por isso escolhida aqui para fazer um contraponto com as observações do médico Dr. Victor do Amaral que atendeu a ex-escrava Joana e a descreveu de forma bastante negativa.

<sup>648</sup> Para as citações do parágrafo ver MARTINS. 2004, p. 45.

*“impossibilidade de uma análise exaustiva das conseqüências efetivas do racismo ou da discriminação racial não nos impede, no entanto, de observar a sua vigência como elemento constitutivo da visão dos intelectuais brasileiros sobre o nosso povo na passagem do século”.*<sup>649</sup>

A descrição minuciosa do tratamento da ex-escrava Joana informa também sobre a tentativa de se criar uma identidade racial baseada na cor da pele atribuindo-lhe valores morais imprecisos e subjetivos, onde sentidos de negatividade corriam a passos largos. E isso será difícil de negar. A não ser que se queira silenciar conquistas e uma luta ainda permanente porque a História também se faz de silêncios, dando mostras, algumas vezes, apenas da “*sala de visitas da História*”.<sup>650</sup>

Apesar de não conhecer ao certo as experiências de cada um deles aqui retratados, tais imagens e relatos fornecem ao menos a dimensão de muitas vidas, de diferentes medos e de muitas tentativas de fugir da morte ou aliviar a dor.

Segue-se agora para novos olhares sobre o corpo feminino, afinal Christiano Jr. não escapou do interesse que permanecia às voltas do íntimo desejo em desnudar as formas femininas. Sobre elas recaíram inúmeras ambigüidades.

---

<sup>649</sup> CORRÊA. 1998, p. 64.

<sup>650</sup> DIAS, Maria Odila da Silva. 1995. Em prefácio de Ecléa Bosi.

## Capítulo 4

### A mulher negra e as múltiplas representações do feminino

“A mulher não tem cérebro; ela é um sexo, nada mais”.<sup>651</sup>

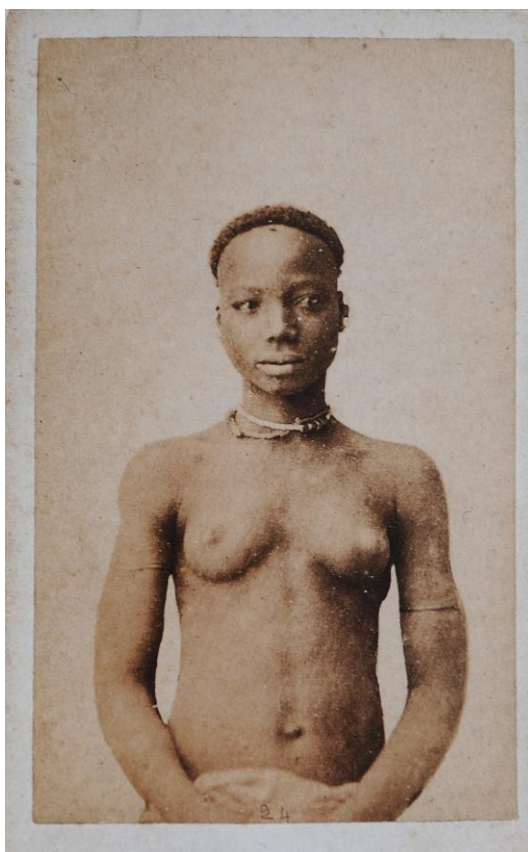


Foto: Christiano Jr. Lavadeira, do Campo de Santana. 1862.  
Acervo IPHAN, Rio de Janeiro.

Essa temática vem à tona primeiro pela imposição das próprias fontes. Entre os viajantes que se interessaram pelo Brasil, muitos o representaram pelas formas femininas. De aquarelas a pinturas, chegando à fotografia, uma vasta representação erotizada atravessou o século XIX. Sensualidade e sexualidade feminina foram amplamente exploradas pelas artes oitocentistas,<sup>652</sup> dando visibilidade a uma série de práticas e de representações corporais. Investir nelas não se trata, como delinea

---

<sup>651</sup> Cit. Mirbeau. (apud. Dottin-Orsin, 1996:154). In: MARTINS, Ana Paula Vosne. 2004, p. 60.

<sup>652</sup> Ver KOSSOY, Boris e Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. 2002

Sant'Anna, “de realizar uma listagem das maneiras supostamente exóticas de lidar com o corpo em outras épocas, mas sim de tornar questionáveis os gestos e as atitudes que ontem e hoje nos parecem familiares ou não”.<sup>653</sup>

O corpo, a partir dessa perspectiva, é o resultado provisório das convergências entre técnica e a sociedade, *investidos de símbolos*,<sup>654</sup> jamais “impermeável às marcas da cultura”.<sup>655</sup> Corpo inteligível e, no entanto, impossível de ser totalmente apreendido, mesmo, como ressalta Sant'Anna, com todos os mecanismos e “tentativas de controle e de manipulação”, que invasivamente os exibem, mapeiam, descortinam seu interior. No capítulo três deu-se mostras desse olhar prescutor. Agora são outros os “receios e fantasmas culturais” a tomar o corpo, afinal, ele “não cessa de ser (re)fabricado ao longo do tempo”.<sup>656</sup>

As reflexões pertinentes a este capítulo resultam, a princípio, dessa única imagem de Christiano Jr. O desejo de tal investigação explica-se não por ser única em meio à produção do fotógrafo, mas por ser recorrente entre as imagens que trataram das populações negras, afinal é a “continuidade que constrói uma obra”.<sup>657</sup> Ao expor o corpo da mulher negra em um dos seus inúmeros *carte de visite*, Christiano Jr. deu mostras de como o corpo da mulher ocupava todo o imaginário de uma época, ou melhor, “triumfa como o lugar das sensações”.<sup>658</sup> E ele, não escapou dessa obsessão.

O fotógrafo viajante do século XIX se apropriou das imagens como produto, numa imbricada conexão com o mercado europeu. O barateamento da produção e reprodução da fotografia possibilitou a aquisição do retrato, facilitou a difusão de imagens e incitou ânimos e curiosidades. As fotos objetificam, afirma Sontag. “Transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”, era essa a “espécie de alquimia” que os *carte de visite* provocavam: a alquimia da imagem

---

<sup>653</sup> SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 2005. Apresentação, p. 12.

<sup>654</sup> PERROT, Michelle. *De Marianne a Lulu. As imagens da mulher*. In: org. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. Org. Sant'Anna. 2005, p. 169.

<sup>655</sup> SANT'ANNA. 2005, p. 12.

<sup>656</sup> SANT'ANNA. 2005, p. 12.

<sup>657</sup> PERROT, Michelle. *De Marianne a Lulu. As imagens da mulher*. In: org. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. Org. Sant'Anna. 2005, p. 169.

<sup>658</sup> CORBIN, Alain. *História do Corpo*. 2008. Ed. Vozes. Introdução.

fotográfica “a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade”.<sup>659</sup> O desejo dessa posse garantiu a receptividade da imagem da Lavadeira do Campo de Santana, feita por Christiano Jr. Sentidos diversos colaram-se em seu referente.

Ver o outro e, sobretudo, exaltar suas diferenças, foram práticas comuns nos estúdios fotográficos, numa sociedade onde se naturalizava os conceitos de racialização. O estúdio foi um reflexo da dualidade do mundo exterior, que impunha uma específica forma de dominação criadora das diferenças e desigualdades, aceitas e incorporadas pelas artes geradoras de sentidos, classificações e representações. A representação da mulher negra e de suas formas mais íntimas e sutis é quase um traço, o sintoma de um desejo, que tomava espaço e fazia terreno próprio na cultura visual, verificadas com uma força de permanência, que se arrastou em diferentes contingências.

Ella Shohat e Robert Stam reconhecem como “os colonizados tiveram que suportar o peso da generalização subjacente ao olhar etnográfico”. Nesta apropriação das imagens como produto, o corpo da mulher negra aparece também em representação, que, se de um lado, explorou seu desnudamento, expõe também certas visões estereotipadas e fetichizadas, impregnadas de juízo de valor. Atrás da câmera, os fotógrafos não conseguiram de todo proteger-se, “a câmera popularizou ativamente as fantasias imperiais.”<sup>660</sup>

Mais uma vez, recorrendo a Dubois, para pensarmos no jogo do ato fotográfico e de suas significações, vemos que a fotografia espelha e se constituiu pelo olhar do espectador e de suas vontades projetadas nas formas que a fotografia oitocentista assumiu. A foto erótica ou pornográfica, como ele nos aponta, se baseia no *fato de revelar (o aqui do signo) e o que não se pode tocar (o ali do referente)*. O olhar do espectador traz em si o *imaginário do desejo*, do querer ver. Desejo, que para o autor, *nasce da tensão, da distância entre o visível e o intocável*.<sup>661</sup>

As imagens escolhidas para a reflexão desse desejo incessante do ver, que é, de certo modo, um vasculhar das formas femininas, são fontes, evidências de um

---

<sup>659</sup> SONTAG. *Diante da dor dos outros*. 2003, p. 69.

<sup>660</sup> SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. 2006, p. 151.

<sup>661</sup> DUBOIS. 1994, p. 88.

tempo e de múltiplos olhares onde se revelou o próprio desejo de uma época em retratar aquilo que era a alteridade:

“Como resultado desse encontro com grupos de culturas e classes diversas, com pluralidade de significados quanto à relação com o corpo, os referidos viajantes constroem imagens, representações e visões sobre tais costumes, informados pela sua experiência cultural e pessoal, nas quais o etnocentrismo, a discriminação de classe, de gênero e de raça constituíram-se numa marca.”<sup>662</sup>

Fotografias eram então produtoras de uma cultura visual que desnudava a todos. Os valores estéticos e morais tornaram estas representações espelhos de todo um imaginário que as cercavam. Imaginários que também eram nacionais: Ou eram “*as amantes de sinhôs e sinhozinhos*” ou as “*vítimas prediletas de sinhas tirânicas*” que invejavam “*seus belos dentes e rijos seios*”.<sup>663</sup> Não podemos generalizar e afirmar que toda a produção do período segue os mesmos valores. O trabalho de Paul Harro-Harring se diferencia ao lançar uma nova perspectiva artística na representação do escravo, quando denuncia a condição de objeto a que foi reduzido. O artista desenha uma forte crítica às condições impostas aos escravos, criando, como muitos afirmam, caricaturas sobre a época. São estas concepções bastante distintas das impressas por pinturas de Rugendas e Debret. São cenas retificadas por escritos como o apresentado por Gilberto Freyre: “*Os negros se prestavam a tudo. Deixavam-se apertar, apalpar (...), por todas as mãos. As negrinhas de peito de mulher já em formação, coxas quase de mulher feita, e tudo de fora, apenas um trapo tapando, às vezes, as partes mais íntimas (...)*”<sup>664</sup>. Em certo sentido, a contingência de Rugendas dialoga com Freyre.

“Várias mulheres povoam, com efeito, as belas páginas de *Casa Grande e Senzala*, da mulher submissa e aterrorizada com o castigo masculino até a mulher fogosa, sempre pronta a dar prazeres aos machos, a requebrar-se dengosa pelas ruas desalinhas das vilas coloniais, a seduzir com doçura nos caminhos, à beira do rio, à sombra de uma árvore, no meio do mato.”<sup>665</sup>

<sup>662</sup> SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. Unesp. 2003. Editado por Maria Izilda S. de Matos e Soihet.

<sup>663</sup> VAINFAS, Ronaldo. *História das Mulheres no Brasil*.

<sup>664</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Formação da Família Brasileira sob o Regime Patriarcal. São Paulo: Global. 2003.

<sup>665</sup> VAINFAS, Ronaldo. *Homoerotismo feminino e o Santo Ofício*. In: *História das Mulheres no Brasil*. 2002, p. 115.

Talvez Christiano Jr., também não tenha conseguido fugir dos estereótipos que marcam a iconografia do período. O retrato da escrava Lavadeira, do Campo de Santana, rio carioca, exhibe o interesse em registrar a nudez do corpo feminino.<sup>666</sup> Dentro de uma cultura masculina “*se somam nuanças clássicas, que se referem ao corpo feminino como a um objeto de conquista e de prazer sexual (...) são forças outras, misteriosas, desconhecidas, às vezes perigosas*”.<sup>667</sup> A partir das imagens como a da Lavadeira de Santana se estabelece toda uma simbologia da mulher negra, onde o corpo era observado pelas suas características raciais e sexuais.

“Marcados em seus corpos através dos estereótipos, os significados da sexualidade da negra a tornam uma construção específica destacando-as de outras mulheres. Assim o desafio é discutir o quanto essas essencializações eram negociadas por essas mulheres e pelos demais sujeitos que as entronizavam e difundiam”<sup>668</sup>

A erotização do corpo da mulher negra resultou na disseminação de estereótipos de nuances profundamente moralizantes, relacionadas à questão da cor “*quanto mais escura a pele pior o caráter*”.<sup>669</sup> Imagens etnográficas carregadas de negatividade associando-as à sedução, à danças ritualísticas, ao sexo, eram, portanto, libidinosas dadas aos vícios do amor e da carne. Representações estigmatizando-as, não as integrando à dinâmica social da cidade, negligenciaram-se a elas a condição de sujeitos históricos.

“Falta a vinculação a um contexto histórico específico, passo importante para a catarse do conteúdo ideológico e condição *sine qua non* para mostrar as mulheres como seres sociais, que integram sistemas de poder, redes de dominação e laços de vizinhança.”<sup>670</sup>

De maneira generalizante, as mulheres foram muito mais “*imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas*”. Assim explica Perrot, sobre os silêncios e a obscuridade de fontes que escondiam o que verdadeiramente sentiam ou pensavam. Situação oposta quando se verifica o “excesso” de discursos

---

<sup>666</sup> Este foi um local de atração para muitos curiosos entre eles estrangeiros.

<sup>667</sup> DIAS, Maria Odila da Silva. *Quotidiano e Poder*. 1995, p. 40.

<sup>668</sup> SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de Tal. Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

<sup>669</sup> SHOHAT e STAM. 2006, p. 288.

<sup>670</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder*. 1995, p. 50.

e imagens que são muito mais expressões de “*sonhos ou medo dos artistas do que sobre as mulheres reais*”.<sup>671</sup>

Numa perspectiva mais próxima dessas *mulheres reais*, não contempladas nos relatos da história, propõe-se pensar em tais imagens não como mulheres vitimadas, despidas em estúdios apenas, mas sim como se dessa interação social da qual participavam, outras redes de domínios se expressaram. Essa interação era de fato socialmente ampla. Muitas mulheres assumiam um papel na vida social de forma abrangente, com posição de destaque na organização familiar, muitas eram mulheres responsáveis pelo sustento próprio e de seus familiares, fundamental para o convívio comunitário. Cuidando da sobrevivência do corpo e da alma, as mulheres negras chegaram a assumir muitas vezes papéis masculinos como “*mulheres tropeiras, que viviam pelas estradas a conduzir boiadas, ou a vender e comerciar*”, ou então como serventes de construção.<sup>672</sup>

Ao buscarem o exotismo do corpo da mulher negra isso tudo, de certa forma, perde-se nos limites da superfície fotográfica. Parte da lembrança da mulher negra é recordada, sobretudo pelas formas de seu corpo. O problema, como tão bem aponta Sontag, “*não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só se lembrem das fotos*”.<sup>673</sup> E elas foram muitas a representar a mulher negra, imagens projetadas em fotografias, como no cinema e demais mídias atuais. A nudez da mulher negra ao tomar a tela do cinema, por exemplo, aparece apenas no “*segundo plano, assumindo um prazer lascivo quanto à nudez unilateral do nativo característico das produções da National Geographic*”.<sup>674</sup>

Mulheres negras escravas ou forras foram, muitas vezes, acusadas de levarem uma vida desregrada, sem uma constituição familiar segundo os padrões morais da época. Visões não aceitas por Robert Slenes; ao estudar a família negra, no período da escravidão, verificou como muitas mulheres negras “*teriam lutado*

---

<sup>671</sup> PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto. 2007. A autora descreve como nos relatos gregos e romanos, como nas crônicas medievais, do renascimento ao fim século XIX, as mulheres pouco apareceram, não sendo nem sujeitos, tampouco objetos dos relatos históricos. Ver páginas 17, 18 e 19.

<sup>672</sup> DIAS. 1995. Apesar das referências históricas trazidas por Dias tratarem-se da região de São Paulo, são importantes exemplos de como essas mulheres sobreviviam.

<sup>673</sup> SONTAG. *Diante da Dor dos Outros*. 2004, p. 75. A autora analisa as fotos dos campos de concentração nazista.

<sup>674</sup> SHOHAT e STAM. 2006, p. 15

para formar uniões mais ao seu agrado, enquanto procuravam conduzir suas vidas, na medida do possível, dentro das tradições africanas”.<sup>675</sup> Posição semelhante à da historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias quando afirma:

“Na costa ocidental da África o pequeno comércio era prática essencialmente feminina; atravessar e revender gêneros alimentícios de primeira necessidade garantia às mulheres papéis sociais importantes. Nesta esfera própria adquiriam autonomia com relação aos homens e, se não prestígio, certamente um papel de provedoras e organizadoras da circulação dos gêneros alimentícios.”<sup>676</sup>

Não consideravam, por exemplo, que a matrifocalidade das famílias negras trazia raízes ainda africanas onde as mulheres foram responsáveis pela sobrevivência da família; acumulavam dinheiro e negociavam em mercados distantes e importantes.<sup>677</sup>

Exerciam, portanto, autonomia e liberdade e, mesmo com restrições, também aqui no Brasil, ocuparam papéis sociais fundamentais no sustento de suas famílias e, em muitas escolhas, por exemplo, a de ter, na sua sexualidade, não uma prática exclusiva de procriação, como mandava a moral católica. A antropóloga Teresinha Bernardo, ao pesquisar a sexualidade de velhas negras, traz este depoimento, indício de toda potencialidade que envolveram essas mulheres, que encontraram brechas e atuaram para além das vontades alheias:

“Quando tive os dois meninos que queria, comecei a tomar um remédio chamado garrafada, feito por uma mulher que morava na Freguesia do Ó (...) E era bom mesmo; eu nunca mais engravidei(...)” (Benedita)

Com esta idade não posso reclamar. Sempre tive os homens que desejei, mas veja bem: eu aqui e ele lá (D. Flora)

Sempre fui católica, e sei que ter relações sem casar é pecado. Mas nunca acreditei neste negocio de pecado. A minha avó nunca casou, e teve minha mãe: a minha mãe nunca casou, eu nasci, eu nunca casei e tive meus filhos”. (D. Aldiva)<sup>678</sup>

<sup>675</sup> SLENES, Robert. *Na Senzala Uma Flor: Esperanças e Recordações na Formação da Família Escrava*. O autor utiliza a seguinte documentação: registros paroquiais de casamentos e batizados, e de compra e venda de escravos.

<sup>676</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. 1995.

<sup>677</sup> SILVA, Silvana Aparecida da. *Racismo e Sexualidade nas Representações de Negras e Mestiças No final do século XIX e início do XX*. Dissertação de mestrado Puc-SP. 2008

<sup>678</sup> BERNARDO, Teresinha. *Memória em Branco e Preto: Olhares Sobre São Paulo*. São Paulo: Educ. 1998. p. 65. In: Silvana Aparecida da Silva. *Racismo e Sexualidade nas Representações de Negras e Mestiças No final do século XIX e início do XX*. Dissertação de mestrado Puc-SP. 2008, p. 44.

Mulheres que conseguiram evitar o domínio sobre seu corpo “*assimilado à função anônima da reprodução*”.<sup>679</sup> Nas inúmeras representações na qual tinham seu corpo exposto, permitiam apenas a apropriação de sua carcaça, de seu corpo, de seus panos, mas não daquilo que lhes era mais íntimo.



Imagens 95 e 96. Fotos: Augusto Stahl. 1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology.

A passividade, que precipitadamente se pode julgar, é nesta perspectiva apagada. Não se tratam de “*formas desapropriadas de um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda*”.<sup>680</sup> São antes mulheres reais. O desânimo, o deixar-se fotografar, pode ser erroneamente traduzido como inércia, apatia, mas é um não deixar-se apropriar. A passividade está antes nos olhos do espectador porque a imagem abriga um entrecruzar de experiências, afinal, não é “*um espelho aberto*”<sup>681</sup> como indaga Manguel?

Demonstra-se nesses retratos o “*excesso de exotismo procurado pelos estrangeiros, e que os faz insistir no aspecto africano da cidade baixa do Salvador ou na nudez das lavadeiras do Rio de Janeiro*”,<sup>682</sup> também nos olhos inquisidores da

<sup>679</sup> PERROT, Michelle. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. Unesp. 2003. Editado por Maria Izilda S. de Matos e Rachel Soihet.

<sup>680</sup> Idem. *O corpo feminino em debate*. 2003, p. 15. A autora faz referência a Marianne, figura feminina símbolo da Revolução Francesa.

<sup>681</sup> MANGUEL, Alberto, *Lendo Imagens*. 2001, p. 205.

<sup>682</sup> LISSOVSKY e AZEVEDO. *Manuela Carneiro da Cunha*. 1988, p. 14.

ciência de Agassiz que encomendou ao fotógrafo Stahl<sup>683</sup> essas duas imagens. O seio como forte elemento de sedução é característica dos registros etnográficos divulgados. Quando não aparecem ao centro da imagem, se fazem presentes por um decote, ou uma alça que despretenciosamente cai sobre o desenho, gravura, aquarelas ou fotografias. Uma narrativa, portanto, para seduzir.

Anuncia-se uma clara contradição. Se, por um lado, a moral cristã oprimiu manifestações corporais, impondo às mulheres brancas comportamentos contidos, por outro, sem culpas, revela-se um desejo incontido pelo corpo das mulheres negras e mulatas.<sup>684</sup> No início do século XIX, quando os primeiros viajantes, logo após a chegada da família real, começaram a retratar os costumes brasileiros, a “*liberdade com o corpo revelada*” por essas mulheres foi vista com certa “*estranheza*”,<sup>685</sup> sendo depois sublinhada como puro fetiche.

É evidente que a intenção aqui presente não é reduzir o trabalho dos fotógrafos a retratos de nudez,<sup>686</sup> mas apontar para a existência de um gosto definido por parte dos consumidores dos *cartes de visite*, repleto de ambivalências.

Esse vasculhar do corpo feminino denuncia “*a aura ambígua de objeto sexual, suspeita de prostituição e maus costumes*”, sentimentos relativos às mulheres pardas forras, mas tocados também pelos sentidos ligados a todas que da África descendiam. Impunha-se uma clara distância social que valorizava de um lado

---

<sup>683</sup> A produção de Stahl (1828-1877) foi variada. O Rio de Janeiro em sua composição foi único. Com uma técnica reconhecida e estilo próprio e sofisticado, Stahl, nos 16 anos que esteve no Brasil, em Recife e no Rio de Janeiro, foi autor de uma vasta produção fotográfica: paisagens urbanas e rurais, dono da única natureza morta da história da fotografia brasileira até então conhecida do século XIX; considerado o fotógrafo que realizou a primeira reportagem no Brasil em 1859 ao registrar a chegada e o desembarque do imperador D. Pedro II e D. Teresa Cristina, no cais do colégio, em Pernambuco e, antes disso, em 1856, a companhia de estradas de ferro São Francisco Railway, que encomendou ao fotógrafo o registro da construção das linhas da Estrada de Ferro Recife - São Francisco, resultando em 40 imagens hoje conhecidas, editadas no Álbum Memorandum Pittoresco de Pernambuco, presente dado ao imperador, com vistas de Recife, da estrada de ferro e da visita do imperador à cidade. Corrêa do Lago, Bia e Pedro, em ‘*Os fotógrafos do Império*’, 2005, apresentam 1861 como data de chegada ao Rio.

<sup>684</sup> Veremos mais à frente que não foi esse um desejo relativo apenas a elas, mas sim a toda uma arte erótica em torno do corpo da mulher.

<sup>685</sup> SOIHET, Rachel. *O Corpo Feminino em Debate*. 2003.

<sup>686</sup> KOSSOY. 2002. p. 302. O fotógrafo Stahl encontrou na Casa Leuzinger o espaço para comercializar suas fotografias não só de paisagem, como os panoramas das quedas de Paulo Afonso, ao norte da Bahia, em 1861, feitas a convite da Casa Imperial; do centro do Rio e da Praia do Botafogo, ou ainda a Cascata de Piabanha em Petrópolis, grandes marcos de seu trabalho, mas também suas fotografias de “*tipos de negros*”, publicadas em importante revista francesa ilustrada, *L'illustration*. No verso das fotos, Stahl usava o título “*Photographos de S. M. o Imperador*”, segundo Kossoy, concessão outorgada oficialmente em 1862, mas utilizada pelo fotógrafo desde 1860 em Pernambuco.

a mulher branca, seu recato e gestos contidos sob moda europeizante, enquanto à mulher negra se proibia o uso da seda, da renda e veludos, ouro ou prata, afinal eram esses “*apanágios de senhoras ausentes*”.<sup>687</sup> Se a seda lhe foi proibida, o amor lhe era furtivo. À branca cabia a “*figura ideal de mulher (...) que levam no coração*”.<sup>688</sup> Nesse “*paradigma do amor impossível*”, porque as viagens eram infundáveis ou duradoras, fronteiras que as tornavam “*inatingíveis*”, a mulher negra, da colônia, como expressa Dias, inspirada em versos de Mario de Andrade, tornava-se *objeto sexual de conquista passageira*:

“Mulatinhas são barquinhos  
As criolas são saveiros:  
Que belas embarcações  
Pra embarcar marinheiros...”<sup>689</sup>

Encontram-se visões depreciativas em inúmeros relatos de viajantes onde o corpo da mulher negra era objeto de observação. Descrições em relação às tão comuns rodas de danças citadas em inúmeros relatos. Sob o som dos batuques, muitas danças foram consideradas como “*demoníacas*” onde o corpo “*estremecia com cadência percorrendo toda a praça*”, “*dança insolente ou fogosa*”, que atraía “*com suas formas sedutoras e o cheiro de suas axilas*”, escreveu com certo estranhamento o francês Charles Expilly, quando, em 1853, pelo Rio de Janeiro viajava. “*Preguiça, indisciplina, luxúria, grosseria, selvageria eram algumas das características que emergiam da apreciação desses estrangeiros acerca das manifestações negras, particularmente quando praticadas pelas mulheres*”.<sup>690</sup>

Relatos que muitas vezes associavam a mulher negra à promiscuidade, a uma sensualidade exacerbada, diferenciando-as das mulheres brancas, que praticamente reclusas à esfera da vida privada, ao lar, ficavam menos expostas, eram então tidas como de boa moral e honestidade. Na rua estavam as mulheres negras, excluídas da proteção dos lares e de seu anonimato. Suas identidades foram assim constituídas, na dinâmica do trabalho, nas tensões diárias onde sobreviver era tão pesado quanto aparentemente lascivo.

<sup>687</sup> DIAS. *Quotidiano e Poder*. 1995. p. 92. A autora mostra como Mario de Andrade tratou do tema da “*dona ausente*”, referindo-se à falta de mulher branca na colônia.

<sup>688</sup> DIAS. 1995, p. 92.

<sup>689</sup> ANDRADE, Mario de. “*A Dona Ausente*”. *Revista Atlântica*. Lisboa: 1929, p. 10. In: DIAS. 1995, p. 91.

<sup>690</sup> SOIHET, Rachel. *O Corpo Feminino em Debate*. 2003.

Muitas das impressões dos viajantes revelam o quanto foram essas avaliações pejorativas do corpo e dos gestos, ou seja, do modo de ser e viver de homens e mulheres, excluídos do corpo social burguês, fortemente disciplinado. Relatos que ajudaram a difundir determinados estereótipos em relação às mulheres negras, reapropriados no campo visual.

No vai-e-vem das ruas, lá estavam elas. Muitas escravas de ganho, outras tantas, negras pobres, realizando trabalhos informais, acusadas de prostituição, vadiagem, sob os olhos atentos dos viajantes curiosos por seus panos, seus corpos, com sua liberdade constantemente vigiada.

Na *Secção Segunda de polícia*, do código de postura de 1860, da cidade do Rio de Janeiro, no curioso título quarto “*sobre vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral publica*”, vê-se traços dessa tentativa de se controlar vozes inquietantes, punidas com excessivo rigor. Se não obedientes chegariam ao calabouço.

“S. 1º É proibido fazer vozerias, alaridos, e dar gritos nas ruas, sem ser para objeto de necessidade; assim como é proibido a quaesquer trabalhadores andarem gritando pelas ruas, sob pena de 48 horas de prisão e 4\$000 rs. de multas. E porem permittido, nas horas que não forem de silêncio, o canto para facilitar o trabalho.

S. 2º Nenhuma pessoa de qualquer estado, condição ou sexo (inclusive as pessoas encarregadas da conducção dos generos) poderá transitar pelas ruas deste município senão com vestes decentes, isto é, não deixando patente qualquer parte do corpo que offenda a honestidade e moral publica. O contraventor além da multa de 10\$ rs. sofferá 4 dias de prisão, e o duplo na reincidência, tanto a respeito da multa, como do tempo de prisão: sendo escravo, estará 8 dias no calabouço.”<sup>691</sup>

A literatura também deu voz a valores pejorativos sobre a mulher negra, diferenciando-as, desta vez, das mulatas. Em muitos romances como demonstra Silvane Aparecida da Silva, a mulher negra foi representada como “*feia e fedida*”. A beleza e a sensualidade foram atribuídas às “*cheirosas e irresistíveis*” mestiças, dando fôlego ao “*dito popular do Brasil escravocrata ‘branca pra casar, preta para trabalhar e mulata pra fornicar*”.<sup>692</sup> Descrições, que para a autora, colocaram a

<sup>691</sup> Código de postura. 1860. Biblioteca Nacional. Localização: III – 7, 2, 23.

<sup>692</sup> SILVA. *Racismo e Sexualidade nas Representações de Negras e Mestiças No final do século XIX e inicio do XX*. Dissertação de mestrado Puc-SP. 2008. A autora analisa *O Cortiço*, de Aluisio de Azevedo, ao mostrar as contradições na construção de duas personagens, a mestiça Rita Baiana e, a negra Bertoleza. A primeira “*cheira a manjerição*”, a segunda “*mal-cheirosa, repugnante*”. p. 57.

mulher mestiça como fogosa, como a personagem de Aluisio de Azevedo, mestiça que “*gosta muito das farras e pouco do trabalho*”, mulher que “*não endireita mais!...Cada vez fica até mais assanhada*”.<sup>693</sup> Percepções ficcionadas pela literatura oitocentista atribuindo à mestiça o caráter de “*possuir traços africanos misturados às características da branca concentrou em si uma beleza sui generis. Está presente aqui a idéia de que a mulata é bonita como a branca e fácil como a negra*”.<sup>694</sup>

De fato, muitas das observações de viajantes denunciam a curiosidade em relação aos hábitos, ao corpo daqueles seres tidos como exóticos e incivilizados. Sua representação revela um vasto campo de estudos antropológicos e etnográficos, com o intuito de comparar as diferentes raças, sendo o suporte fotográfico amplamente utilizado e popularizado para este fim: “*By the end of the colonial era, therefore, some hundred thousand ethnographic photos – for the most part taken in Asian and Africa – had been produced (...) satisfying both the curiosity with respect to exotic subjects and the taste for the erotic evinced by the growing middle-class of the times*”<sup>695</sup>.

As três fotografias que seguem são de fato parte de toda essa atmosfera. Todas anônimas, tiradas na África, as duas primeiras, talvez realizadas pelo mesmo fotógrafo, são de 1875. A terceira, que leva bem ao centro o selo de postagem, é uma produção posterior, datada de 1910. Corpus documental semelhantes aos produzidos no Brasil, como a Lavadeira do Campo de Santana, de Christiano Jr. A receptividade de tais imagens se estendeu em diferentes temporalidades. Presentes ainda na virada do século.

A fotografia produzida em 1910 segue um novo padrão estético característico do século que se iniciava. A parte inferior do corpo feminino passava a compor a imagem. “*Até o século XIX, perscruta-se a parte superior, o rosto, depois o busto; há pouco interesse pelas pernas*”.<sup>696</sup> Ao exaltar o corpo feminino, as produções do século XIX refletem uma valorização estética do seio exposto<sup>697</sup>.

---

<sup>693</sup> SILVA. *Racismo e Sexualidade nas Representações de Negras e Mestiças No final do século XIX e início do XX*. 2008.

<sup>694</sup> SILVA. 2008, p. 60.

<sup>695</sup> 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen. 1994.

<sup>696</sup> PERROT. *Minha História das Mulheres*. 2007. A historiadora afirma que a valorização das partes do corpo, de acordo com as épocas, foi apontado por Georges Vigarello. p. 50. De fato esta é uma característica do retrato oitocentista, inclusive dos retratos etnográficos em questão.



Imagens 97, 98 e 99. Fotos: Anônimas. 1875, à direita foto anônima de 1910.

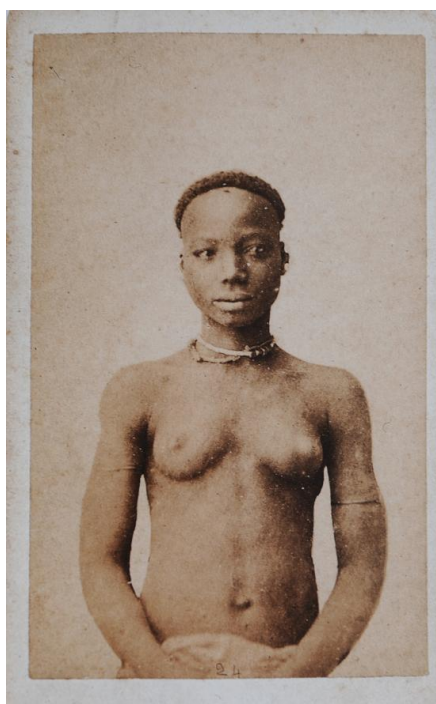


Foto: Christiano Jr. Lavadeira, do Campo de Santana. 1862.

IPHAN, Rio de Janeiro.

<sup>697</sup> Segundo Valeria Lima em *J. B. Debret Historiador e Pintor*, o artista inspirou-se na gravura *Cibila* de Montfaucon, de 1719, arte neoclássica que expunha também o seio feminino. Em Debret, as representações dos corpos das negras estavam associadas a uma beleza ideal fortemente vinculados ao mundo do trabalho. Ver p. 294. Outras imagens que mostram a presença dos seios, quase constante em inúmeras representações femininas, são *A Virgem e o Menino* de Robert Campin; o retrato *A Madona e o Menino Jesus*, produzido em 1450, pelo artista francês, Jean Fouquet, de forte conotação erótica. Em 1749, o artista e arquiteto Jean-Jacques Lequeu, em *E nos também haveremos de ser mãe, porque...*, reivindicava a emancipação das freiras. O seio exposto, segundo Alberto Manguel, no livro *Lendo Imagens*, conduzia de volta à imagem da mãe que amamenta. Ver p. 66.

Boëtsch e Ferrié, ao tratarem do imaginário erótico colonial no cartão-postal, apontam para uma diferença nas representações da mulher africana, não “*proposta como um objeto de desejo*”.<sup>698</sup> Defendem que o princípio que as diferencia, quando comparadas aos retratos das mulheres mouras, é que as últimas eram apresentadas em pose “*sofisticadas*”, enquanto, a negra africana, era fotografada “*sem que a pose pareça artificial*”.<sup>699</sup> E seguem em sua argumentação: “*Ao contrário, a moura parece próxima o bastante da mulher ocidental para ser atraente e suficientemente distante dos valores do mundo europeu para não entrar em choque com eles*”.<sup>700</sup> Sendo brancas ou não, o mundo europeu queria ver o que considerava como exótico, independentemente da artificialidade da cena, e mesmo que a “*imaginação dos corpos exóticos não evidencia até onde vai a diferença das culturas*”, mostra, no entanto, o desejo incessante de vê-las, consumi-las.

Não se identifica facilmente a natureza deste desejo, não reconhecido, por exemplo, por Boëtsch e Ferrié, mas autoriza um espaço para possíveis reflexões, que levam a indagar o quanto nos registros etnográficos o erótico os acompanhava. Se a fotografia pornográfica é, em Barthes, “*inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: nunca há um segundo objetivo*”, as fotos eróticas, definidas por este autor como “*um pornográfico desordenado, fendido*”, podem encobrir desejos outros, não revelados ou esgotados, numa única explicação. É isso que fragiliza as premissas de Boëtsch e Ferrié. Barthes ainda reitera: “*Nada mais homogêneo do que uma foto pornográfica*”, porque não intenta em *semiesconder, adiar ou distrair*.<sup>701</sup> São essas artimanhas calculadas no universo do erótico que, como defende-se aqui, atravessam esses registros etnográficos.

O gosto pelo exótico e também pelo erótico permeia as fotografias de mulheres negras africanas, denuncia uma maneira de pensar e conceber a mulher e sua sexualidade, mas pensa e define também a mulher, negra, africana, e, talvez, define o que era a própria África e sua condição na dominação imperialista ou

<sup>698</sup> Gilles Boëtsche e Jean-Noël Ferrié. *A moura de seios nus: O imaginário erótico colonial no cartão-postal*. Em *O Fotográfico*. 1998, p. 161.

<sup>699</sup> Gilles Boëtsche e Jean-Noël Ferrié. *A moura de seios nus: O imaginário erótico colonial no cartão-postal*. Em *O Fotográfico*. 1998, p. 161.

<sup>700</sup> Gilles Boëtsche e Jean-Noël Ferrié. *A moura de seios nus: O imaginário erótico colonial no cartão-postal*. Em *O Fotográfico*. 1998, p. 161.

<sup>701</sup> Todas as citações no parágrafo estão em BARTHES. *A Câmara Clara*. 1980, p. 65.

neocolonialista que lhe foi imposta. São representações a desnudar também o próprio projeto de colonização, afinal, como aponta Dias, “*alguns estereótipos relativos aos papéis sociais femininos têm menos a ver com uma condição universal feminina do que com tensões específicas das relações de poder numa dada sociedade*”<sup>702</sup>. No carimbo levado ao selo, imprimia-se não apenas a imagem exportada da África, mas também a posição daqueles que, sob o domínio dessa tecnologia de reprodução de imagens, deixaram claramente definida nesta produção cultural, que se tornou produto de consumo, a posição que ocupavam.

“Numa época em que franceses, como os britânicos e os alemães, estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do Sul, e criavam museus etnográficos e várias formas de estudos antropológicos institucionalizados, os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como prova de sua natureza incivilizada, ‘bárbara’, de sua falta de ‘progresso’ cultural.”<sup>703</sup>

A fotografia se colocava como uma nova tecnologia a explorar novas terras e culturas, permitindo um vasto campo de representações, com um circuito bem determinado de interesses. Passava pelo Nilo, Taj Mahal, Moçambique, pelo mundo do oriente, chegando até a corte carioca. Um olhar, que sem incomodo, erotizava o mundo, tornando-o carnal, expondo- o sem ressalvas, sem constrangimentos.

Numa mesma perspectiva, as múltiplas sexualidades, para Foucault, constituem o correlato de procedimentos precisos de poder, “*um produto real da interferência de um tipo de poder sobre os corpos e seus prazeres (...) Prazer e poder não se anulam (...) seguem-se, entrelaçam-se e se relançam*”. Para o autor as sociedades industriais modernas não inauguraram um período de repressão ao sexo:

“A sociedade burguesa do século XIX e sem duvida a nossa, ainda, é uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada. Isso não de maneira hipócrita, pois nada foi mais manifesto, prolixo, nem mais abertamente assumido pelos discursos e instituições.”<sup>704</sup>

Essas considerações vão de encontro com as análises de Silvana Santiago, que aponta como ocorreu uma *explosão discursiva* sobre a mulata brasileira e sua

<sup>702</sup> DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder*. Ed. Brasiliense. 2ª Ed. 1995, p. 101.

<sup>703</sup> PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo Abstração*. Capítulo 1: *O Primitivismo e o moderno*. São Paulo: Cosac & Naif Edições. 1998, p. 5.

<sup>704</sup> FOUCAULT, Michel. *História das Sexualidades*. V. 1. 1988, p. 55.

sexualidade, presença marcante no imaginário brasileiro, presentes na literatura, na música popular e, claro, nos debates intelectuais sobre o futuro da nação. Assim como a mulher negra e mestiça aparecem nas representações do início do século XIX, destacam-se nas fotografias a partir da década de 1860, e também nas primeiras do século XX.

Para Santiago, ocorreu uma “*ambígua associação entre a mulata e a nação:*”

“Ao mesmo tempo em que essa figura é escolhida como a síntese do ‘verdadeiro’ brasileiro, o mestiço, fruto do encontro das três raças formadoras da nação, ela carrega consigo a reprodução desse modelo, ora considerado positivo, já que inevitável, ora negativo, e por isso, precisava ser gradativamente eliminado. Desta discussão brotam as teorias de branqueamento, que novamente tem no mestiço e, principalmente, na mestiça, o caminho mais curto e viável.”<sup>705</sup>

É até mesmo um grande paradoxo: o futuro da nação no ventre daquelas que, para muitos, carregam o estigma da degeneração, mesmo tendo sido definidas como um risco, um perigo iminente.

“O corpo da mulata é quase sempre um local arriscado. Ela é a cobra, cujos movimentos sensuais hipnotizam desviando a atenção em relação aos seus perigos. Ela também pode ser o felino traiçoeiro ou o animal selvagem que ataca sua vítima por instinto. Ou ainda, o mar, o belo, misterioso e enganador. Suas cores, cheiros e sabores, seriam uma forma de atrair e enganar suas vítimas, em geral o homem branco, mais suscetível aos seus encantos.”<sup>706</sup>

São esses estereótipos presentes como “*alegorias em canções ou na literatura, encontrado nas falas de médicos*”<sup>707</sup> e de todos aqueles que se pensavam responsáveis pela nação. Aspectos a princípio relativos à classe e ao gênero, mas era a raça a questão principal, podendo ser a África, o novo mundo, a Índia, Moçambique.

Na literatura, outras vozes desqualificaram a mulher negra, talvez ainda mais se comparada à mulata, mas ambas carregavam o estigma da inferioridade. A personagem Bertoleza, de Aluísio de Azevedo, é a expressão da feiúra, do mau-cheiro do peixe, da fritura, do suor.

<sup>705</sup> SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de Tal. Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 2006, p. 119.

<sup>706</sup> Idem. *Tal Conceição, Conceição de Tal*. 2006, p. 130.

<sup>707</sup> Idem. *Tal Conceição, Conceição de Tal*. 2006.

“(...) de manhã escamoteando peixe, à noite vendendo-o à porta, para descansar da trabalhadeira grossa das horas de sol; sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, feia, gasta, imunda, repugnante (...)”<sup>708</sup>

Sujeira e mau-cheiro a caracterizavam como ser, como mulher, “*escrava e submissa a um homem branco (...) atributos naturais, intrínsecos e imutáveis*”.<sup>709</sup> O corpo da mulher é, na citação, descrito como “*espaço aberto à violência, remetendo ao passado de castigos e submissão dos tempos da escravidão*”.<sup>710</sup> Enquanto Bertoleza, negra, escrava, abandonada por seu amor padece na resignação, Rita Baiana, a “*perfumada mulata*”, lavadeira, moradora do cortiço de São Romão, é dona de um caráter “*indolente, sensual e volúvel, pouco afeita ao trabalho (...) descrita com cores sabores e cheiros*” e, claro, em ágeis movimentos de pura sensualidade, a verdadeira perdição de Jerônimo, personagem português que a todo homem branco representa. Duas mulheres. Duas compreensões. Uma se quer apagar, a negra Bertoleza, lembrança dos tempos de escravidão. A outra se pretende exaltar como acontece com os encantos de Rita. “*Seus corpos encarnam o melhor e o pior da nação*”.<sup>711</sup>

No entanto, em *A Mulata*, de Carlos Malheiros Dias, é Honorina a jovem personagem meretriz, a responsável pela ruína do jovem branco Edmundo. É ela a “*responsável pela degeneração do homem da raça branca superior*”. É ela que suga de Edmundo o vigor físico, a saúde, o dinheiro, o ânimo.<sup>712</sup> A mulata Honorina é, portanto, a personificação do atraso, do elemento a ser eliminado do contexto nacional. Para esses autores, o Brasil precisava resistir, ser branco, ou o mais próximo disso.

A partir dessas ambigüidades e contradições, verifica-se a dificuldade em estabelecer uma análise das fotografias sobre mulheres negras. São representações mergulhadas em uma ampla rede de conexões de percepções sobre a raça, sobre a

---

<sup>708</sup> SANTIAGO. 2006, p. 110. Semelhante análise de Silvane Aparecida da Silva. *Racismo e Sexualidade nas Representações de Negras e Mestiças No final do século XIX e início do XX*. Dissertação de mestrado PUC-SP. 2008.

<sup>709</sup> SANTIAGO. 2006, p. 110.

<sup>710</sup> SANTIAGO. 2006, p. 120.

<sup>711</sup> SANTIAGO. 2006, p. 112.

<sup>712</sup> SANTIAGO. 2006, p. 115.

mulher e sua sexualidade. São produções culturais, que constituíram idéias e valores, criaram significados historicamente difundidos e, em processo, resignificados e reapropriados. Imagens que criaram sentidos na fotografia, como na literatura, recorrentes num complexo domínio de práticas culturais compartilhadas.

Cultura é definida como um modo de vida, como uma prática social em situações específicas e variáveis, como um espaço de lutas, onde a dominação também é articulada pela linguagem, produto de uma dinâmica social que a estrutura. Fundamento teórico emprestado de Raymond Williams para quem a linguagem não é apenas uma expressão; é uma força social formadora. Teoria que serve às reflexões propostas, quando se toma a fotografia como linguagem potencialmente parte da dinâmica social, da qual é constituída e tenta retratar. Assim como faz a literatura, na esfera da ficção, na esfera do romance; para Williams, o romance é uma dramatização para a ação, sendo preciso entender a obra como objetos que agregam valores, com formas herdadas, reveladoras de um modo de vida, de uma organização social.<sup>713</sup> Assim também é a fotografia, formada a partir dessa mesma energia.

A fotografia denuncia concepções de mundo, disputas, visões específicas que circulam e difundem hierarquias e domínios. As fotos anônimas tiradas na África simbolizam disputas específicas de uma época. Para se compreender este objeto é necessário colocá-lo em seu processo de produção, em sua dada complexidade. Sua configuração estética feita a partir da luz revela a energia de seu próprio tempo e de suas contradições. Mas é preciso vencer a barreira dos limites da superfície do papel fotográfico. Sua natureza não tem um fim em si mesma, é constituída por uma rede de práticas, ações e significações. Não é necessária uma lupa para dar-se conta de seu valor, ele está ali, na sua própria realização. Williams inspira a pensar as produções culturais conduzindo-a para a vida. É lá que se faz como um ato criativo, que é parte de um mundo e parte dele se propõe revelar.

A imagem não é um objeto aberto a qualquer explicação. Ela é produção cultural de um tempo e dele fala, a ele remete, é materialidade constituída a partir de concepções pertinentes de uma época específica. É preciso cuidado e atenção para, ao sondar uma inesgotabilidade de sentidos, não disfarçar particulares visões, posições e ressentimentos deslocados e, deixar escapar aquilo que fazia sentido

---

<sup>713</sup> Sobre Williams ler CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra. 2001. Ler também Williams. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra. 1992.

numa dada temporalidade, correndo o risco de deixar fechado num mistério, sentidos reais para indivíduos em outros conflitos, disputas, envolvidos em outras ambigüidades. Esse é o desafio em tomá-la como documento.

Assumir uma posição concebendo essas mulheres negras como vítimas exploradas pelos fotógrafos europeus seria praticamente o mesmo que estar de acordo com as proposições que defendem a incapacidade do negro de se impor diante do branco, que assumia uma posição de dominação numa dada hierarquia social. O trabalho com as fontes busca desvendar o cotidiano das mulheres negras pobres, livres ou escravas, em seus papéis sociais como mulheres oprimidas e marginalizadas, mas num universo de tensões e conflitos.<sup>714</sup> Um universo onde como “*No Brasil como em outras partes, os escravos negociavam mais do que lutavam abertamente contra o sistema*”.<sup>715</sup>

Pensar nessas imagens de mulheres negras despidas faz sentido ao ampliar-se o foco e assim constatar que existia antes um interesse em revelar o corpo feminino, interesse ampliado na medida em que a fotografia, satisfazia um antigo desejo, não disfarçado também pela pintura, ser cópia do real, uma cópia “perfeita” do corpo nu.

“The pioneers of photography displayed great inventiveness in their efforts to achieve the desired results when taking a portrait. One may assume that they also applied their creative talents to nude photographs, which were no doubt just as lucrative, if not more (...) erotic motifs had already been in existence for some time.”<sup>716</sup>

Enquanto “*An extraordinarily realistic technique*”<sup>717</sup> tornou-se um grande empreendimento, estima-se, que mais de 5 mil daguerreótipos, de natureza erótica,

---

<sup>714</sup> Uma perspectiva de análise histórica que aqui se privilegia é o da Maria Odila Leite da Silva Dias. Com sua pesquisa, revela como o desenvolvimento urbano na cidade de São Paulo gerou concomitantemente uma população, em sua maioria mestiça e ex-escrava, marginalizada. A autora analisa os espaços de improvisação de papéis informais, recupera vivências dos escravos em seus diferentes ofícios, tanto no comércio ambulante realizado nas ruas e praças da cidade, como nos suas experiências domésticas. Revela-se um convívio marcado por disputas entre mulheres escravas e mulheres livres empobrecidas. Ver DIAS. 1995.

<sup>715</sup> REIS. *Negociação e Conflito – Resistência Negra no Brasil Escravista*. 1989, p. 14 - 78.

<sup>716</sup> 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen 1994.

<sup>717</sup> Willi Warstat's. *Der schone Akt*. 1929, em 1000 Nudes. Em 1847, vidro passou a ser usado como negativo. O uso de colodion úmido, aumentando a sensibilidade da emulsão e definição, foi uma técnica criada em 1851.

foram criados entre 1840 e 1860, maioria em Paris.<sup>718</sup> Com o desenvolvimento das técnicas e criação de negativos, barateando a produção, a fotografia passou a ser mais acessível possibilitando uma “*contemplation of human nudity*”.<sup>719</sup> Essa fascinação pelas fotos de nudez, sobretudo feminina revela-se na vasta produção iconográfica do período. Delacroix e Durieu produziram, em 1855, esses dois retratos, não menos surpreendentes quando comparados as inúmeras imagens de fotógrafos anônimos também interessados em velar o mistério do corpo feminino.



Imagens 100 e 101. Fotos: Eugène Durieu. 1855.

<sup>718</sup> Estima-se que cerca de 1200 ainda sobrevivem e, destes, 700 são conhecidos mundialmente. O daguerreotipo foi criado em 1839 por France's Louis Jacques Mandé Daguerre. Considerado um espetacular presente para o mundo, trata-se de uma técnica que produz imagens em preto e branco. Imagens positivas, conhecidas por serem invertidas. Os sais de prata do negativo são sensibilizados (emulsionados) com vapor de iodo, colocados dentro da câmara escura e então expostos à luz. As imagens eram depois reveladas com mercúrio e fixadas numa solução química à base de sulfato de sódio. Esta última etapa é muito importante. Ela garante a durabilidade da imagem, que pode tanto oxidar e manchar. 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen 1994, p. 44.

<sup>719</sup> 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen 1994.



Imagens 102 e 103. Fotos: Ambos os retratos são de anônimos realizados em 1855.

A erotização tomava as cenas. O “*semi-esconder, o adiar*” que integram o universo do erótico como descreve Barthes em *A Câmara Clara*, envolvem essas imagens em formas delicadas, não apenas pela renda a encobrir o braço. Mas no erótico cabe também o sarcástico, inabitual, como exibe-se neste seguinte retrato.



Imagem 104. Fotógrafo anônimo de 1885.

Ao centro, a mulher esconde sua genitália encoberta pelo pano, pesado como a escultura, às vezes capaz de lembrar um véu, a envolver seu corpo, quase totalmente nu. De mãos amarradas, num gesto que evidentemente remete ao Cristo crucificado. Os cabelos longos não escondem os seios, feminilidade exposta sob representação de um poder até então sob o signo do masculino.

Os cabelos longos são o signo da feminilidade, mas também da tentação, da sedução. O século XIX fez do cabelo a fonte da erotização feminina, associando-as à natureza, ao pecado.<sup>720</sup> Estranho erotismo, apoiado na cruz que sustentou o corpo de Cristo, constituindo-se como grande símbolo da fé e devoção católica. Estranho paradoxo porque, sob essa nova representação, a cruz vem sustentar a mulher, símbolo da perdição, do mundo escuro, da fraqueza, da indevida curiosidade em saber o gosto daquilo que lhe era proibido, indevido.<sup>721</sup> Seu corpo nu não traz a promessa de salvação. O que se vê é a ausência de sacrifício. Sua carne, não expõe seu sangue.<sup>722</sup> Seus mantos não revelam Deus.

As formas de seu corpo revelam-se junto às “*linhas de sua cabeleira (...) autêntica linguagem, perceptível até na fotografia de 1900*”.<sup>723</sup> Seu rosto se dá apenas de perfil, nas sombras relegadas às mulheres. Os longos cabelos caídos sobre os ombros e seus braços erguidos são uma associação a uma das representações do nu feminino fortemente presente no século XIX, a *Vénus de Anadyomène*. A Deusa romana do amor e da fertilidade, em pose inspirada na escultura clássica, foi uma representação usada na pintura, por *Picasso, Cézanne,*

<sup>720</sup> PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto. 2007. p. 55. A autora mostra como os cabelos foram considerados, no século XIX, como relíquias, simbolizando a beleza e sensualidade femininas. Ao mesmo tempo, simbolizavam também animalidade, associando as mulheres à natureza. Quando se tratavam de mulheres de colônias ou judias, PERROT nos aponta como eram fotografadas por volta de 1900 com longas cabeleiras.

<sup>721</sup> Idem. *Minha História das Mulheres*. 2007. A autora afirma: “*De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza*”. p. 63 (...) “*sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso*”. p. 91 Proibia-se às mulheres acesso ao saber e à educação. Apenas em 1880 iniciaram uma formação primária e, a partir de 1900, escolarização secundária. Escrever e dedicar-se aos estudos das artes era para elas muito difícil alcançar. Isso não significa menos interesse, tentativas, auto-didatismo, presença em espaços pouco reconhecidos mas conquistados. Ver página 101.

<sup>722</sup> Jacque Gélis em seu texto intitulado *O Corpo, A Igreja e o Sagrado*, analisa como o sangue de Cristo foi pensado como “*o meio mais seguro de salvar-se*” associado ao “*vinho do sacrifício, e sua carne ao pão eucarístico*”. Ver *História do Corpo*. De Alain Corbin, Jean-Jacques COURTINE, Georges Vigarello. Editora Vozes. Petrópolis, RJ: 2008. V. 1 (p. 40).

<sup>723</sup> PERROT, Michelle. *De Marianne a Lulu. As imagens da mulher*. In: org. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. Org. Sant’Anna. 2005, p. 182.

*Bouguereau*, mas também “em fotografias semi-pornográficas e cartões postais das colônias” consideradas:

“exemplar por aqueles que mantinham a visão tradicional de que a representação do nu feminino implicava a produção de uma versão desclassificada e personificada do feminino, a qual capacitava o artista masculino a exibir seu poder de transformar a “decadência” do corpo feminino ou em uma “beleza ideal” ou em “amor sensual”.<sup>724</sup>



Imagem 105. Jean Augusté - Dominique Ingres. *Vénus Anadyomène*, óleo sobre tela, Musée Condé, Chantilly.

Foto: Lauros Giraudon.<sup>725</sup>

<sup>724</sup> HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. e PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo Abstração*. São Paulo: Cosac & Naif Edições. 1998. p.113.

<sup>725</sup> HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. e PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo Abstração*. 1998, p 112. A *Vénus de Anadyomène*, segundo o autor, significa: “o nascimento mítico da deusa romana do amor e da fidelidade. Na poesia grega (*Hesíodo, Teogonia*), *Gaia* (mãe terra) e seu filho *Urano* (céu) copularam e produziram a primeira raça humana, os *Titãs*. *Urano* lançou seus filhos no submundo, mas *Gaia*, como vingança, deu ao mais jovem deles, *Crono*, uma foice com a qual ele matou o pai. *Vénus* nasceu do mar, da espuma produzida pelos genitais do *Urano* castrado, quando eles foram lançados na água. *Vénus* emergiu na praia numa concha de vieira”. É, segundo o autor, uma variação na qual ela é representada de pé e espremendo a água de seu cabelo. p. 120.

Audacioso, então, o fotógrafo anônimo que, em 1885, emprestou o maior símbolo do amor à humanidade, o corpo de Cristo crucificado, para revelar o corpo feminino em gestos tão delicados quanto a Vênus de Anadyomène. É clara a tentativa do fotógrafo em fazer sua Vênus emanar das águas do mar, não tendo aos seus pés, no entanto, ondas espumantes, mas sim a concretude dos seres mortais que, descalços, pisam as pedras. Cristo também sentiu o peso da humanidade na carne. É clara na imagem, a tentativa em representar a consciência de uma vida erótica, mas apenas parcialmente permitida pela exposição da nudez, que se por um lado era exposta, se deixando ver em formas sacralizadas, por outro, bem fazia esconder o desejo em conhecer o corpo feminino, profundo e escuro, em mistérios mais primórdios.

Todas essas variações de representações são entendidas por Frascina como uma *troca comercial sexuada*, um *símbolo* como valor de troca “*entre homens com relativa liberdade socioeconômica para comprar ou obter seu prazer onde quisessem, e mulheres cuja relativa falta de opção econômica social é evidenciada na venda de seus corpos, na realidade ou em representações*”. Implícitos nesta troca comercial, como indica Frascina, um *mecanismo de controle ou sistema específico à cultura* apontado como algo *não-excepcional, normal, familiar*, baseados numa *aceitação de relações de classe e de gênero*<sup>726</sup>.

Frascina defende a existência de um *complexo ideológico* com formas sociais e psicológicas de poder e dominação, constituídas em uma estrutura particular de relações de gênero, “*na qual os homens enquanto grupo são dominantes em relação às mulheres*”. Este grupo dominante encontra, para o autor, formas de mascarar sua hostilidade e agressão que, muitas vezes, são disfarçadas e se tornam aceitáveis na vida cotidiana.<sup>727</sup> Tais como as imagens, inclusive da dor.

A fotografia pode então ser entendida como uma forma de imaginação explicitada, onde as posições sociais se definem e reproduzem, constituindo-se como uma forma discursiva portadora de valores estéticos, ideológicos, políticos e culturais; produto resultante de relações de poder que podem se revelar porque

---

<sup>726</sup> HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. e PERRY, Gill. 1998, p. 113.

<sup>727</sup> HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. e PERRY, Gill. 1998, p. 117.

trazem inscritas em sua superfície uma dada visão de mundo, uma dada concepção do feminino.

Para Adorno e Horkheimer, a civilização demonstra uma visão sobre o corpo como algo a ser possuído, simultaneamente como “*objeto de atração e repulsão (...). O corpo humano é zombado e repudiado por ser inferior e escravizado, ao mesmo tempo em que é desejado por ser proibido, coisificado e alienado*”.<sup>728</sup> O que se quer argumentar é como a disponibilidade dessa técnica fotográfica tornou visível uma explosão de desejos, que desde sempre acompanhavam a humanidade. “*photography took an upturn as a mass phenomenon, both with respect to portrait and to nudes*”.<sup>729</sup> A historiografia indica, que na década de 1850, sessenta fotógrafos foram presos. Dez anos depois, milhares de cartões foram confiscados; em 1875, a polícia britânica apreendeu mais de cinco mil negativos de fotos eróticas. Gisèle Freund aponta como na França, em 1850, “*havia uma legislação proibindo a venda de fotografias de nus femininos, o que ocasionava repressão a este tipo de comércio*”.<sup>730</sup> Este interesse pode ser assim resumido:

“The history of nude photography is the history of people’s fascination with the topic (...) the human body is the only subject that has enthralled photographers, theoreticians and consumers over such a long period – more than 150 years (...) from the ethnological interpretation of the body to the glamour shot, from nudist photography to the pin-up of today. No other photographic field of application has inspired as much desire (...) Nude photography reflects the schizoid relationship that Western culture harbours with respect to the body.”<sup>731</sup>

Existia também no Brasil uma clientela masculina ávida por semelhantes imagens. Como expressa Grangeiro, a comercialização dessas imagens nas oficinas fotográficas nacionais deveria ocorrer também e assim descreve sua suspeita: “*Num período em que quase todos os produtos de consumo eram trazidos de além-mar, não seria justamente essa fina “iguaria” que ficaria fora das listas de importação*”. As fotografias obscenas feitas em estereoscópios surpreenderam o “*pudico*”

<sup>728</sup> 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen 1994, p. 12. Texto de Adorno *The Dialectics of the Enlightenment*.

<sup>729</sup> Ibid. 1000 Nudes. 1994..

<sup>730</sup> FREUND. *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1976, pp. 80-81. Em GRANGEIRO. 2000, p. 42

<sup>731</sup> 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Taschen 1994, p. 14

imperador D. Pedro II, em 1862, quando visitou uma fábrica de equipamentos ópticos, mesmo sendo na época o mais notável admirador da fotografia, as recriminou, sugerindo que fossem “*ao menos tiradas do mostrador*”<sup>732</sup>.

A fotografia não é, sem dúvida, a primeira a refletir o erotismo ou a pornografia, conteúdos da cultura, mas de fato auxiliou em sua divulgação. Tem-se a configuração de toda uma atmosfera que demonstra como as fotografias sobre a mulheres negras no Brasil ou na África assumiam um caráter científico e etnográfico, um desejo pelo erótico associado ao exótico, mas revelam também um fascínio pelo próprio corpo feminino, um interesse em desvendar suas verdades, seus mistérios. Eram profissionais e anônimos da fotografia a focar os contornos, as formas e cores de mulheres que, muitas vezes, sem constrangimentos, se puseram em cena, deixando ali sensibilizada pela luz, que capta a força de seus corpos, de que matéria se fizeram. Retratos eróticos, pornográficos, individuais ou de casais, hétero ou homossexuais. Divertidos, engraçados, ingênuos ou até ainda hoje, arrebatadores. Este, com grande contraste, passando por todos os tons de cinza, surpreendentemente delicado.



Imagem 106. Fotógrafo Anônimo. 1895, realizada na Europa.

---

<sup>732</sup> GRANGEIRO. 2000, p. 43.

A escolha desses retratos busca, num certo sentido, mostrar como muitas mulheres estiveram diretamente envolvidas na construção de suas representações, onde aceitação e recusa estavam, por certo, regulando essas criações.

“A imagem é antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é um celebração, fonte possível de prazeres, de jogos sutis. Um mundo a conquistar pelo exercício da arte.”<sup>733</sup>

Apesar da fotografia não ter sido reconhecida com valor de arte pela comunidade artística oitocentista, já que a produção se dava mecanicamente, é inegável que desde a sua invenção, em 1839, tenha participado ativamente como veículo de representação, desde fotos pornográficas a registrar modelos vivos em pose para pintores, que utilizavam fotografias para compor suas obras, arte que, assim como a fotografia, dedicou-se intensamente ao nu, para Henri Zerner, “*nunca tão cultivado como no século XIX*”.<sup>734</sup>

A partir desses retratos de muitas mulheres, em muitas poses, verifica-se como ocupavam todo imaginário social masculino, presentes em representações, que reverberam de formas variadas sob diferentes épocas e contextos, aquilo que Perrot chama de poder das mulheres, “*imenso tema de investigação histórica e antropológica*”, podendo tanto modular “*a aula inaugural do gêneses, que apresenta a potência sedutora da eterna Eva*”, responsável pela “*origem do mal e da infelicidade*” de toda a humanidade, quanto ser ainda “*potência civilizadora*”, agora responsável pela educação das crianças, com seus poderes rompendo então as fronteiras entre vida privada e vida pública, porque tratava-se de educar os filhos também da nação. Nação que se queria civilizada.<sup>735</sup> De braços levantados, suspensos por cordas e não por pregos, na imagem inspirada pela *Vénus de Anadyomène*, tem-se talvez a imagem da redenção, da salvação uterina que pode ser Maria, que pode ser a Mãe não-crucificada, mas eternizada pelo fotógrafo, apenas ele em anonimato.

<sup>733</sup> PERROT. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto. 2007.

<sup>734</sup> ZERNER. *O olhar dos Artistas*, em *História do Corpo*. Ed. Vozes. 2008. V. 2.

<sup>735</sup> PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988, p.168.

Diante deste foco analítico, surgem vários sentidos conferidos à mulher. Sentidos produzidos, reinventados como demonstra Perrot: “O século XIX reformula uma questão muito antiga, na verdade eterna, reapropriando-se dela”.<sup>736</sup> Os papéis sexuais estão no centro do debate oitocentista, que investiga e traduz, em diferentes discursos, as diferenças entre os sexos. Ao homem, como aponta a autora, qualidades e aptidões ligadas à “*inteligência, à razão, à capacidade de decisão,*”<sup>737</sup> um ser cerebral, oposto aos sentimentalismos, às emoções brandas, fortes, impulsivas, chorosas, quase incontroláveis, insistentes, estridentes, definições dos seres femininos.

“O século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seus lugares quase predeterminados, até em seus detalhes. Paralelamente existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. “Ao homem a madeira e os metais. À mulher a família e os tecidos”, declara um operário da exposição mundial de 1867.”<sup>738</sup>

Mas, a reclusão à vida doméstica, não calou a curiosidade e o desejo masculino em ver aquilo que elas traziam do avesso das sedas ou dos mais simples tecidos de algodão. E a fotografia torna ainda mais visível os mistérios trazidos sob a segunda pele. Afinal, como anteriormente foi dito, foram mais de cinco mil negativos de fotos eróticas apreendidas e, para o final do século, faltavam ainda duas décadas e meia. Michelle Perrot com precisão afirma que “*o lugar das mulheres no século XIX é extremo, quase delirante no imaginário público e privado, seja no nível político, religioso ou poético*”. Pele branca ou negra, o que se queria ver era o corpo da mulher. “*O status de vítima não resume o papel das mulheres na história*”.<sup>739</sup> De nenhuma delas, negras ou não. Pensar em Perrot, é lembrar de Caetana, de Sandra L. Graham.<sup>740</sup> Mulher negra, escrava, que, apesar de todas as opressões sofridas, soube resistir. Bravamente. As análises desses retratos caminham neste sentido

---

<sup>736</sup> PERROT. 1988, p. 172.

<sup>737</sup> PERROT. 1988, p. 177.

<sup>738</sup> PERROT. 1988, p. 178.

<sup>739</sup> PERROT. 1988, p. 166.

<sup>740</sup> GRAHAM. Sandra L. *Caetana Diz Não*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

sem negar ou negligenciar a efetiva exploração do corpo feminino, muitas vezes no “*curso da história, dominado, subjugado, roubado em sua própria sexualidade*”.<sup>741</sup>

O olho dinâmico do obturador queria tanto ver e retratar o exotismo das mulheres negras, em sua cadência e movimentos, caracterizados assim na literatura, nos relatos de viajantes, na música, em variadas representações, quanto atender a uma demanda ávida pelo erótico, pelas formas e contornos misteriosos que envolviam o feminino.

A composição aqui realizada foi a de um amplo retrato, tentando transpor as fronteiras que separam negras e brancas, às vezes tão próximas, num compartilhar de encenações, que não as isolam, antes as tornam parte de toda a cena que ilumina ao centro, seus corpos nus.

Muitas foram as concepções bastante diminutas em suas considerações sobre as mulheres. Primeiro, associando-as à natureza, aproximando-as das crianças, ou ainda ao pecado, para depois serem ainda mais reduzidas nos estudos de fisiologia em fins do século XIX. Uma ciência que investigava e diferenciava o cérebro feminino: “*menor, mais leve, menos denso*”<sup>742</sup>. Se existia um amplo discurso intelectual, deixando vestígios da suposta superioridade do homem em relação à mulher, nos retratos aqui discutidos, era imposta semelhante dominação. Não do branco sobre o negro. Mas do masculino sobre o feminino. A erotização pela representação do corpo feminino foi uma invenção, portanto, do masculino. O corpo da mulher posto a nu é a expressão deste desejo, das invenções do exotismo também da mulher negra.

“*O corpo é, ele próprio, um processo*”, afirma Sant’Anna. É uma unidade que abriga sentidos e os transforma, assim “*do mesmo modo que a língua, o corpo está submetido à gestão social tanto quanto ele a constituiu e a ultrapassa*”.<sup>743</sup> O corpo em sua potencialidade leva a pensar o mundo. Na pele do corpo feminino, branca ou negra, tatuou-se um sistema cultural onde firmava-se um estranho paradoxo: “*A mulher atrai e repele*” sintetiza Michelle Perrot:

“Abrigo, ela é também abismo sem fundo. Lareira calorosa, ela é também armadilha que encerra e mutila. O corpo da mulher é um

<sup>741</sup> PERROT. *Os Excluídos da História*. 1988, p. 76.

<sup>742</sup> Idem. *Os Excluídos da História*. 1988, p. 96.

<sup>743</sup> SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 2005, p. 12.

mistério; seu sexo aniquila o homem no prazer, emascula-o. Ela é voragem, abismo insondável, emboscada, e a figura central da Medusa de terríveis olhos de opala (...).<sup>744</sup>

Michelet, em 1859, escreve sobre os homens e mulheres: “Logo (...) não serão mais dois sexos e sim dois povos”. Para Perrot, Michelet é “testemunha entristecida e cúmplice desse afastamento”.<sup>745</sup> A fotografia oitocentista foi então a encarnação de uma contradição: a vastidão de imagens que traziam o corpo feminino tentava talvez diminuir o sufocado desejo de desnudar aquilo que estava distante, ou pela raça, ou pelo gênero, sem, no entanto minimizar diferenças reais, ainda maiores que as aparências postas em espetáculo.

É dessa trama que se faz a História. De suas contradições, incompreensões, ambigüidades, de suas violências. De uma trama resultante de uma energia que potencializa a vida.

---

<sup>744</sup> PERROT, Michelle. *De Marianne a Lulu. As imagens da mulher*. In: org. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. Org. Sant’Anna. 2005, p. 179.

<sup>745</sup> PERROT. 2005, p. 169.

## Considerações finais

Problematizar a negociação entre fotógrafos e pessoas negras fotografadas num período onde as emancipações tomavam as ruas da corte carioca, revela o estúdio fotográfico não apenas como parte de uma rede de sociabilidade e afirmação para as classes ascendentes, mas expõe também como as populações negras apropriaram-se desse espaço ou para, muitas vezes, com sacrifícios obter um *carte de visite* ou como sondou-se para posar como modelo e dali talvez aumentar os ganhos do dia. As evidências vistas pela representação denunciam valores culturais sobreviventes e reafirmados na diáspora. Se a fotografia traz em seu referente indícios de resistência, essa não se dá apenas em categorias simbólicas. Afinal os sujeitos carregam os símbolos, trazem o corpo, seus disfarces, indumentárias, revelam a austeridade, a carência, a urgência da dor, da carne, da ilusão, corpos que firmaram-se na ausência impiedosa da saúde, da proteção. Negar isso tudo seria negar as complexidades da própria temporalidade em questão.

A fotografia desnuda uma dimensão da vida, das sociabilidades numa prática cotidiana que envolveu o universo das imagens como parte de uma experiência social ampla, dinâmica, não estática, carregada de historicidade dada a sua inserção numa dinâmica muito mais reveladora, inspiradora: em “*suas condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais*”.<sup>746</sup> As imagens assumem não apenas um valor documental que inerentemente possuem, mas também dado ao alcance que adquiriram porque agiram socialmente, expondo indivíduos que atuaram não como coadjuvantes apenas oprimidos, mas como agentes sociais de um tempo e espaço. Synphronio, o escravo que cumpria pena, Isabel Jacintha, que teve sua liberdade depois de 33 anos de prisão, a ex-escrava Joana e o escravo Joaquim, operados e retratados em artigos médicos, ou o negro fotografado por Christiano Jr. e depois presente também no estúdio de Henschel, cinco anos depois, todos representados em múltiplas condições de miséria, dor, fuga, ou simplesmente, retratados na resistência cotidiana pela sobrevivência. Suas representações fotográficas, que carregam a confusa potência da dualidade de que se fazem, na ausência e na presença, como

---

<sup>746</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra. *Fontes Visuais, cultura visual, história visual*. Revista Brasileira de História, São Paulo, V. 23, n. 45, pp. 11-35. 2003

afirmou Dubois, configuram-se como um elo que aproxima e deixa pistas de suas experiências vividas.

Christiano Jr. desenvolveu no Brasil uma produção que marcaria todos os seus registros posteriores. Foram talvez os primeiros passos de um fotógrafo estrangeiro, que não mais cessou em priorizar as populações empobrecidas de terras que tornaram-se para ele abrigo estrangeiro. O fotógrafo foi o narrador de uma cidade, preocupado em retratar o mundo do trabalho, a pulsão crescente da cidade. Tal interesse ficou claro quando o fotógrafo deixou escrito na introdução de seu primeiro álbum realizado na Argentina, seu desejo, ao criticar os fotógrafos que retrataram “*únicamente escenas del campo donde solo se transparenta la vida rústica [y prescindir] de aquellos signos inequívocos del progreso que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades*”.<sup>747</sup>

A partir de 1880, vivendo na província de Arroyo Hondo na Argentina, Christiano Jr. passou a escrever mostrando sua preocupação com questões de saúde pública, higiene e medicina popular da região. “*Siempre procuraba relacionar los asuntos que trataba con el interés general, sobre todo con la clase trabajadora*”, indícios de “*preocupaciones cívicas*”, tendo doado ao governo de Arroyo Hondo um terreno para a construção de uma capela e uma escola.<sup>748</sup> Abre-se aqui uma nova abordagem para futuras pesquisas: investigar o trabalho de Christiano Jr. nas províncias de Buenos Aires, Mendoza, San Juan, San Luis, Catamarca, Tucumán e os depoimentos escritos pelo próprio fotógrafo, registros de seu envolvimento com as regiões citadas.

Alguns teóricos da fotografia arriscam e afirmam que a fotografia é uma forma de apropriar-se do mundo. E como lembraria Susan Sontag, da sua compreensão sobre o mundo em relação às imagens: “*Na medida em que a fotografia é (ou deveria ser) sobre o mundo, o fotógrafo conta pouco, mas na medida em que é o instrumento de uma subjetividade questionadora e intrépida, o fotógrafo é tudo*”.<sup>749</sup> Para o historiador, apreensões tornam-se possíveis não apenas pela subjetividade

---

<sup>747</sup> *Um país em transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografías de Christiano Jr.* Ediciones de la Antorcha, 2007, p. 25.

<sup>748</sup> Ver *Um país em transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografías de Christiano Jr.* 2007, p. 34

<sup>749</sup> SONTAG, Susan. 2004, p. 138.

do artista, mas, pela produção enquanto materialidade cultural que do mundo fala, materialidade que, como um fio, conduz a uma temporalidade distante, que mais próxima estará na medida em que é questionada, não como verdade, mas como possibilidade de um conhecimento. As fotografias, mesmo feitas em estúdio, conseguem trazer o ritmo das ruas da corte carioca. Em seu enunciado, a cidade e o mundo do trabalho configuram-se como temáticas que atravessam a produção de Christiano Jr. Sua fotografia revela as contradições sociais que afligiam o Brasil, mas também a Argentina,<sup>750</sup> porque, se o Brasil foi inicialmente um destino possível para esse fotógrafo português, as terras ao sul do continente lhe pareceram outro destino possível. Tais temáticas devem ter lhe parecido promissoras.

Inegável a finalidade comercial das fotografias realizadas por Christiano Jr., mas, isso não as desqualificam e não reduzem pertinentes problemáticas, afinal fotógrafos viajantes, na árdua tarefa da sobrevivência, não se apropriavam de um mundo expondo visões européias tão somente. Recolocaram também em suas andanças uma experiência cada vez mais comum: colocar-se em pose para o fotógrafo, tanto na glamorosa atmosfera citadina quanto interiorana. A fotografia feita por Manuel de Paula Ramos, de escravos retratados de joelhos na capela, testemunham isso. Nessa experiência, o desejo de obter a imagem de si e dos outros é reveladora ao historiador que passa a ter a materialização de uma cultura dada na visualidade, numa dimensão simbólica obviamente, mas firmando-se na real experiência social porque posar para as lentes de um fotógrafo era também um enfrentamento, um *“jogo social fundado pela pose”*, como bem colocou Muaze, prática que denuncia como se demonstrou a necessidade de reconhecimento, pertencimento, investigação, descrição e classificação.

Permeada por percepções individuais, traduzidas pela visualidade, inédita quando revela uma noção de fotografia autoral, a fotografia de Christiano Jr. expõe

---

<sup>750</sup> Em 1867, Christiano Jr. estabeleceu-se na Argentina realizando uma importante produção de paisagens no país. Não se tem imagens semelhantes conhecidas no Brasil. Em 1868, mantinha um estúdio na Calle Florida, 159, no centro de Buenos Aires. Depois, transferiu-se para a mesma rua no número 208, e em seguida, na Calle de La Vitória, número 296. Christiano Jr. recebeu vários prêmios pelas fotos de paisagens feitas na Argentina. Em 1871, ganha medalha de ouro na Exposição de Córdoba com a mostra da série *Vistas y Costumes de La Republica Argentina*; Em 1876, outra série com mesmo título e outra medalha de ouro na Exposição Científica de Buenos Aires. Ambas as séries foram publicadas em 76 e 77. Em 1878 Christiano Jr. vendeu seu estúdio com um acervo de aproximadamente 25 mil retratos para Mackern e A. S. Witcomb, fotógrafo inglês. A decisão foi tomada para viajar fotografando províncias na Argentina e Paraguai. Dedicou-se também a produção de vinho na Argentina, tendo publicado um extenso volume chamado *Tratado práctico de vinicultura, destilería y licorería*.

como materialidade preocupada em expressar, mesmo com uma forma sociológica ingênua, aquilo que para o fotógrafo traduzia o Brasil, traduzia a dinâmica social que pulsava nos trópicos, tendo como eixo temático as relações sociais em suas tensões. O fotógrafo não foi aqui considerado unicamente como um viajante, que explorou um mundo exótico e pitoresco, apesar de tê-lo feito. Outros significados emergem de suas imagens, porque de certa maneira, compõem também uma narrativa do autor e de seu tempo, porque registrou, pela imagem do outro, os interesses que o tomavam quase por definitivo.

Nas fotografias de Christiano Jr., a preocupação em retratar o mundo do trabalho aparece explícita, dando forma ao reconhecimento de um mundo pelos traços de sua gente, em suas escoriações. Tal perspectiva teve início na produção realizada no Brasil, e não mais o abandonaria nos futuros recortes escolhidos. Os retratos representam, sobretudo, homens em suas práticas de trabalho. Homens em seus trajes típicos. Mulheres, seus filhos, seus panos, em seus ritos e crenças. Em suas assimilações e ações incontestáveis. Em suas mazelas e dores. Em seus corpos belos e fortes, mas também doentes e vulneráveis. Eis o olhar de Christiano Jr, sensibilidade formada no Brasil, acompanhando-o em outros destinos.

Neste percurso trilhado pela pesquisa, houve interesse em mostrar como as imagens de Christiano Jr. assumem uma perspectiva estética, simbólica, mas também social, de uma realidade perdida nas desigualdades. Uma visualidade que esbarra nas fronteiras estendidas na diáspora, no mundo do trabalho informal no Brasil e revela, pela luz que sensibilizou os nitratos de prata da emulsão fotográfica, a dramaticidade do contraste mais perfeito: o branco e o preto.

Em 1902, em viagem a Assunção, José Christiano de Freitas Henriques Junior, faleceu. Seus restos mortais foram posteriormente levados a Buenos Aires por seus familiares e sepultados no Cemitério de Olivos. O jornal *La Provincia* deixou impresso no obituário em poucas palavras todo sentido de uma vida dedicada a registrar um cotidiano de contradições que o fascinava: “*El señor Junior era todo un hombre de trabajo, honorable y culto*”.<sup>751</sup>

---

<sup>751</sup> *Um país em transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografias de Christiano Jr.* Ediciones de la Antorcha, 2007, p. 35.

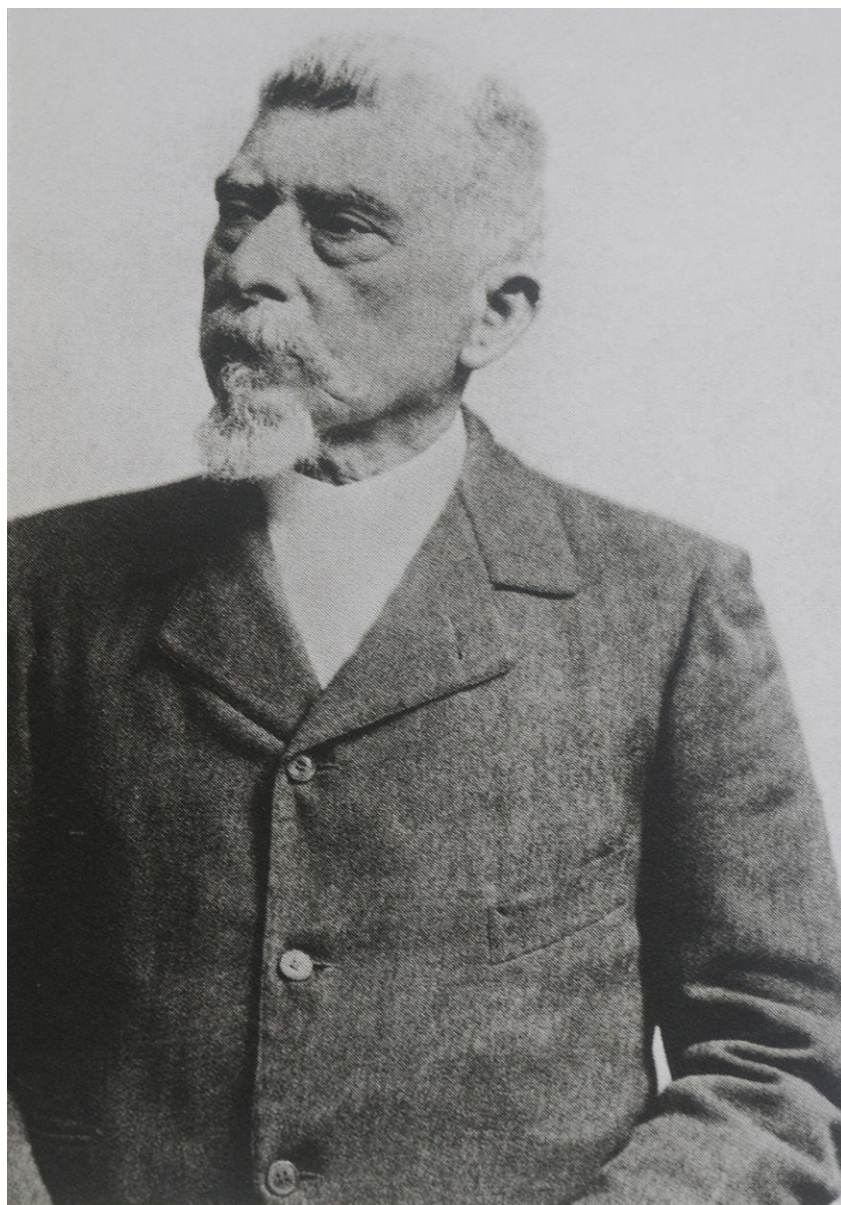


Imagem 107. Retrato de Christiano Jr. Foto não identificada.

## ANEXOS

### **EXAME PROSOPOGRÁFICO**

#### **EXAME DE COMPARAÇÃO DE IMAGENS FACIAIS**

Ao vigésimo quinto dia de agosto de dois mil e oito, nesta cidade de Brasília-DF, os especialistas em Representação Facial Humana, os Papiloscopistas Policiais Federais CARLOS EDUARDO MOREIRA DA SILVA CAMPOS e CLÁUDIO MIRANDA DE ANDRADE procederam a exame prosopográfico, descrevendo com verdade e com todas as circunstâncias o que encontraram, atendendo à solicitação da historiadora Fabiana Beltramin cuja tese de mestrado a ser defendida na PUC-SP investiga a possibilidade de que escravos no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, desempenhavam além de suas atividades normais de ganho, trabalhando nas ruas, atividades de modelo em estúdios fotográficos.

#### **I – IMAGENS EXAMINADAS**

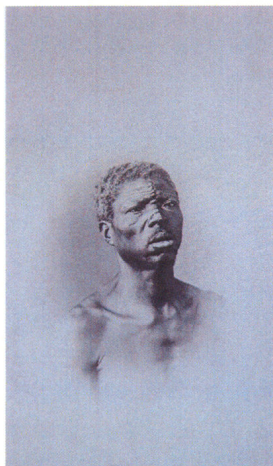


Figura 3

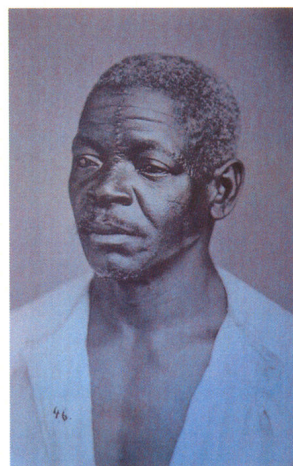


Figura 4

## II – DOS OBJETIVOS DOS EXAMES

Os exames têm por objetivo verificar, através de comparação das características gerais e específicas das imagens examinadas, se existem semelhanças morfológicas significativas entre as pessoas exibidas no material descrito no item I (figuras 1 e 2, e figuras 3 e 4).

## III – DOS EXAMES

Os exames foram desenvolvidos a partir do material descrito no item I, sendo as imagens preparadas para confronto das características morfológicas mais significativas com o uso de programa de editoração de imagem, visando a uma comparação técnica mais conveniente para o fim a que se destina esse parecer.

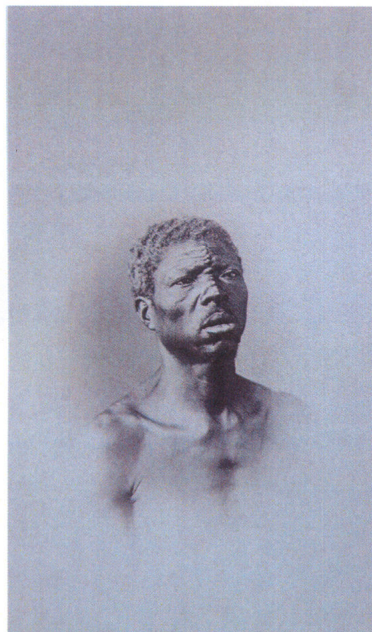


Figura 3

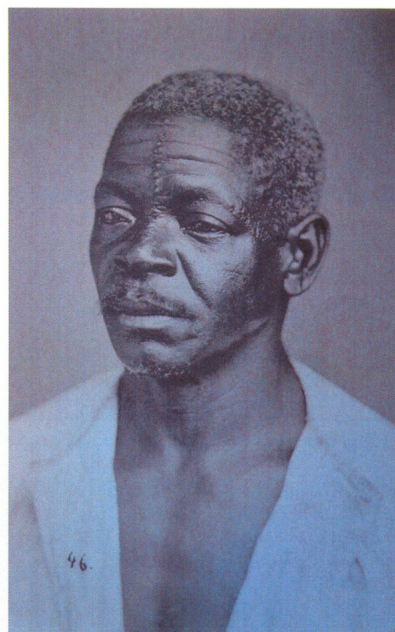


Figura 4

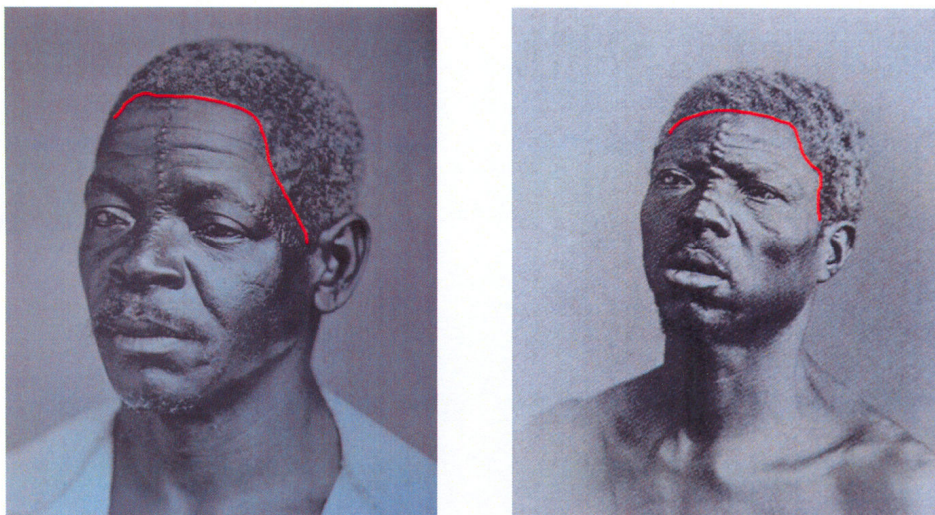
**a) Semelhanças de Características Gerais:**

- Sexo masculino;
- Cabelos crespos curtos pretos;
- Barba e bigode ralos e crespos;
- Rosto de formato ligeiramente ovalado;
- Compleição física de porte mediano;
- Idade aparente entre 35 e 45 anos.

**b) Semelhanças de Características Específicas:**

Com a análise das Semelhanças de Características Gerais concluída, passou-se à análise de Características Morfológicas Específicas, em que se fez necessário o recorte, através de programa de computador adequado, de regiões definidas das faces em análise, conforme os sub-itens que se seguem. É importante observar que foi feita uma alteração na figura 3 de modo a que a mesma fosse colocada na mesma posição da figura 4, de modo a que se pudesse verificar a coincidência de pontos cranianos e formato de características morfológicas da face:

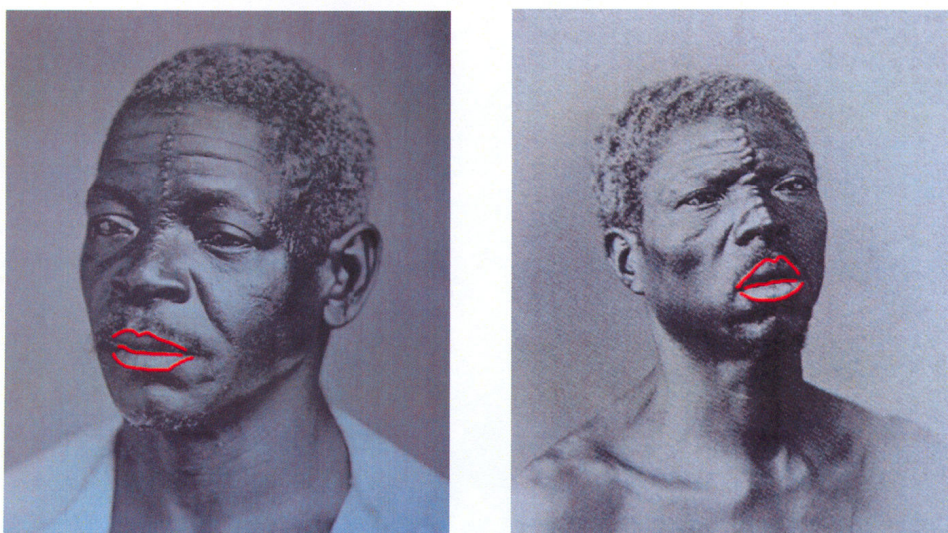
- 1) Região frontal: coincidências na posição e forma das raízes dos cabelos e contorno capilar:



**Figuras 17 e 18:** Região frontal com indicação de linhas capilares aproximadas.

Na análise da região frontal das faces aparecem em destaque características singulares do contorno capilar de tal forma que se apresentam com coincidências do contorno capilar nas imagens. Nota-se ainda a presença de dimensões proporcionalmente compatíveis entre as características morfológicas das faces.

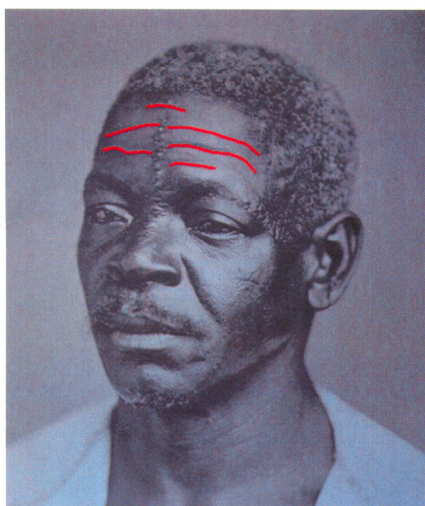
- 2) Lábios: posição e formato dos lábios:



**Figuras 19 e 20:** Região dos lábios.

Nas Figuras 19 e 20 ambos os lábios apresentam-se com formato de coração e cheios.

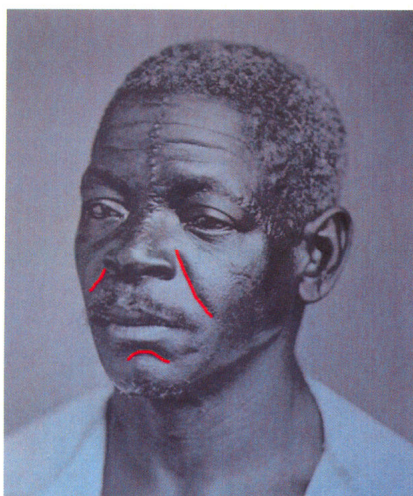
3) Marcas de expressão:



**Figuras 21 e 22:** Região frontal – marcas de expressão.

A análise da região frontal e de suas marcas de expressão proporciona a observação de características coincidentes na sua morfologia, tanto no tamanho como na configuração. Os dois vincos de expressão no músculo occipitofrontal no lado direito de ambas as figuras têm orientação convergente e coincidente em sua morfologia. Observa-se a mesma coincidência nas outras marcas de expressão realçadas nas figuras 21 e 22.

4) Região mentoniana (queixo) e sulcos naso-labiais



**Figuras 23 e 24:** Região mentoniana e sulcos naso-labiais – marcas de expressão.

A análise das figuras 23 e 24 mostra sulcos mentolabiais congruentes e anatomia da fôvea mentoniana (*fovea mentallis*) semelhante nas duas faces. Nota-se também a presença de sulcos naso-labiais (*sulcus nasolabialis*) semelhantes.

5) Coincidência de pontos cranianos:



**Figuras 25 e 26:** Após alinhamento das duas figuras, observa-se que os pontos marcados na figura 25 são relativamente congruentes com os mesmos pontos na figura 26, as diferenças de posicionamento são reflexos da inclinação dos objetos no momento da captura das imagens.

Nas figuras 25 e 26 são observadas cicatrizes ao longo da região frontal continuando pela raiz nasal (*radix nasi*). Essas cicatrizes (possivelmente fruto de tradições tribais) são coincidentes no seu posicionamento em ambas as faces, porém apresentam-se mais inchadas na figura 25, o que pode ser devido ao fato de serem mais recentes na figura 25 do que as da figura 26 (suspeita-se que a fotografia 25 seja do mesmo homem da fotografia 26 alguns anos mais jovem).

6) Região orbital e supra-orbital:



**Figuras 27 e 28:** Região orbital com destaque para as pálpebras e margem supra-orbital (*sulcus palpebralis*).

As Figuras 27 e 28 denotam o formato das pálpebras e margem supra-orbital (*sulcus palpebralis*), além de marca de expressão relevante presente logo abaixo do olho direito, indicando semelhança nas regiões orbitais das faces. Observa-se que as margens supra-orbitais de ambas as figuras são semelhantes tanto na morfologia quanto na profundidade do sulco presente nas pálpebras (*sulcus palpebralis*).

7) Região nasal: posição relativa da raiz nasal (*radix nasi*), septo nasal (*septum nasi*), ápice (*apex nasi*), narinas (*nares*), asas do nariz (*ala nasi*) e sulcos naso-labiais (*sulcus nasolabialis*).



**Figuras 29 e 30:** Região nasal: posição relativa da raiz nasal (*radix nasi*), septo nasal (*septum nasi*) e ápice (*apex nasi*).

Nas Figuras 29 e 30, a análise da posição relativa da raiz nasal (*radix nasi*) aponta semelhanças entre os rostos, uma vez que ambas encontram-se logo acima da linha imaginária que liga o centro dos olhos.



**Figuras 31 e 32:** Região nasal: formas características das narinas (*nares*), asas do nariz (*ala nasi*) e sulcos naso-labiais (*sulcus nasolabialis*).

Nas Figuras 31 e 32, observa-se um formato característico das asas do nariz (*ala nasi*) e das narinas (*nares*), o que denota a semelhança entre as imagens. Ambas apresentam sulco naso-labial (*sulcus nasolabialis*) acentuado.

## IV – CONCLUSÃO

### Exame I (figuras 1 e 2):

Com base nas análises descritas, concluem os signatários que não existem semelhanças significativas entre as imagens faciais representadas nas Figuras de números 1 e 2 comparadas, de tal forma que há poucas chances de as pessoas exibidas nos arquivos digitais de imagens representados nas Figuras 1 e 2 serem a mesma pessoa.

### Exame II (figuras 3 e 4):

Baseado nas análises descritas, concluem os signatários que existem semelhanças significativas apesar do lapso temporal e dos diferentes enquadramentos presentes nas imagens representadas pelas Figuras 3 e 4, havendo portanto grandes chances de as imagens exibidas nas figuras 3 e 4 serem de uma mesma pessoa.

## V – ENCERRAMENTO

Os exames foram realizados conforme normas técnicas adotadas pelo Instituto Nacional de Identificação – INI/DITEC/DPF.

Este parecer é composto de quatorze páginas numeradas.

Nada mais havendo a esclarecer pelos Papiloscopistas Policiais Federais, foi encerrado o presente documento aos dois dias do mês de setembro de dois mil e oito.



CARLOS EDUARDO MOREIRA DA S. CAMPOS  
Papiloscopista Policial Federal  
3ª Classe - Matrícula 12.961



CLÁUDIO MIRANDA DE ANDRADE  
Papiloscopista Policial Federal  
3ª Classe – Matrícula 12.984

---

As figuras 1 e 2 não foram apresentadas devido a conclusão da não existência de semelhanças significativas das imagens faciais sugeridas.

## ARQUIVOS CONSULTADOS:

**Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro.**

Periódicos.

**Biblioteca de Medicina de Universidade de São Paulo.**

Periódicos.

**Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.**

Periódicos, manuscritos e fotografias.

**Instituto IPHAN. Rio de Janeiro.**

Fotografias de Christiano Jr.

**Instituto Moreira Salles.**

Fotografias.

**Museu Histórico Nacional.**

Fotografias de Christiano Jr.

## FONTES:

**Jornais:**

*Annaes Brasilienses de Medicina* – Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro. Tomo XXIII. Junho de 1871.

*Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro. 1875 -1876.

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 1864 a 1866.

**Revistas:**

*Gazeta Medica da Bahia*. 1866 a 1881. Reimpressão. Tomo I. Braziliense Documenta:

SIQUEIRA, Dr. José de Goes. *Questões d'hygiene publica*. Setembro, 1866.

ARAÚJO, Dr. Silva. *Ainda o tratamento da Elephancia pela Eletricidade*. 1881, p. 163-179.

PATERSON, Dr. J. L. *Registro clínico. Amputação de um dedo em um doente affectado de elephantiasis dos gregos*. Agosto. 1866, pp. 42-43.

MOURA, Dr. Julio Rodrigues. *Trabalhos Originaes. A propósito da ligadura arterial nos casos de elephantiasis dos membros*. fev. de 1867, p. 169-172.

LIMA, Dr. J. F. da Silva. *Seção Trabalhos Originaes, Estudo Sobre o – Ainhum, moléstia ainda não descripta, peculiar à raça ethiopica, e affectando os dedos mínimos dos pés*. jan. 1867, p. 146-151.

\_\_\_\_\_. *Registro Clinico. Envenenamento de duas pessoas pela trombeteria*. 1866, p. 67-68.

*Revista Brazil Medico*. 1887 a 1892:

Artigo *A Tuberculose no Rio de Janeiro, em Assumptos de Hygiene Publica*. 1887, p. 326.

Boletim Bibliographico, *Do Prognostico das Molestias do Coração*. 1892, p. 271.

Boletim da semana, intitulado *Saneamento do Rio de Janeiro*. 1892, p. 231.

AMARAL, Dr. Victor. Artigo: *Um Caso de Hypertrophia do Clitoris Seguida da Cliteriotomia*. 1892, p. 97.

MONAT, Dr. H. Artigo: *Molestias das vias urinarias*. 1892, p.3.

### **Teses:**

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia M. *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006. Tese de Doutorado defendida na Unicamp.

LOBO, Manoel da Gama. Tese apresentada para A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Defesa em 20 de dezembro de 1858. Artigo Interno de Cirurgia e Medicina da Faculdade. Acervo Academia de Medicina do Rio de Janeiro.

MACHADO, Maria Helena P. T. *Brasil a Vapor. Raça, Ciência e Viagem no Século XIX*. Tese apresentada para concurso de livre docência. FFLCH-USP. 2005.

MARTINS, Luiz Carlos Nunez. *Da Naturalização da nutriz à construção da nação: abordagens acerca do papel da ama-de-leite na sociedade carioca*. Dissertação de Mestrado em História das Ciências e da Saúde pela FioCruz. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.

SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de Tal. Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

SILVA, James Roberto da. *Fotogenia do Caos: fotografia e instituições de saúde em São Paulo (1880 – 1920)*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História. 1998.

## Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida Privada e Ordem Privada no Império*. p. 24. Em *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras. 1997. V. 2

ALEXANDER, Abel; BROGONI, Beatriz; MARTINI, José. e PRIAMO, Luis. *Um país en transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1867-1883. Fotografias de Christiano Junior*. Ediciones de la Antorcha, 2007.

AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Maurício. *Escravos Brasileiros do século XIX na Fotografia de Christiano Junior*. São Paulo: E. Libris. 1988.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70. 1980.

BERNARDO, Teresinha. *Memória em Branco e Preto: Olhares Sobre São Paulo*. São Paulo. Educ. 1998. p. 65.

BIANCO, Bela-Feldman e LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras. 1990.

CARVALHO, Vania C. e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. V. 5. jan/dez. 1997.

CARVALHO, Diana Maul de. *Doenças dos escravizados, doenças africanas?* Rio de Janeiro: Casa Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007. Artigo para o Simpósio Temático do XXI. Encontro Regional de História – ANPUH – 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

- CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- \_\_\_ *Cidade Febril: Cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.
- CHARTIER, Roger. *A História da Cultura: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel. 1990
- CHIRIBOGA, Lúcia e CAPARRINI, Silvana. *El Retrato Iluminado: Fotografia e Republica en el siglo XIX*. Ed. Taller Visual. 2005.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo* Editora Vozes. Petrópolis, RJ. 2008. V. 1, 2, 3.
- CORRÊA, Mariza. *As Ilusões de Liberdade: a escola de Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista, SP: IFAN, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar. Rio de Janeiro: Graal. 1989.*
- COURTINE e HAROCHE. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema. 1995.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: editora Itatiaia. 2008.
- DIAS, Maria Odila Leite Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Séc. XIX*. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- \_\_\_ *Interiorização da Metrópole. (1808-1853)*, in: Motta, Carlos Guilherme (org.) 1822. Dimensões. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_ *Hermenêutica do Quotidiano na Historiografia Contemporânea*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC de São Paulo, no. 17, 1998.
- DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus. 1994.
- ENGELS, Magali Gouveia. *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro, 1881-1903*. São Paulo: Brasiliense. 1989.
- ERMAKOFF, George. *O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial. 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp. 1991
- \_\_\_ *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FARIAS, Juliana B; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, Carlos E. L e MOREIRA, Carlos Eduardo A. *Cidades Negras*. São Paulo: Alameda. 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global. 2003.

- \_\_\_\_\_. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. 2ª. ed. aum. São Paulo: Editora Nacional; Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.
- FOUCAULT, Michel. História das Sexualidades. *A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal. 1988. v 1.
- GRAHAM, Sandra L. *Caetana Diz Não*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- GRANGEIRO, Candido Domingues. *As Artes de um Negócio: a febre photographica*. Campinas, SP: Mercado de Letras, FAPESP, 2000.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água. 2006.
- GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Editora Ática. 1991.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas. 2003.
- HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. e PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo Abstração*. Capítulo 1: *O Primitivismo e o moderno*. São Paulo: Cosac & Naif Edições. 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- KARASCH, Mary C. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833–1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2002.
- \_\_\_\_\_. e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp. 2002.
- LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do império: a fotografia brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara. 2005.
- LAPA, José Roberto do Amaral. *Os excluídos. Contribuição à História da Pobreza no Brasil (1850-1930)*. Campinas, SP: Editora Unicamp. Edusp. 2008.
- LEITE, Miriam L. MOREIRA. *Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente*. Em. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec. 1998.

- LIMA, Valéria. *J. – B. DEBRET. Historiador e Pintor*. Unicamp, SP: Editora Unicamp. 2007.
- LOWE, Donald. *Historia De la Percepción Burguesa*. 1982.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino. A medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FioCruz. 2004.
- MATOS, Maria Izilda S. de. e SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em Debate*. São Paulo: Ed. Unesp. 2003.
- MAUAD, Ana Maria. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*. In. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- MENDES, Ricardo. *Descobrimos a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)*.
- MENDONÇA, Joseli Nunes. *Cenas da Abolição. Escravos e Senhores no Parlamento e na Justiça*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2001.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. *As “trajetórias” das imagens*. Comentário III. Anais do Museu Paulista Nova Série. Nº 1, Universidade de São Paulo. 1993.
- MONTEIRO, Paula. *Da doença à desordem – A magia na Umbanda*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MOREIRA, Carlos Eduardo. *Cidades Negras: Africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda. 2006.
- Mota, Andre. *Quem é bom já nasce feito. Sanitarismo e eugenia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A. 2003.
- MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondesa. Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008.
- NARANJO, Juan. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006.
- NOVAIS, Fernando e ALENCASTRO, Luiz Felipe. *Historia da Vida Privada No Brasil*. V. 2. São Paulo: Companhia da Letras. 1997
- PERROT, Michelle. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. Unesp. 2003.
- \_\_\_\_\_. *De Marianne a Lulu. As imagens da mulher*. In: *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 2005. Org. Sant’Anna. p. 169.
- \_\_\_\_\_. *Os Excluídos da História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.
- \_\_\_\_\_. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto. 2007.
- PONTY, Maurice Merleau - *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- PRATT, Mary Loise. *Os Olhos do Império. Relatos de Viagem e transculturação*. Bauru, SP: Edusc. 1999.
- PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto. 2002.
- REIS, João José e Silva, Eduardo. *Negociação e Conflito: A Resistência Negra no Brasil Escravocrata*. São Paulo: Companhia da Letras. 1989.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. Companhia Nacional. 1977.
- ROSEMBERG, André. *Ordem e Burla: processos sociais, escravidão e justiça. Santos, década de 1880*. São Paulo: Alameda, 2006.
- RUGENDAS. *O Brasil de Rugendas*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: 1998.
- SAIMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec: Senac São Paulo. 2005.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *Nas Trincheiras da Cura. As diferentes medicinas no Rio de Janeiro Imperial*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, IFCH, 2001
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. org. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 2005.
- \_\_\_\_\_. *É Possível Realizar uma História do Corpo?* In: *Corpo e História*. Org. Carmem SOARES. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.
- Santos, Gislene Aparecida. *A invenção do Ser Negro: Um percurso da Idéias que naturalizaram a inferioridade dos Negros*. São Paulo: Educ. Rio de Janeiro Palla. 2002.
- SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As Barbas do Imperados. D. Pedro Segundo, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia da Letras. 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Espetáculo das Raças*. Companhia da Letras. 1993.
- \_\_\_\_\_. e Garcia, Lúcia. *Registros de Escravos: Repertório das Fontes Oitocentistas Pertencentes Ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. 2006.
- \_\_\_\_\_. *Retrato em Branco e Preto. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia da Letras. 1987.
- SHOHAT, Ella e Stam, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify. 2006.
- SLENES, Robert. *Na Senzala Uma Flor: Esperanças e Recordações na Formação da Família Escrava*.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1976.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia da Letras. 2004.

\_\_\_\_\_. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia da Letras. 2003.

TODOROV. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos Africanos, vivências Ladinhas. Escravos e Forros em São Paulo (1850 –1880)*. São Paulo: Hucitec. 1998