



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Os “typos pretos” de Christiano Júnior: o olhar do fotógrafo sobre os negros na
segunda metade do século XIX

Rio de Janeiro

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

GEISA CORREIA SOARES CELESTINO

Os “typos pretos” de Christiano Júnior: o olhar do fotografo sobre os negros na
segunda metade do século XIX

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof. Doutora Luena Nunes Pereira.

Rio de Janeiro

2022

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC392? Celestino, Geisa Correia Soares, 1988-
Os "typos pretos" de Christiano Júnior: o olhar do
fotógrafo sobre os negros na segunda metade do século
XIX / Geisa Correia Soares Celestino. - Rio de
Janeiro, 2022.
119 f.: il.

Orientadora: Luena Nascimento Nunes Pereira.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Ciências Sociais , 2022.

1. Fotografia . 2. Raça . 3. Exóticos. 4.
Escravidão. 5. Negros. I. Pereira, Luena Nascimento
Nunes, 1971-, orient. II Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro. Ciências Sociais III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

GEISA CORREIA SOARES CELESTINO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 25/08/2022

,

Luena Nunes Pereira. Doutora (Dr., Ph.D.) UFRRJ (orientador)

Ana Paula Alves Ribeiro. Doutora (Dr. ou Ph.D.) UERJ

Patrícia Reinheimer. Doutora (Dr. ou Ph.D). UFRRJ



Emitido em 2022

TERMO N° 958/2022 - PPGCS (12.28.01.00.00.00.91)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 30/08/2022 12:00)
LUENA NASCIMENTO NUNES PEREIRA
COORDENADOR CURS/POS-GRADUACAO - SUBSTITUTO
CoordCGCS (12.28.01.00.00.00.70)
Matricula: 1715840

(Assinado digitalmente em 30/08/2022 12:39)
PATRICIA REINHEIMER
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)
Matricula: 1643471

(Assinado digitalmente em 30/08/2022 12:42)
ANA PAULA PEREIRA DA GAMA ALVES RIBEIRO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 071.417.757-14

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrj.br/documentos/> informando seu número: **958**, ano: **2022**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **30/08/2022** e o código de verificação: **050bf73ba5**

Para meu amado amigo e irmão, Lucas Lima (in memoriam).

Agradecimentos

É difícil lembrar todos os nomes que contribuíram para a realização dessa pesquisa, afinal nossas conquistas são resultado de todas as experiências somadas ao longo da vida e nesse caminho muitos passaram por ela. Poderia começar com alguns nomes que foram marcantes, um deles é meu grande amigo e irmão Lucas Lima que já não se encontra entre nós fisicamente, mas em memória. Impossível esquecer os conselhos, as piadas, as risadas e as lágrimas que compartilhamos nos muitos anos de convivência. Agradeço pela paciência, pelo seu carinho. Não posso deixar de admitir que sua insistência para eu adquirir a obra de Charles Darwin foi imprescindível para o desenvolvimento e reflexão dessa pesquisa. À você, meu irmão, meu amigo, meu muito obrigado!

Meu agradecimento todo especial ao meu amor, Carlos Gonçalves, que durante os últimos quatro anos tem contribuído de forma intensa para a concretização desse trabalho. Sua contribuição vai além da academia, estende-se para vida. Obrigada por ser meu companheiro, meu amigo, meu orientador e, nos momentos inquietantes, obrigada por ser meu suporte.

O agradecimento se estende a família e amigos. Obrigada papai e mamãe! Obrigada meus irmãos, Daniel e Beatriz. Agradeço também meus grandes amigos Alda, Adriana e Vinicius por todo incentivo a prosseguir rumo a finalização dessa etapa da minha vida. Jamais poderia esquecer da minha sogrinha maravilhosa, uma pessoa muito importante na minha vida, minha segunda mãezinha. Obrigada dona Rose! Muitíssimo obrigada, meu povo!

Por fim, sou extremamente grata a minha orientadora Luena Nunes Pereira que aceitou a embarcar comigo nessa longa caminha repleta de obstáculos, pois foram anos difíceis. Assim, agradeço a banca examinadora, a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Gratidão a todos! No mais, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

A proposta desse trabalho é analisar os cartões de visita elaborados pelo fotógrafo português José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1832 – 1902) sobre os pretos populares e pretos exóticos durante o período de 1864 a 1867 na cidade do Rio de Janeiro. Tenho como objetivo compreender estas fotografias como modalidades de imaginações sobre o Outro, que se materializam e são experimentadas como reais e não apenas como meras representações. Assim, busco destacar nestes cartões de visita elaborados pelo Christiano Júnior dois momentos: primeiro, fotografias de negros populares que, em sua maioria, exerciam a função de escravos de ganho trabalhando nos grandes centros urbanos. O segundo momento, imagens fotográficas que estão classificadas como tipos “exóticos” e/ou etnográficas vendidas aos estrangeiros como cartões de visita que serviram como suporte para as teorias raciais na segunda metade do século XIX.

Palavras-chaves: Fotografia. Raça. Exótico. Escravidão. Cartões de visita

Abstrato

The purpose of this work is to analyze the business cards made by the Portuguese photographer José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1832 – 1902) about popular blacks and exotic blacks during the period from 1864 to 1867 in the city of Rio de Janeiro. I aim to understand these photographs as modalities of imaginations about the Other, which materialize and are experienced as real and not just as mere representations. Thus, I seek to highlight two moments in these visit cards created by Christiano Júnior: first, photographs of popular blacks who, for the most part, worked as slaves for gain working in large urban centers. The second moment, photographic images that are classified as “exotic” and/or ethnographic types sold to foreigners as visit cards that served as support for racial theories in the second half of the 19th century.

Keywords: Photography. Race. Exotic. Slavery. Visit cards.

Lista de imagens

Figura 1: View from the Window at Le Gras. The Making off	11
Figura 2: A primeira fotografia produzida pelo daguerreótipo no Brasil – Chafariz do Largo do Poço. Brasiliana Fotográfica	12
Figura 3: Câmera de daguerreótipo de 1839 no Museu de Viena. Brasiliana Fotográfica	13
Figura 4 e 5: Fotografias de daguerreótipo dos índios botocudos. Povos Indígenas por E. Thiesson	16
Figura 6: Câmera para carte de visite com quatro lentes, 1854. Brasiliana Fotográfica	18
Figura 7: Suporte de cartões de visita usados entre os anos 1860 a 1900. Koutsoukos, 2006 ..	19
Figura 8: Homem negro com cicatriz, 1865, Christiano Jr. IPHAN	20
Figura 9: Charge de Henrique Fleiuss de um estúdio fotográfico. Hemeroteca Biblioteca Nacional	23
Figura 10: Christiano Júnior em 1872. Brasiliana Fotográfica	26
Figura 11: Anúncio dos serviços oferecidos por Christiano Júnior. Jornal do Commercio 2 de abril de 1865	29
Figura 12: O corpo despedaçado. Hans Staden. Duas viagens ao Brasil.....	35
Figura 13: Comparação de crânios. Stephen Jay Gould. A Falsa Medida do Homem	42
Figura 14: Mercado do Valongo, 1834. Jean Baptiste Debret	45
Figura 15: Homem branco sendo transportado, 1831. Jean Baptiste Debret	46
Figura 16: Senhora na liteira, 1860. Instituto Moreira Sales	46
Figura 17: Rua Direita, esquina com Rua do Ouvidor em 1866. Brasiliana Fotográfica	48
Figura 18: homem e mulher carregando cestos na cabeça, sem data. Christiano Júnior. IPHAN.....	52

Figura 19: escravo de ganho carregando cadeiras, 1865. Christiano Jr. Museu Histórico Nacional	53
Figura 20: escravo carregando caixa, 1865. Christiano Jr. Museu Histórico Nacional	53
Figura 21: Garoto retratado com palha de cesto nas mãos, 1865-1866. Christiano Jr. IPHAN	54
Figura 22: Homens segurando cesto, 1865. Christiano Jr. IPHAN.....	54
Figura 23: Escravo de ganho barbeiro, 1865. Christiano Jr. Museu Histórico Nacional	55
Figura 24: Homem segurando cesto, 1865. Christiano Jr. IPHAN	55
Figura 25: Escravo sendo açoitado, 1831. Fonte: Jean-Baptiste Debret.....	56
Figura 26: Homens negros se cumprimentando, 1865. Christiano Jr. Museu Histórico Nacional	57
Figura 27: Vendedor de flores sem data. Christiano Jr. Ministério das Relações Exteriores	58
Figura 28: Vendedor de leite, 1865. Christiano Jr. Coleção particular	60
Figura 29: Homem segurando guarda-chuva, 1865. Christiano Jr. Coleção particular	60
Figura 30: Homem negro vendedor de frutas e legumes, 1865. Christiano Jr. Ministério das Relações Exteriores: Mapoteca	64
Figura 31: Mulher negra, 1865. Christiano Jr. Ministério de Relações Exteriores	64
Figura 32: Quitandeira com criança, 1864-1866. Museu Imperial de Petrópolis	65
Figura 33: Mulher negra com tabuleiro e bebê, 1865. Instituto Moreira Sales	65
Figura 34: Mulher de Mina, 1865. Christiano Jr. Museu Histórico Nacional	67
Figura 35: Mulher negra em pé, 1865. Christiano Jr. Coleção Ruy Souza	68
Figura 36: Mulher negra, 1865. Christiano Jr. IPHAN	69
Figura 37: Retrato de mulher negra, 1865. Christiano Jr. IPHAN	69
Figura 38: Mulher crioula, 1865. Museu Histórico Nacional	69
Figura. 39: Homens jogando capoeira, Christiano Júnior, 1865 Fonte: IPHAN	69
Figura. 40: Danse de la guerre, Johan Moritz Rugendas, 1835.Biblioteca Digital Luso Brasileira	74
Figura. 41: Homens tocando atabaque. Christiano Jr, 1865. IPHAN	75

Figura. 42: Homens tocando atabaque. Christiano Jr, 1865. Fonte: IPHAN	76
Figura. 43: Homem com trajes. Christiano Jr, 1865. Fonte: IPHAN	76
Figura. 44: Etnias africanas, negro, negro mina nagô, 1865. Christiano Jr. Museu Nacional	78
Figura 45: Etnias africanas, negro de angola, 1865. Christiano Jr. Museu Nacional	78
Figura 46: Aplicação do castigo do açoite. Jean Baptiste Debret	79
Figura 47: Negro do Congo, 1864. Christiano Jr. Coleção iconográfica Brasiliiana	80
Figura 48: Homem nu com deformidade nos órgãos genitais e perna esquerda causados por elefantíase, 1866. Christiano Júnior. IPHAN	82
Figura 49: Homem com elefantíase, 1865. Christiano Júnior. IPHAN	83
Figura 50: registro de elefantíase na perna direita, 1866. Christiano Júnior. Biblioteca Nacional	83
Figura 51: Homem com deformidade na perna esquerda, 1864-1866. Christiano Jr. Biblioteca Nacional	86
Figura 52: La mascarade nuptiale Pintura de José Conrado Rosa. Portugal, 1787. Elienor.org	88
Figura 53: Fanny Mills em estúdio fotográfico, 1885. Fotógrafo Charles Eisenmann	89
Figura. 54: Pôster anunciando shows de Fanny Mills, 1885	91
Figura 55: Fotografia de John Merrick nu em estúdio, 1888. Wikimedia Commons Imagens	91
Figura 56: Divulgação do corpo de Saartjie no jornal francês. Fonte: Matias e Andrade (2018)	93
Figura 57: Exposição de Saartjie Baartman no Museu do Homem de Paris, molde de seu corpo. Matias e Andrade (2018)	94
Figura 58: Exposição de Saartjie Baartman no Museu do Homem de Paris, molde de seu corpo. Matia e Andrade (2018)	95

Sumário

1. A fotografia para cá dos mares	10
1.1 A história da fotografia no mundo e a sua chegada ao Brasil	10
1.2 Cartões de visita, um museu particular.....	17
1.3 Os estúdios fotográficos: onde tudo acontece	22
1.4 Christiano Júnior, o fotógrafo dos “typos pretos”	24
2. Negros populares	32
2.1 Uma breve história do exotismo dos typos pretos	33
2.2 Quando o exotismo se tornou racismo científico	40
2.3 A circulação dos typos pretos na cidade do Rio de Janeiro	44
2.4 Ser escravo, ou parecer escravo sob as lentes de Christiano Júnior	51
2.5 As quitandeiras de Christiano Júnior	61
3. “Typos exóticos” e o domínio do corpo	71
3.1 Cartões de visita e suas formas de consumo	72
3.2 A generalidade das etnias no discurso	78
3.3 O corpo do modelo e o modelo de corpo: fotografias médicas.....	82
3.4 Quando a deformidade é usada como entretenimento	87
Considerações finais	97
Arquivos consultados	100
Bibliografia.....	100

Apresentação

Seja nas Ciências Sociais ou nas Ciências Humanas algumas indagações norteiam nossas pesquisas, arrisco dizer que a questão formulada pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1995), talvez, seja a mais intrigante: Quem somos nós?¹ Ou melhor, como são as dinâmicas sociais e culturais das pessoas em determinada época que moldam nossa forma de existir? Esse questionamento foi o tema da palestra de inauguração da minha primeira aula no curso de graduação em História na Universidade Federal de Rondônia (UNIR) em 2013.

Foi cursando História que tive contato com a iconografia a partir do Programa de Monitoria Acadêmica nas disciplinas de Brasil Colônia e Brasil Império. A partir desse Programa me dediquei a pesquisar pinturas e mais tarde fotografias, ambas sendo analisadas como documentos² de acordo com a proposta formulada por Jacques LeGoff (1990). Mais tarde, me inscrevi numa disciplina que tratava sobre a relação da fotografia com a História, uma disciplina preocupada em contar uma breve história da fotografia no Brasil e todo o contexto social pela qual estava inserida e, ao mesmo tempo, com foco mais metodológico no trato da fotografia como documento histórico. A partir dessa disciplina pude adquirir conhecimento metodológico no campo iconográfico. No entanto, meu desafio se apresentou quando optei por continuar a ler imagens, porém sob perspectiva antropológica.

O primeiro passo dado em direção ao tema foi situar o lugar das imagens na perspectiva antropológica. Sendo assim busquei compreender o uso da fotografia pelos primeiros antropólogos até a consolidação da Antropologia Visual como disciplina. Já foi dito que a Antropologia pensada como um campo que produz conhecimento científico se consolidou no Ocidente como uma disciplina predominantemente para o exercício da escrita³. Franz Boas, por exemplo, defendia que tudo deve ser descrito minuciosamente, detalhe por

¹ Pergunta que o antropólogo Darcy Ribeiro tentou responder em sua obra RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

² No início do século XX havia uma discussão entre os historiadores com a noção de documento. Sob influência positivista, os historiadores não admitiam o fazer história sem documentos escritos. A partir da Escola dos Annales com Jacques LeGoff que a noção de documento passa a ser ampliada.

³ Aqui cabe mencionar um trabalho pioneiro Margaret Mead e Gregory Bateson quando utilizaram imagens fotográficas da cultura balinesa entre os anos de 1936 e 1942, tendo a fotografia como recurso central de investigação. Ver: G. BATESON, e M. MEAD. *Balinese Character: a photographyc analysis*: N. York: 1942. Na segunda metade do século XX, Margaret Mead publica um artigo relativizando a lugar central da escrita na construção do conhecimento antropológico, importando o desafio de se desenvolver uma pesquisa com imagens e sons. Ver: MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (ed.). **Principles of Visual Anthropology**. Mouton: The Hague, p. 3-10, 1975.

detalhe, mas isto não quer dizer que as imagens fotográficas nunca foram utilizadas nos trabalhos etnográficos de campo⁴.

Sabe-se que a Antropologia acompanhou de perto o surgimento da fotografia ainda no início do século XIX (SAMAIN, 1995, p. 28). Inicialmente utilizada por evolucionistas, a fotografia serviu como instrumento de classificação e categorização dos “tipos humanos”, além de registrar a “cultura material”. Consequentemente, a fotografia foi tomada pela Antropologia como um registro do real, uma prova fidedigna da experiência humana ou de algum acontecimento social (NOVAES, 2013, p. 5).

Sem dúvida a antropologia visual, nos moldes como conhecemos hoje, nasce com o trabalho de Margareth Mead e Gregory Bateson entre os anos de 1936 e 1938 sob o título *Balinese Character: a photographyc analysis* publicado em 1942. Mead e Bateson produziram um trabalho sem precedentes na história das Ciências Sociais, tinham o objetivo de compreender os balineses através dos recursos fotográficos. Contudo, vale ressaltar que apesar da utilização da “linguagem visual”, Mead e Bateson não excluíram o método antropológico tradicional, fizeram uso da observação participativa e descrevendo tudo o que seus olhos podiam ver. Isso proporcionou uma revolução metodológica na forma como se coletava os dados e ao mesmo tempo consolidou a fotografia como instrumento de investigação.

A Antropologia Visual desponta como uma disciplina a partir da década de 1980 e tem como objetivo estruturar em torno da imagem uma metodologia e um conteúdo científico. Enquanto isso no Brasil a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS) e a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) tornaram-se arenas importantes para pesquisadores que trabalham com imagem. Essas associações deram visibilidade à área da Antropologia Visual e ao mesmo tempo visibilidade aos pesquisadores que atuavam no campo interpretativo da Antropologia.

Apesar de todas as informações coletadas sobre o início da Antropologia e seu estreito envolvimento com a fotografia, havia uma discussão que me interessou bastante, um debate em torno do realismo com que a fotografia se apresentava. Em contrapartida, se discutia também a vulnerabilidade das pinturas, vistas como pura criação imaginária de seu

⁴ Neste sentido cito dois trabalhos etnográficos extremamente importantes para a Antropologia que são recheadas de imagens fotográficas: *Argonautas do Pacífico Ocidental* do polônês Malinowski publicado em 1922 e *Os Nuer* do inglês Evans-Pritchard. De acordo com Goldolphin (1995, p. 162), o uso da fotografia em trabalhos etnográficos produziu um vasto material e de valor documental incontestável, ao mesmo tempo, a fotografia servia como prova objetiva do “eu estava lá”. Além de dotar o pesquisador de autoridade e legitimidade para mostrar, de fato, como determinadas culturas viviam, a fotografia também serviu de estratégia de convencimento ao apresentar materialidade do texto escrito

autor. De acordo com Fabris (1993) a acusação de que a pintura estava inserida no campo da subjetividade escondia outro discurso envolto da objetividade dada à fotografia. O discurso apresentando a fotografia como um espelho do real estavam na verdade embasando o caráter científico dado as técnicas do processo fotográfico (p.9) que, consequentemente, causou uma crise na noção de arte.

Assim as fotografias apresentavam o que Roland Barthes (1984) chamou de “efeito da realidade”, especialmente experimentadas em retratos de família, avós, pais, ou retratos de quando éramos bebê, ou retratos de criminosos. Ou seja, a fotografia tendia a ser vista como a prova irrefutável daquilo que já foi. Até hoje acreditamos, de fato, na realidade irrefutável da imagem fotográfica, seja nas carteiras de identidade, passaportes, entre outros meios de identificação.

É bem verdade que o uso de narrativas visuais nas Ciências Sociais era um tema polêmico. Cientistas sociais questionavam se as fotografias eram tão objetivas como alguns teóricos defendiam ser. De acordo com Burke (2004), havia uma tendência positivista em enxergar a fotografia como um espelho, mostrando a forma específica de um determinado momento, lugar ou pessoa. A crítica feita por cientistas sociais e historiadores foi utilmente válida quando se questionou que as posturas, gestos, acessórios, cenários são compostos de acordo com um sistema de convenções que muda com o passar do tempo. Logo, a fotografia poderia ser visto como um documento interpretativo, a materialização de um tempo, ou das relações sociais de determinada época. Sendo assim a análise fotográfica é de extrema relevância, pois são materiais produzidos socialmente, portanto, fruto das condições oferecidas de uma determinada época em questão.

É a partir dessas considerações que chego as fotografias do século XIX e, especialmente, as fotografias produzidas por Christiano Júnior. A narrativa fotográfica elaborada por Christiano Júnior prendeu minha atenção pelo esforço do fotógrafo em registrar os detalhes na tentativa de reproduzir aquilo que ele via na cidade do Rio de Janeiro. Cheguei ao acervo de Christiano Júnior através da Mostra do Descobrimento Brasil 500 anos. Primeiro me interessei pelas fotografias de Militão Augusto de Azevedo, um importante fotógrafo de São Paulo da segunda metade do século XIX que produziu uma série de imagens fotográficas semelhantes a Christiano Júnior. As fotografias de Militão retratavam negros de São Paulo, busquei um fotógrafo que fotografasse a mesma modalidade, porém no Rio de Janeiro.

Havia outros fotógrafos que também produziam fotografias de negros por todo o Brasil – como foi o caso de Marc Ferrez (RJ), Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA), Augusto Stahl (PE e RJ), entre outros. Mas a escolha por Christiano Júnior deve-se pela

extrema habilidade com que o profissional manuseava a máquina fotográfica, além da preocupação com os detalhes nos objetos que compuseram o cenário. Outro detalhe curioso em Cristiano Jr era a maneira pela qual organizava seu acervo. Em grande parte das fotos havia legendas classificando qual etnia pertencia tal negro. Claro que a classificação dada pelo fotógrafo obedecia ao sistema colonizador de categorização dos tipos humanos.

A primeira vista nos parece que as fotografias produzidas no século XIX e, especialmente as fotografias de Cristiano Júnior são homogêneas, no entanto, um olhar mais atento sobre elas nos permite perceber há aspectos diferenciados nas suas formas. Segundo Leite (2002) isso se deve a dois fatores: as transformações técnicas da fotografia e as alterações sociais. De todas as opções possíveis, fui seduzida pelas fotografias de cartões de visita justamente pelo seu caráter popular no Brasil a partir da década de 1860. As fotografias de cartões de visita foi o primeiro segmento de retratos popularizados no Brasil. Essa popularização permitiu registros dos novos grupos sociais, não apenas das camadas mais ricas.

Sendo assim, pretendi estudar os cartões de visita elaborados pelo fotógrafo português José Cristiano de Freitas Henriques Júnior (1832 – 1902) sobre os pretos exóticos e pretos populares durante o período de 1864 a 1867 na cidade do Rio de Janeiro. Tenho como objetivo compreender estas fotografias como modalidades de imaginações sobre o Outro, que se materializam e são experimentadas como reais e não apenas como meras representações alocadas na mente (MEYER, 2019, p. 51). Assim, busco destacar nestes cartões de visita elaborados pelo Cristiano Júnior dois momentos: a) as fotografias de negros populares que, em sua maioria, exerciam a função de escravos de ganho trabalhando nos grandes centros urbanos; b) fotografias classificadas como “tipos exóticos” que, dentro desse campo, eram subdivididas em fotografias etnográficas (uma amostra de determinado grupo étnico africano) e fotografias de cunho médico (homens portadores de elefantíase).

O foco dessa pesquisa foi dado para a construção da imagem do Outro (colonizado), tendo em mente o conceito de *colonialidade* cunhado por Walter Mignolo (2017). Entretanto o conceito sofreu um deslocamento passando assim dar ênfase às imagens elaboradas pelo fotógrafo Cristiano Júnior. Assim, a partir desse conceito de colonialidade é possível compreender que a relação de poder entre a Europa e os povos subalternos se materializou em torno da classificação social e o estabelecimento de uma hierarquia racial pautado na ideia de que os europeus estavam mais ligados à civilização/cultura enquanto os povos colonizados mais próximos à ideia de natureza, justificando dessa forma a inferioridade racial destes povos.

Colonialidade é um conceito cunhado originalmente pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005). Quijano entende a colonialidade a partir de uma relação de dominação baseado na ideia de raça, onde a classificação social da população mundial estabeleceu um padrão de poder. Esse padrão de poder foi denominado pelo autor como *matriz colonial do poder* (MCP) tendo por alicerce quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, controle sobre a autoridade de gênero e da sexualidade, controle do conhecimento e da subjetividade. Logo, a ideia de raça justificou a dominação colonial e definiu a relação entre povos conquistados e conquistadores numa relação entre senhores e subalternos.

De acordo com a análise do sociólogo, a relação entre conquistados e conquistadores produziu novas identidades sociais – índios, negros e mestiços, por exemplo – e redefiniram outras. Em outro tempo, antes da exploração da América, os termos espanhóis, portugueses eram referentes à posição geográfica ou a países de origem. A redefinição dessas novas identidades assumiu conteúdo totalmente racial, designando uma relação de dominação baseado na inferioridade de uns e superioridade de outros (PEREIRA, 2012). Ao determinar quem é inferior e quem é superior, a relação de dominação além de reconfigurar e criar identidades estabelecem às “hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão de dominação que se impunha” (QUIJANO, 2005, p.107).

Avançando mais sobre o conceito de colonialidade temos Walter Mignolo com seu texto *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Enquanto Quijano parte da tese principal de que a modernidade não pode ser pensada sem a colonialidade, Mignolo avança no conceito partindo da ideia de que a colonialidade é o lado mais escuro da modernidade, pois o Ocidente ao exaltar suas conquistas, esconde os meios pelas quais alcançou. Quijano defende que a matriz colonial do poder é dado por quatro domínios relacionados entre si, já Mignolo resume esse quatro domínios em apenas dois fundamentais: “o fundamento racial e patriarcal do conhecimento” (MIGNOLO, 2017, p. 5). Para a fundamentação desse trabalho o que mais nos interessa são os dois pilares fundamentais apresentados por Mignolo, ou seja, a questão racial e o conhecimento.

Outro conceito norteador dessa pesquisa é o olhar lançado sobre as fotografias de Christiano Júnior a partir do conceito de *formações estéticas* de Birgit Meyer (2019). A autora utiliza o conceito para se referir a estética compartilhada através da qual sujeitos são constituídos pela modulação de seus sentidos, pela moldagem de seus corpos; ou seja, uma estética que se materializa nas coisas. O estilo, segundo a autora, “é o cerne da estética religiosa exatamente porque adoção de um estilo compartilhado é central para os processos de

subjetivação” (MEYER, 2019, p. 60). Operando como um marcador de distinção, o estilo é central para a formação de comunidades, tanto as religiosas quanto as de outros tipos. Dessa forma, o estilo opera assim na constituição de formações estéticas, tanto moldando as pessoas quanto lhes conferindo uma aparência compartilhada e reconhecível, logo uma identidade (MEYER, 2019, p. 60).

Sendo assim, a materialização que a fotografia deu a ideia de raça na segunda metade do século XIX conferiu mais visibilidade aos papéis e os lugares dos negros na estrutura social, confirmando estereótipos e estigmas, onde o negro sempre era apresentado nas fotografias com pés descalços mesmo sendo alforriado, indicando claramente a condição de escravizado dos modelos aos olhos de Christiano Júnior. Além da aparente visibilidade, a fotografia pode ser vista como um conhecimento materializado através da estética que, segundo Mignolo, molda as sensibilidades estabelecendo o que é belo e o que não é. Tanto Said (1990) quanto Meyer (2019) concordam que “é preciso que as imaginações se tornem tangíveis para além do domínio das ideias, com a criação de um ambiente social que as materialize através da estruturação do espaço” (MEYER, 2019, p. 50).

No caso específico dessa pesquisa envolvendo negros escravos e libertos através das fotografias contei com nomes nacionais importantes que passeiam pela História, Sociologia e Antropologia, dentre eles Ana Maria Mauad, Pedro Karp Vasquez, Marcelo Eduardo Leite, Sandra Sofia Koutsoukos, Maria Luiza Tucci Carneiro, Boris Kossoy, George Ermakoff, todos com uma proposta em comum: enxergar as imagens fotográficas na categoria de documentos históricos e, ao mesmo tempo, retratos passíveis de serem pesquisados. Ainda dentro dessa proposta comum para o uso da fotografia temos duas discussões: a imagem como tema de análise e fonte; e a imagem como produção de conhecimento e método etnográfico, ou suporte da própria etnografia.

Com relação a entrelaçamento de retratos e negros, ressalto alguns trabalhos relevantes para essa pesquisa, como Manuela Carneiro da Cunha (1988) argumentando que o retrato do escravo não tinha por objetivo focalizá-lo como pessoa, mas sim focar em sua função, seu ofício. Em outros casos, o destaque se dava a partir de seu tipo físico ou a etnia de origem africana, assim, exaltando os tipos exóticos. Outra foi a dissertação de Marcelo Eduardo Leite (2002), dentro do campo da Sociologia, sobre as fotografias de cartões de visita produzidas por Militão de Augusto de Azevedo da cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX. Neste trabalho, Leite analisa fotografias de negros e brancos para, antes de tudo, indicar as várias formas de representação da população paulista da época, além de revelar detalhes do ofício do fotógrafo. Sandra Sofia Koutsoukos (2006) tem um excelente trabalho

sobre a auto representação de negros nos estúdios fotográficos no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Nesta tese de doutorado Koutsoukos argumenta que os negros escravos e forros se apresentam nas fotografias com roupas visivelmente europeias com a estratégia de produzir aceitação por uma sociedade no qual o preconceito racial dominava. Outros trabalhos do ponto de vista histórico como da Ana Maria Mauad (2008), Leila Maria Radic (2019), Maria Luiza Tucci Carneiro (1995) entre outros foram extremamente importantes para situar meu objeto de pesquisa no contexto histórico do século XIX.

Em um dado momento da pesquisa me veio a ideia de olhar as fotografias de Christiano Júnior na categoria também de retratos pessoais. Essa ideia surgiu quando eu li uma frase de Susan Sontag em *Regarding the pain of others*: “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2004, p. 46). Logo para lidar com aquelas fotografias tanto como documentos históricos, assim como retratos pessoais, era necessário focar no enquadramento das fotos, mas também olhar o que ficou de fora. Para isto, foi preciso procurar saber o que “ficou de fora”, ou seja, o que ficou de fora da câmera fotográfica, a vida das pessoas que posaram como modelos de Christiano Júnior. Dessa forma, busquei histórias sobre as quitandeiras, sobre os carregadores, os vendedores, sobre os portadores de doenças raras, sobre as pessoas que o fotógrafo fez questão de fotografar.

Ao observar as fotografias dos *tipos exóticos* de Christiano Júnior e contextualizá-las socialmente percebi que o fotógrafo julgava a todos como escravos, mesmo que neste período já houvesse muitos negros libertos, pois a escravidão já encontrava em declínio. Sendo assim, precisamos ter em mente que essas fotografias partem do olhar de um fotógrafo europeu sobre os fotografados negros, onde o fotógrafo determinou sua condição de escravizados apenas pelo estigma da cor da pele. No entanto, considerar apenas essa perspectiva seria um equívoco. Mesmo que não houvesse possibilidade de identificar quais eram escravos e quais eram livres, senti incômodo em vê-los apenas como pessoas exploradas, sem descrever outros aspectos da vida que pudesse enxerga-los como sujeitos das fotografias.

A medida que fui separando as fotografias por categorias, percebi que a análise exigiria um grau de interdisciplinaridade inevitável. Afinal, como falar de fotografias do século XIX no Brasil sem tratar da história da fotografia em geral? Ou falar sobre fotografias exóticas sem buscar o que a Antropologia pensa sobre isso? Ou ainda escrever sobre os trabalhos que os escravos desempenhavam sem pensar na sociedade daquele período? Pensando nisso, comecei garimpando os cartões de visita produzidos por Christiano Júnior nos mais variados acervos, no site da Biblioteca Nacional, Brasiliiana Fotográfica, Museu Histórico Nacional, Instituto Moreira Sales, entre outros. A buscar por essas fotografias foi

trabalhoso, pois nem todas estavam em boas condições, algumas estavam bastante deterioradas pelo tempo. Mas nada que fosse, de fato, comprometedor à pesquisa.

Após separar as fotografias por categorias o segundo passo foi submetê-las aquilo que Boris Kossoy (2001) classificou como os três elementos constitutivos da fotografia: o *fotógrafo*, o *assunto* e a *tecnologia*. Além do elemento extra que Kossoy chamou de “coordenadas de situação” que são *tempo* e *espaço* – tempo cronológico, data, o momento em que se deu o registro e o espaço, ou seja, o local onde se deu o registro. Para cada fotografia elaborei uma descrição sobre o quais elementos compunham a cena a fim de identificar qual assunto o fotógrafo queria abordar. Erwin Panofsky (1991) classificou essa etapa da pesquisa como “descrição pré-iconográfica”. Esta etapa consiste em identificar os objetos, pessoas, eventos, isto é, enumerar o conteúdo da imagem tanto os que estão em evidência quanto os menos favorecidos na posição da imagem. Por fim, Mauad nos alerta para a importância desses aspectos do ponto de vista temporal e geográfico, pois a fotografia permite a presentificação do passado, isto é, “marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado” (p.8).

Pensando nisso, organizei a redação dessa dissertação dividida em três capítulos. No primeiro, faço um breve histórico da fotografia no século XIX e sua chegada ao Brasil. Destaco a relação da fotografia com o ideal de progresso e modernidade do período e os mais variados usos da fotografia durante o século XIX. Nesse capítulo também exploro como funcionava os estúdios fotográficos e finalizo com uma pequena biografia de Christiano Júnior.

O segundo capítulo foi dedicado a primeira categoria dos cartões de visita de Christiano Júnior, os negros domésticos. Foram analisadas vinte fotografias dos ditos negros populares, ou seja, negros que exerciam a função de escravos de ganho, vendedores, carregadores, quitandeiras. Minha intenção neste capítulo foi mostrar como se dava as imaginações sobre os escravizados a partir da racialização e objetificação do corpo e do trabalho retratados nos cartões de visita.

Na categoria de negros populares cabe incluir escravos que exerciam funções domésticas, negros e negras que serviam seus senhores dentro da Casa Grande sendo cozinheiras, babás, amas de leite, fazendo tarefas gerais. Esses negros também exerciam a função de escravos de ganho, ou seja, escravos que trabalhavam nos centros urbanos como vendedores, ao final do dia voltavam para seus senhores com o dinheiro das vendas. Dentro dessa categoria cabe mencionar os negros livres que tinham profissão e habitavam e trabalhavam nos centros urbanos.

E, por fim, no capítulo três abordei segunda categoria das fotografias de Christiano Júnior, os tipos exóticos. Esta categoria conta com onze imagens fotográficas que foram subdivididas em dois campos para melhor possibilidade de análise: 1) refere-se às nove imagens de negros retratados de acordo com suas etnias, sendo que três dessas imagens trata de negros vestidos com trajes de origem africana e/ou exercendo algum costume que o fotógrafo classificou como cultura africana. 2) trata-se de quatro fotografias onde os modelos apresentam alguma deformidade gerada pela doença conhecida como *elefantíase dos árabes*. Tais fotografias poderiam ter sido vendidas como *souvenir* ou produzidas por encomendas de médicos neste período, não sabemos.

Durante o percurso da pesquisa as perguntas iniciais foram respondidas, porém novas perguntas foram surgindo. A medida que eu me aprofundava nas questões raciais novas possibilidades e caminhos se apresentavam. Claro que as dificuldades estavam presentes, sobretudo, a pandemia da Covid-19. Admito que não foi fácil para mim (nem para meus colegas) assistir pelo telejornal milhares de pessoas perdendo a vida para o corona vírus e o agravamento da crise sanitária pela péssima gestão do governo vigente. Todo mundo conhece alguém que não sobreviveu a pandemia. Em alguns momentos o fôlego para a pesquisa faltou, porém em todos os momentos se manteve o interesse pelo inesgotável tema. Mas como já me disseram, “pesquisa a gente não acaba, pesquisa a gente para e escreve”.

CAPÍTULO 1: A FOTOGRAFIA PARA CÁ DOS MARES

1.1 A história da fotografia no mundo e a sua chegada ao Brasil

O século XIX é pensado como a era da inovação, das grandes transformações sociais e tecnológicas. É no século XIX que o capitalismo vive seu período de consolidação, a Antropologia, Sociologia e História se emergem como ciência, e como diria Hobsbawm (1996), é a era das revoluções. O século XIX também pode ser visto como o “século da reprodução” como bem afirmou Grangeiro (1993). As descobertas das técnicas e o aperfeiçoamento delas ao longo do século possibilitou a humanidade a

produzir em série não só objetos que otimizavam sua capacidade física, mas também aparelhos que podiam reproduzir os atributos do corpo – gramofone para multiplicar a voz, telefone para transporta-la a qualquer distância, telégrafo, fotografia, cinema – e aos poucos o homem ia se livrando da necessidade da presença corporal [...] (GRANGEIRO, 1993, p. 32).

Dessa forma, a fotografia proporcionou as pessoas à oportunidade de obter a própria imagem fixada no papel, possibilidade essa “inserida no movimento do século XIX de reproduzir tudo mecanicamente, ao mais baixo custo” (GRANGEIRO, 1993, p. 33).

Boris Kossoy (2001) lembra que com o advento da fotografia o mundo tornou-se mais “familiar”. O conhecimento adquirido sobre o mundo, até aquele momento, se dava majoritariamente pela oralidade e pela escrita. Com a expansão da fotografia e o desenvolvimento da indústria fotográfica iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo pautado em fragmentos visuais.

Foi na primeira metade do século XIX que Joseph Nicéphore Niépce apresenta o primeiro registro fotográfico da história produzida em 1826 através de uma técnica conhecida como heliografia⁵ (figura 1). Três anos mais tarde surge invenção de Louis Jacques Mandé Daguerre: o daguerreótipo. Contudo, somente em 1839 que o daguerreótipo torna-se público através da Academia de Ciências da França e sendo patenteado pela Inglaterra (CAVENAGHI, 2008; CORREA, 2013; FABRIS (2008); MONTEIRO, 2004). *O Jornal do*

⁵ Conhecida como câmera escura incide na reprodução pela ação da luz onde a imagem ficava registrada numa placa de estanho, com graduações de cor que iam do preto ao branco demorando oito horas para ficar prontas (CAVENAGHI, 2008).

Commercio na publicação de 1 de maio de 1839 explica as vantagens do daguerreótipo em comparação à câmara escura de Niépce. De acordo com o jornal o alcance da câmara escura era bastante limitado, as cores e as formas desfiguradas, “erão mais formulas representativas do que emanações reais dos corpos”⁶. Enquanto isso o daguerreótipo era tão perfeito e tão fiel quanto à própria natureza, pois a incrível façanha do daguerreótipo era conseguir produzir uma imagem de extrema qualidade que se mostrasse tão real quanto enxergar com os próprios olhos.

A técnica de Daguerre era revolucionária, pois “consistia em uma placa de cobre banhada com sais de prata, no qual criava-se uma superfície espelhada onde a imagem era fixada, e a partir desse resultado obtinha-se uma imagem positiva, direta, única e sem possibilidades de reprodução” (TANAMI, 2019, p. 18). Exigia extremo cuidado e para não haver oxidação e nem arranhões deveria ser protegido por um vidro.

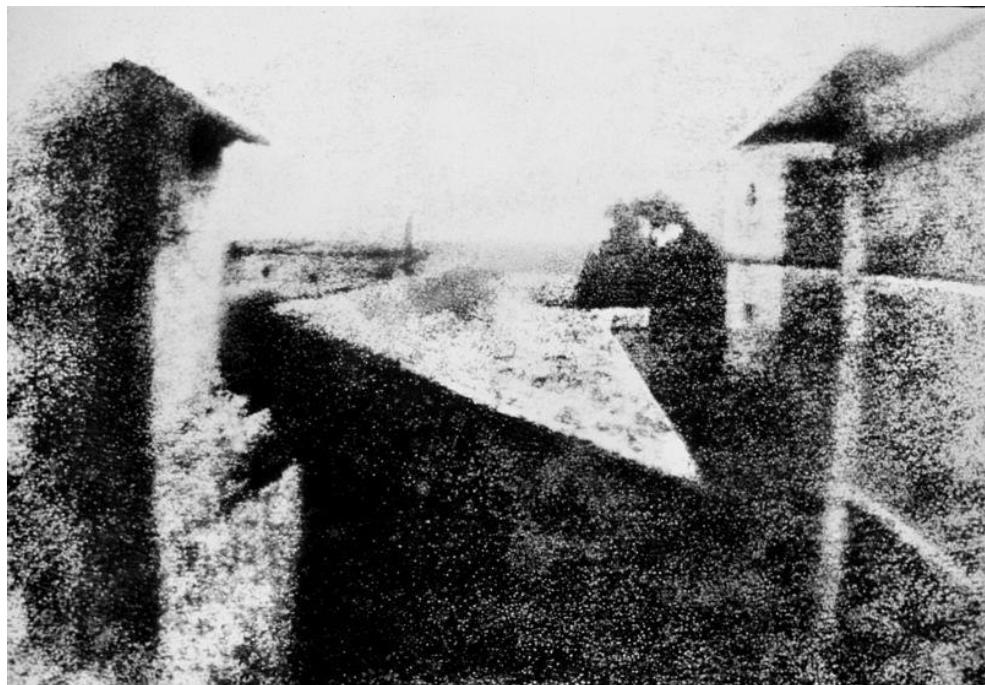


Figura 1: View from the Window at Le Gras, a primeira fotografia conhecida tirada em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce na França pelo método heliográfico.

Fonte: [Niépce's View From The Window, The Making Of – greg.org](http://Niépce's%20View%20From%20The%20Window,%20The%20Making%20Of%20-%20greg.org)

No Brasil, o daguerreótipo não demorou a chegar, logo após o anúncio oficial em Paris em 1839. Já em janeiro de 1840 a invenção havia chegado em território brasileiro através do navio-escola francês *L'Orientale*. A recepção foi tão boa que o jornal do Comércio

⁶ Jornal do Commercio 1 de maio de 1839.

de 17 de janeiro de 1840 dava a notícia entusiasmada dizendo “Finalmente passou o daguerreótipo para cá dos mares”. A manchete do jornal fixava os olhos para a rapidez e a fidelidade da imagem fotográfica com a realidade “em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objetos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista” (figura 2). A velocidade com que o daguerreótipo trabalhava seduzia a sociedade que via em sua rapidez sinônimo de progresso e civilidade.



Figura 2: A primeira fotografia produzida pelo daguerreótipo no Brasil – Chafariz do Largo do Poço, RJ, em 16/01/1840 por Louis Compte.

Fonte: Brasiliana Fotográfica

O daguerreótipo foi um sucesso! O jovem Pedro II, um grande admirador da fotografia, foi o primeiro cliente e o primeiro brasileiro a adquirir um daguerreótipo⁷ (figura 3). Embora não tenha tido oportunidade de se dedicar inteiramente a prática fotográfica, d. Pedro II foi alvo de centenas de fotografias rivalizando com a própria rainha Vitória (GAMA, 2020; KOSSOY, 2009; VASQUEZ, 2002). Além de um entusiasta das imagens fotográficas, d. Pedro também era colecionador, possuía acerca de 25 mil itens em sua coleção que foram doados à Biblioteca Nacional em 1889 após ter sido exilado do país⁸. Na verdade a relação estreita de d. Pedro II com a fotografia foi um fator relevante que possibilitou a expansão e desenvolvimento do uso da imagem fotográfica pelo Brasil. Além de ter sido um instrumento

⁷ Segundo a Biblioteca Nacional, D. Pedro adquiriu o daguerreótipo no valor de 250 mil réis (p. 12).

⁸ BRASILIANA FOTOGRÁFICA. **Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia.** Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>>.

para a difusão da própria imagem de Pedro II como um homem moderno e civilizado, assim como desejava que fosse seu reinado.

A obsessão em captar o real e o mito da não interferência do fotógrafo traz em si um olhar ingênuo da fotografia, descartando aspectos importantes de seus componentes. É óbvio que não podemos negar a objetividade da fotografia, embora haja ambiguidade entre objetividade e subjetividade da imagem. Pois quando o fotógrafo aponta sua câmera para um fragmento selecionado do real devemos levar em consideração

a eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem um assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influenciarão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural (KOSOY, 2001, p. 42).

Levando esses aspectos em consideração, Dubois (1993) explica que durante o século XIX, a fotografia foi vista como um espelho do real. Este discurso primário estava pautado a partir da capacidade mimética que a técnica fotográfica oferecia. Atribuía à imagem fotográfica o status de imitação perfeita da realidade, pois a capacidade mimética estava em sua técnica de capturar a realidade através do procedimento mecânico, “objetivo” e visto como natural⁹. É a partir dessa perspectiva que a fotografia foi vista durante toda a segunda metade do século XIX; essa abordagem muda no século XX quando há uma desnaturalização da imagem e a fotografia passa a ser encarada como uma representação do real e não a realidade em si.

⁹ A ideia de naturalidade apresentada pela fotografia se dava em contraposição a pintura, pois o pintor intervinha diretamente no resultado da imagem, enquanto a fotografia apresentava objetividade pelo seu processo mecânico através das lentes da câmera ao capturar os acontecimentos (DUBOIS, 1993).



Figura 3: Câmera de daguerreótipo de 1839 no Museu de Viena

Fonte: Brasiliana Fotográfica

A técnica de “congelar” as imagens não surgiu de uma hora para outra, ela foi resultado de inúmeros experimentos realizados em épocas diferentes. Contudo, o período mais intenso no aperfeiçoamento e na expansão da fotografia foi na segunda metade do século XIX quando a hegemonia do daguerreótipo terminou dando lugar a diferentes técnicas no processo fotográfico, resultando no barateamento da produção.

Uma técnica que contribuiu para a redução de custos e a popularização da fotografia foi o método a base de colódio úmido do inglês Frederick Scott Archer em 1851. A técnica compreende em utilizar o colódio¹⁰ líquido em uma chapa de vidro que, posteriormente, era mergulhado num solução de nitrato de prata que formavam uma superfície fotossensível (KOSSOY, 1980). O resultado era um negativo nítido e com contraste mais intenso que negativos em papel. O tempo para a captura da imagem foi reduzido, porém a revelação da imagem para o positivo deveria ser feito de imediato (TANAMI, 2019).

A partir da técnica do colódio úmido a fotografia atingiu um grau de relevância tão grande dentro do Império que as imagens fotográficas foram exibidas nas mais importantes exposições Gerais de Belas Artes da Academia Imperial em 1861, 1866, 1873, 1875 na cidade do Rio de Janeiro. Fora da cidade do Rio de Janeiro as exposições fotográficas eram raras, no entanto não foram ausentes. Há registro de exposições em Minas Gerais, Pernambuco, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, entre outras regiões. De acordo com Leite (2001), o Brasil participava de exposições fotográficas na Europa, conhecida como Exposições Universais.

¹⁰ Colódio é uma solução viscosa de piroxilina. Era preparado a partir da dissolução de produtos de nitrato retirados da celulose, ou seja, nitrocelulose misturados ao álcool e éter. O segredo dessa técnica era utilizar o colódio ainda úmido (PERES, 2014, p. 24).

Grande parte do material era sobre a diversidade do império e a preocupação em mostrar a civilização nos trópicos.

Os primeiros fotógrafos exerciam seus trabalhos de forma itinerante, passando de cidade em cidade oferecendo seus serviços. Muitos fotógrafos eram estrangeiros que, fugindo da concorrência em seus países, encontraram acolhimento na Corte e desempenharam o papel de consolidar a prática fotográfica no Brasil. De acordo com Vasquez (2002), muitos fotógrafos alcançaram destaque pelo seu trabalho, dentre eles o nome de uma mulher é citado: Henrique Harms. Harms foi a primeira mulher que em 1851 passou administrar sozinha um ateliê fotográfico (VASQUEZ, 2002, p. 10).

Os jornais e revistas entusiasmados com as novas técnicas fotográficas atestavam que a fotografia é uma arte e os anúncios se dirigiam aos fotógrafos como artistas. Um trecho da revista *Semana Ilustrada* elogiava os fotógrafos brasileiros em relação aos europeus “Não há dúvida que a photographia entre nós é exercida com uma perfeição, que não deve temer a confrontação com os trabalhos europeus” (18 de novembro de 1866, Semana Ilustrada).

A fotografia surgiu juntamente com os avanços tecnológicos que o século XIX estava vivenciando, sobretudo a Revolução Industrial. A ascensão da burguesia permitiu que as novas camadas sociais reproduzissem os costumes da aristocracia, um desses costumes estava em perpetuar sua imagem para a posteridade através de um pedaço de papel. Logo, o retrato fotográfico era sinônimo de distinção social, pois “quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato” (CUNHA, 1988, p. 23). Assim, o que anteriormente era privilégio da aristocracia ser imortalizada através da pintura, a partir do surgimento da fotografia e do aperfeiçoamento das técnicas, as classes emergentes passaram a alcançar o privilégio da perpetuação da autoimagem buscando status social (LEITE, 2007). Nos anos seguintes o aperfeiçoamento das técnicas buscava a maior popularização da fotografia permitindo que as classes populares tivessem acesso ao registro fotográfico a custos mais baratos. Sendo assim, após a difusão do colódio úmido o francês André Adolphe Eugène Disderi em 1854 desenvolve um tipo de retrato rápido e barato que utilizava papel albuminado, este tipo de retrato era chamado de *carte de visite* (TAMANI, 2019, p. 19).

Aos poucos a fotografia foi sendo atrelado a outros interesses existentes no período, como a afirmação da superioridade europeia diante da diversidade racial propagada nas teorias raciais do século XIX. É neste período que ocorrem inúmeras expedições científicas para desbravar as colônias onde os fotógrafos eram incorporados às missões (LEITE, 2007).

Em outros casos, os nativos eram trazidos para a Europa para serem exibidos nas exposições e museus etnográficos e fotografados para estudo¹¹. Expostos à comunidade científica, algumas dessas imagens já eram feitas pelo sistema de daguerreótipo como, por exemplo, as primeiras fotografias dos índios botocudos de 1844 pelo fotógrafo E. Thiesson e levados para França para experimentos de medição e catalogação (figura 4 e 5).



Figura 4 e 5: Fotografias de daguerreótipo dos índios botocudos por E. Thiesson

Fonte: Povos indígenas¹²

Outro uso para as fotografias foi dado a partir dos anos de 1850 quando a antropologia criminal se dedicava a estabelecer um padrão para as feições faciais e corporais mais comuns dos criminosos (COLE, 2001; KOUTSOUKOS, 2006). Acreditava-se neste período que a criminalidade era um fenômeno físico e hereditário, e que alguns povos estavam mais propensos a isso. Portanto, buscava-se detectá-los a partir de métodos frenológicos¹³ e antropométricos para medir a capacidade dos cérebros dos diferentes povos de acordo com o tamanho e proporção. O método antropométrico¹⁴ se baseava na ideia de

¹¹ Um exemplo famoso foi a aparição da Saartjie Baartman, conhecida como Vênus Negra, uma mulher sul africana levada para a Europa, obrigada a se apresentar nas exposições etnográficas em Londres como resultado dos estudos do naturalista francês Georges Cuvier (GOMES, 2012).

¹² <http://fotografia.povosindigenas.com.br/e-thiesson/>

¹³ A Frenologia, criada em 1796 pelo alemão Franz Joseph Gall, acreditava que as faculdades, habilidades e aptidões eram desenvolvidos de acordo com o tamanho e desenvolvimento do crânio. Ou seja, o método pressupõe que as medidas do crânio são indicativos de traços de personalidade. Este método já era questionável no século XIX e partir do século XX, com os esforços da Antropologia, foi visto como uma pseudociência.

¹⁴ O método antropométrico era baseado na tabela do psiquiatra e antropólogo Cesare Lombroso onde o italiano identificava três fatores: elementos anatômicos, psicológicos e fisiológicos (SCHWARCZ, 1993, p. 216). A

“tipo físico”, assim era possível conhecer a propensão do indivíduo à criminalidade apenas pela sua aparência (SCHWARCZ, 1993, p. 65). De acordo com Scorsato (2012), foi a antropometria criminalística do francês Alphonse Bertillon que sistematizou os registros fotográficos “frente e perfil” que passaria a ser usada para retratar os presos quando dessem entrada no sistema prisional. Todavia, os registros “frente e perfil” já eram empregados nas fotografias etnográficas desde o início da década de 1850 que, também incluía registros de costas (CORRÊA, 2001; GALEANO, 2012; MIRANDA, 2015). Portanto, as fotografias utilizadas como “testemunho” ajudaram a construir estereótipos do Outro. Essas imagens também ajudaram na construção da alteridade materializando a “realidade” desses estereótipos, em grande parte utilizando da noção de objetividade com que a fotografia era vista na segunda metade do século XIX.

A objetividade com que a fotografia foi consagrada conferiu a ela um status de naturalidade tanto na produção da imagem quanto no resultado. Daguerre se referiu ao equipamento fotográfico como “a produção espontânea da imagem da natureza” (apud TRACHTENBERG, 1980, p. 11). Na verdade, Daguerre e os entusiastas da fotografia no século XIX deixaram de lado que a ênfase na objetividade da fotografia apresenta uma função social, como bem destacou Fabris (1993) em seu artigo “A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade”. Essa função social corresponde a uma visão de mundo baseada no processo industrial, e não pode ser reduzida apenas a fixação da imagem no papel.

1.2 Cartões de visita, um museu particular

As primeiras fotografias datam do início do século XIX, enquanto que para a chegada dos *cartes de visite* foram necessárias algumas décadas de aperfeiçoamento e desenvolvimento das técnicas fotográficas. Desenvolvidas pelo francês André Adolphe Eugène Desderi, o *carte de visite* foi apresentado ao mundo quando foi patenteado o processo na França em 1854 (KOSSOY, 1980). O objetivo do fotógrafo francês era aumentar sua clientela e baratear a fotografia que, até aquele momento, era privilégio das camadas mais ricas, pois podiam arcar com os altos custos. Os elevados preços eram justificados pelo formato grande das fotos e o tempo consideravelmente longo no processo de revelação. A ideia de Desderi se baseava na utilização de uma nova metodologia de câmera com quatro

antropometria não admitia o “livre arbítrio” do indivíduo, pelo contrário, cada indivíduo estava preso às características da sua raça.

lentes¹⁵ ao invés de apenas uma, como era comum nas outras versões fotográficas (figura 6). Assim, com apenas uma placa de vidro produzia-se vários retratos diferentes, aproveitando o material fotográfico (TANAMI, 2019; LEITE, 2007). Tal inovação visava facilitar a produção da imagem e, consequentemente, diminuir o valor cobrado pelo retrato.



Figura 6: Câmera para carte de visite com quatro lentes, 1854.

Fonte: Brasiliiana Fotográfica

De acordo com Kossoy (2009), o novo sistema de registro fotográfico era baseado no princípio do negativo-positivo, “o papel fotográfico contendo a imagem era colado sobre um cartão-suporte rígido no formato de um cartão de visita convencional” (p. 113). Os retratos mediam aproximadamente 5x9 centímetros, incluindo a grande vantagem de replicar a mesma foto, ou seja, o cliente saía do estúdio com uma série de imagens idênticas. A nova técnica permitia proporcionar de 9 a 24 imagens iguais podendo ser distribuídas como lembrança a amigos e parentes, ou compor álbuns por colecionadores, reunidas em arquivos pessoais e, mais tarde, fazer parte de acervos públicos. Assim, o sistema de cartões de visitas propiciou o aparecimento da mais nova moda, os álbuns de família (LEITE, 2011; KOSSOY, 1980; KOSSOY, 2009).

Principalmente após o crescente número de retratos surgiu uma preocupação, onde guarda-los? Geralmente as fotografias dos entes mais queridos eram expostas nos porta-retratos sobre os móveis da casa, ou em cestas, no entanto, necessitava de um lugar apropriado para condicionar o restante desse material (LEITE, 2007). Já na década de 1850,

¹⁵ A partir da década de 1860 surgiram as câmeras com 9 lentes, logo após surgiram as de 12 lentes.

de acordo com Koutsoukos (2006), os primeiros álbuns a serem comercializados não tinham as divisões para as fotos, assemelhava-se a um livro onde as fotografias eram coladas. Conforme crescia o interesse pelos cartões de visita, passaram a serem produzidos e vendidos álbuns próprios para esse tipo de retrato. Os álbuns para acomodar as fotografias de cartões de visitas mediam “aproximadamente 12.8 x 15.3 cm, os menores, para acondicionar um cartão por página, além de outros maiores para quatro cartões por página” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 68). Havia também os álbuns de bolso que era útil para muitos, pois facilitava o transporte.



Figura 7: Suporte de cartões de visita usados entre os anos 1860 a 1900

Fonte: fotografia tirada KOUTSOUKOS 2006.

Os álbuns eram bem elaborados, decorados pelos fotógrafos que os comercializava, ou havia a opção do próprio cliente decorar à sua maneira. A decoração também estendia a fotomontagem com vários retratos com fundos floridos ou aquarelados, também podia-se colar pérolas, ou ouro em volta, bem como flores ou tecido. Os preços variam de acordo com o tamanho e o acabamento. No verso sempre havia uma dedicatória emocionada para o amigo querido ou familiar (KOUTSOUKOS, 2006). De fato, a qualidade na ornamentação dizia respeito às condições financeiras do cliente, ou seja, quanto mais elaborado era o álbum mais favorável era sua posição social.

Uma característica relevante quando se trata dos cartões de visita do século XIX são os retratos de “corpo inteiro” que, ao contrário dos retratos de busto, tinham a possibilidade de exibir as vestimentas, objetos, feições, poses ou ferramentas de trabalho. Nas fotos de “corpo inteiro” as pessoas podiam contar sua própria história por meio dos objetos que decoravam o cenário e o vestuário, normalmente eram aspectos ligados à sua etnia ou profissão. Dentro

desse aspecto, as marcas na pele seja escarificações¹⁶, ou marcas feitas por castigo, eram exibidas juntamente com o cenário, formando um estigma social para os negros e ao mesmo tempo denunciando seu passado que se misturava com seu presente (figura 8).

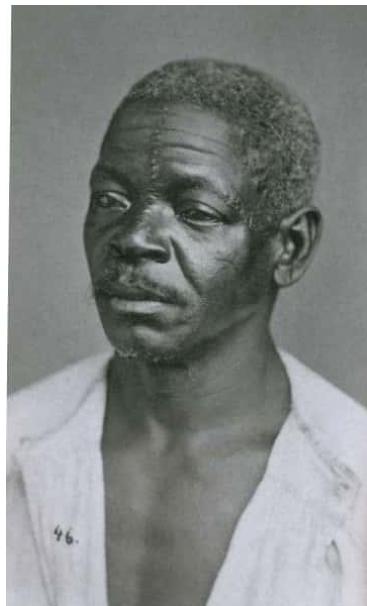


Figura 8: Homem negro com cicatriz, 1865, Christiano Jr.

Fonte: IPHAN

Outro uso para os *cartes de visite* foi dado pelos colecionadores estrangeiros que, fascinados pelo exotismo¹⁷ de outros povos, consumiam essas imagens com dois propósitos: a) como forma de entretenimento que, no íntimo, afirmava a superioridade de seus consumidores em detrimento aos povos classificados como inferiores; b) como coleta de dados para trabalhos científicos dando suporte as teorias raciais em voga na Europa, como as fotografias antropométricas – frente, perfil e costas (KOUTSOUKOS, 2006). É importante notar que alguns desses colecionadores adquiriam as fotos apenas pela curiosidade, para expor nos seus “gabinetes de curiosidades”¹⁸. Assim, os cartões de visita assumiam um aspecto

¹⁶ Uma técnica para produzir cicatrizes em formato quebedo sobre a pele através de objetos cortantes, cada etnia produzia formatos diferentes dessas cicatrizes no corpo formando, assim, uma identidade de certos grupos.

¹⁷ A definição de *exótico* no Diccionario da língua brasileira de 1832: “Estranho. Que não eh vulgar. Extravagante”. Essa noção foi bem explorada pelo francês Jean Sagne em SAGNE, Jean, L'exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle, em Revue de la Biblioteque Nationale. Paris, 1981, volume 1, pp. 27-32 que a noção de exótico naquele momento era qualquer elemento que fosse estranho a cultura Ocidental.

¹⁸ Os gabinetes de curiosidades são anteriores aos museus. De acordo com Gonçalves (2007), o termo era usado para denominar coleções privadas, particulares de nobre burgueses da Renascença que também eram comercializadas por toda a Europa. Costa (2010) ressalta que os gabinetes de curiosidades são criados durante os séculos XVI e XVII no bojo das grandes navegações. Pois os gabinetes expressavam o olhar dos colecionadores sobre o novo mundo, um olhar voltado para o “outro” não civilizado. E quando esses gabinetes se

diferente, pois através do ato de colecioná-los o consumidor adquiria uma espécie de acervo pessoal, um museu particular. Neste ato o colecionador não era apenas um consumidor de imagens exóticas, era também um consumidor das teorias raciais por estímulo visual.

É especialmente neste momento que destaco a materialidade que a fotografia conferiu a ideia de raça. De acordo com Meyer (2019), “as imaginações se materializam através de mídias e se tornam manifestas em espaços públicos, gerando sensibilidades e atitudes sensoriais que revestem essas imaginações de uma sensação de verdade” (p. 51). Tomando as fotografias de Christiano Júnior como mídias manifestadas em espaços públicos essas fotografias assumem um caráter cosmopolita e didático por serem comercializadas alcançando outros países, desta forma ganham credibilidade pelo status de realidade creditado à fotografia.

A credibilidade da imagem fotográfica foi explicada por Kossoy (2001) como sendo um registro fixo de um fragmento do mundo exterior. Esse fragmento se encontra congelado e isolado da cena materializado iconograficamente. Logo, a fotografia nos permite experimentar sensações vívidas, emoções e afetos compartilhados, consequentemente, transportando a análise das simples representações para a materialidade das formas culturais (MEYER, 2019).

A materialização que a fotografia deu a ideia de raça conferiu mais visibilidade aos papéis e os lugares dos negros na estrutura social, estabeleceram estereótipos e estigmas, na qual os negros sempre eram representados nas fotografias por um padrão: os pés descalços¹⁹, mesmo sendo alforriado. Além da aparente visibilidade, a fotografia pode ser vista como um conhecimento materializado através da estética²⁰ que, segundo Mignolo (2017), molda as sensibilidades estabelecendo o que é belo e o que não é. Tanto Said (1990) quanto Meyer (2019) concordam que “é preciso que as imaginações se tornem tangíveis para além do domínio das ideias, com a criação de um ambiente social que as materialize através da estruturação do espaço” (MEYER, 2019, p. 50).

tornam públicos no século XIX e XX passam a ser chamados “museus de história natural” depois de “museus nacionais” (GONÇALVES, 2007, p. 25).

¹⁹ Escravos eram proibidos de usarem sapatos, mesmo os escravos domésticos, bem vestidos, também os que trabalhavam na lavoura, ou os escravos de ganho. Quando Irineu Evangelista de Souza, Barão de Mauá, liberta seu escravo, o presenteia com um par de sapatos, indicando assim que estava livre (FANINI, 2009).

²⁰ A autora Birgit Meyer (2019, p. 59) utiliza o conceito de formações estéticas para se referir a estética compartilhada através da qual sujeitos são constituídos pela modulação de seus sentidos, pela moldagem de seus corpos; ou seja, uma estética que se materializa nas coisas. O estilo, segundo a autora, “é o cerne da estética religiosa exatamente porque adoção de um estilo compartilhado é central para os processos de subjetivação” (MEYER, 2019, p. 60). Operando como um marcador de distinção, o estilo é central para a formação de comunidades, tanto as religiosas quanto as de outros tipos. Dessa forma, o estilo opera assim na constituição de formações estéticas, tanto moldando as pessoas quanto lhes conferindo uma aparência compartilhada e reconhecível, logo uma identidade (MEYER, 2019, p. 60).

1.3 Os estúdios fotográficos: onde tudo acontece

A clientela da segunda metade do século XIX buscava, além de bons preços, uma fotografia de boa qualidade. Porém a boa qualidade se dava pelo domínio do fotógrafo sobre a técnica aplicada para capturar a imagem. Uma boa fotografia era resultado não apenas da técnica, mas o cenário, o vestuário, os objetos diziam muito a respeito do fotógrafo e do seu ateliê. Logo, a escolha também se dava pelos acessórios que ateliê fotográfico podia oferecer ao cliente.

De acordo com Koutsoukos (2006), os ateliês fotográficos tinham uma sala de espera onde os trabalhos dos fotógrafos ficavam expostos. Enquanto esperava a sua vez de ser fotografado, o modelo observava as fotografias em molduras, as poses, cenário, objetos. Sentado calmamente folheava os álbuns a procura de uma pose mais agradável. O senhor que levava seu escravo para ser fotografado escolhia todos os acessórios, ou seja, transportava para seu escravo a forma como desejava ser representado.

Além das instruções do fotógrafo, o escravizado recebia ordens do seu senhor. Koutsoukos cita um trecho importante de Alexandre Ken onde o autor afirma que tudo deve ser feito para distrair o cliente de preocupações para que seu semblante seja de felicidade e calma, pois que “façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio” (KEN, 1864 apud KOUTSOUKOS, 2006, p. 52). Neste sentido Kossoy (2001) afirma que o ideal seria tomar o olhar austero da burguesia que seria recebido como um indicador social daquele grupo.

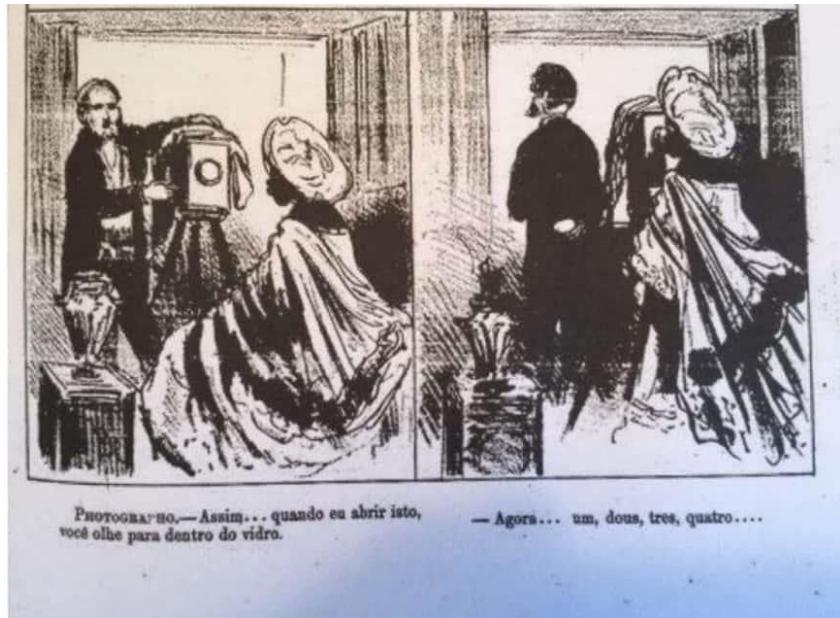


Figura 9: Charge de Henrique Fleiuss de um estúdio fotográfico

Fonte: Revista Semana Ilustrada de 28/01/1866 – Hemeroteca BN

Na charge publicada pela Revista Semana Ilustrada de 1866 (figura 9) percebemos o “humor” discriminatório do autor que zomba da mulher negra por falta de conhecimento do equipamento fotográfico. O fotógrafo explica que depois da contagem de quatro, a modelo deve olhar para o vidro da câmera. Sem compreender a instrução, a mulher se levanta para encostar os olhos no vidro da câmera. Indignado o fotógrafo vira-se de costas demonstrando irritação pela modelo não compreender a instrução.

É interessante notar que a charge de Henrique Fleiuss mostra claramente como se obtém a captura da imagem, no entanto, expõe a ignorância dos negros em tal procedimento. A charge que esbanja preconceito escolhe – não por coincidência – uma negra para mostrar que algumas pessoas ainda não conhecem a fotografia. Ora, mas os jornais do período, entusiasmados, noticiam que a fotografia é tão popular e seu custo tão baixo que todos têm um retrato fotográfico em casa. Sendo assim vale a pena o questionamento, os negros não tinham acesso às fotografias? Ou a charge de cunho preconceituoso estava subestimando a inteligência dos negros quando mostra que a modelo não compreendeu a instrução do fotógrafo? Pela quantidade de fotografias de negros que encontramos nesse período podemos assegurar que centenas de negros foram modelos em diversos estúdios espalhados pelo Brasil. Alguns dos fotógrafos mais famosos do período se dedicavam a fotografar negros, por exemplo, Christiano Júnior alvo do nosso estudo, Augusto Militão em São Paulo, Stahl em Recife e logo depois no Rio de Janeiro.

Além da sala de espera, outro cômodo fazia parte do estúdio fotográfico: *toilette*; um espaço reservado a guardar roupas e todos os acessórios utilizados nas fotografias. Neste local havia abundância de espelhos projetados para enxergar vários ângulos. É neste momento que os clientes se olhavam no espelho ajeitando uma coisa aqui, outra coisa ali.

De acordo com os fotógrafos, dois itens eram extremamente importantes para um bom resultado da imagem: iluminação e a pose. Esses dois itens eram de responsabilidade do fotógrafo que, ao instruir seus clientes sob qual pose fazer, dominava a técnica para receber melhor iluminação para a produção do retrato.

A sala de pose era o lugar onde se montava a cenário, onde se construía a cena fotográfica. O bom estúdio devia fornecer variedade aos seus clientes, não apenas através da quantidade de roupas e acessórios, mas também na diversidade de painéis enquadrados às costas do cliente. Esses painéis eram pinturas de diversas paisagens de modo que retratasse o cenário da escolha da clientela. Os moveis usados na decoração deviam ser removidos com rapidez a cada mudança de cenário. No canto da sala de poses dezenas de coisas amontoadas como tapetes imitando grama, painéis de pintados de florestas, campos e outras paisagens bem como suporte de ferro para alinhar o corpo durante a sessão de fotos (GRANGEIRO, 1993, p. 97).

Os manuais de fotografia do período, especialmente aqueles produzidos pela Casa Leuzinger²¹ orientavam os interessados sobre as diferentes técnicas, poses e, principalmente, como construir um estúdio fotográfico. Esses manuais também alertavam sobre o risco que as substâncias tóxicas, como o mercúrio, ofereciam aos profissionais da fotografia por ficarem expostos. Por isso, os manuais e periódicos aconselhavam a manter os estúdios e os laboratórios com a melhor iluminação e ventilação possível (KOUTSOUKOS, 2006, p. 40).

A iluminação, fator determinante para uma boa fotografia, era dada pelas grandes janelas fazendo entrar a luz natural e os refletores, apontados para o modelo, ajudavam a realçar os traços. Alguns minutos depois o retrato estava pronto. Enquanto isso outro cliente aguardava na sala de espera.

O ponto alto de uma fotografia era a pose, pois através dela combinava-se o domínio do fotógrafo sobre a técnica e a ideia de performance. Ana Mauad (2008) na obra *Poses e*

²¹ Segundo Borges (2008), a Casa Leuzinger era um estabelecimento importante no campo da tipografia, editoração e fotografia na cidade do Rio de Janeiro. Criada pelo imigrante suíço-alemão George Leuzinger, a Casa Leuzinger passou a se dedicar ao ramo da fotografia em meados dos anos 1860 quando montou um ateliê fotográfico equipado com aparelhos vindos da Europa. As fotografias produzidas na Casa eram premiadas em exposições internacionais. A primeira foto brasileira a ser premiada numa exposição internacional que aconteceu em Paris foi de uma paisagem carioca feita no ateliê de Leuzinger em 1865. O estabelecimento não produzia apenas fotografia, mas também manuais fotográficos e acessórios para compor os cenários nos estúdios.

Flagrantes explica que a pose e toda a ambientação do estúdio deixavam evidências do acolhimento de um determinado estilo e padrão de sociabilidade. A autora ainda afirma que os objetos utilizados nos cenários são verdadeiras representações sociais de comportamento. Portanto as fotografias revelam a materialidade das relações sociais.

1.4 Christiano Júnior, o fotógrafo dos “typos pretos”

Por ser um fotógrafo importante do século XIX, Christiano Júnior foi alvo de muitas pesquisas. As duas biografias escritas por Azevedo e Lissovski (1988) e Magalhães (2016) abriu caminhos para outras reflexões sobre o fotógrafo. Na minha busca por trabalhos onde Christiano Júnior e suas fotografias seriam alvos de análise, encontrei dissertações e monografias relevantes na área de História. Os trabalhos produzidos na área de História mais citados que encontrei foram às dissertações de Fabiana Beltramim com *Sujeitos Iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr* publicada em 2009 e outra dissertação na área de História da Arte, *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de Christiano Jr* da Maria Lafayette A. Hirszman publicada em 2011. Também no campo da História encontrei uma monografia importante produzida por Leila Maria Ribeiro Radic, *O olhar não é do branco, e sim do negro: Retrato fotográfico de escravo através da lente de Christiano Junior, entre 1864 e 1866, da Coleção Thereza Christina Maria*.

Na área das Ciências Sociais Marcelo Eduardo Leite toma a cena com vários trabalhos publicados analisando as fotografias de Christiano Júnior, muitos desses trabalhos foram utilizados ao longo dessa pesquisa. Sandra Sofia M. Koutsoukos em sua tese de doutorado, *Negros nos estúdios fotográficos: Representação e auto representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*, embora faça uma abordagem mais ampla das fotografias de negros no século XIX, a autora trata amplamente de Christiano Júnior.

Outros trabalhos mais antigos foram dedicados a Christiano Júnior como Robert M. Levine, *Faces of Brazilian Slavery: the Cartes de Visite de Christiano Junior*, publicado no The Americans em 1990. Também Abel Alexander, Beatriz Brogoni, José Martini e Luis Priamo com o trabalho *Un pais em transición. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste em 1865 e 1883: fotografias de Christiano Júnior* de 2007.

Todos os trabalhos que li sobre Christiano Júnior falam sobre o interesse do fotógrafo em retratar o exótico. Além dos autores darem a devida atenção ao tema do exótico

mostrado nas fotografias, outras abordagem foram exploradas, por exemplo, o trabalho e as profissões exercidas pelos escravizados na cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, posso citar os trabalhos de Marcelo Eduardo Leite. Seria muito difícil – e também antiético a meu ver – fugir da chave do exótico quando se trata de analisar as fotografias de negros do século XIX. Ao que puder perceber, todos os fotógrafos dessa modalidade fotográfica acionavam esse discurso.

José Christiano Henriques Júnior (figura 10) nasceu no dia 21 de julho de 1832 na ilha de Açores em Portugal. Pouco se sabe sobre sua infância em Açores. Sabemos que entre os anos de 1849 e 1851 viveu em Nova York onde se tornou assistente de um dos desenvolvedores dos retratos de cartões de visita, Mathew Brady (RADIC, 2019). Em 1855 viajou para o Brasil com esposa e dois filhos, precisamente para Maceió, local onde pode aperfeiçoar seu ofício de fotógrafo. Somente em 1862 Christiano Júnior muda-se para a cidade do Rio de Janeiro (MAGALHÃES, 2016).



Figura 10: Christiano Júnior em 1872.

Fonte: Brasiliana Fotográfica

Neste período a cidade do Rio de Janeiro estava repleta de estúdios fotográficos, pois além de ser a maior cidade do país, era também o lar de D Pedro II, o Imperador. Era a cidade que residia a Academia Imperial Belas Artes – a promotora das Exposições Gerais de Belas Artes que também foi responsável pelas exposições fotográficas. Sendo assim seria difícil o fotógrafo sobreviver do seu ofício e ser reconhecido em outra região, haja vista que a ambição maior de Christiano Júnior era ser oficializado fotógrafo do imperador. De acordo com os

inúmeros anúncios dos jornais de pessoas oferecendo seus serviços de fotógrafo retratista, podemos entender que a procura e a propaganda eram grandes. Segundo Grangeiro (1993), a fotografia de retrato era o serviço mais anunciado pelos jornais, também era o mais rentável, pois “as pessoas se dirigiam as casas de retratos em busca não de uma imagem única, mas, de meia dúzia, dúzias de cartões de visita”.

Dominar a técnica fotográfica era fundamental para conquistar a clientela. Ao oferecer seus serviços nos jornais, Christiano Júnior dizia que sua técnica assemelhava-se com as técnicas utilizadas em Paris, outros fotógrafos empregavam a mesma estratégia para adquirir mais clientes²². Associar a sua técnica com aquela utilizada na Europa era a forma de demonstrar quão civilizado o Brasil estava se tornando. Mas, de fato, quais eram as especialidades que um bom fotógrafo precisava ter? Segundo Koutsoukos “O fotógrafo tinha que entender um pouco de química, de ótica, de mecânica e, se possível, ter capacidade de invenção para que pudesse contribuir no progresso da técnica fotográfica” (p. 21). Ou seja, tais habilidades possibilitavam diminuir o tempo em que o modelo ficava submetido ao fotógrafo e obter melhores resultados na imagem final.

Em 1862 Christiano Júnior se apresentava como o retratista das famílias. Ao que tudo indica não possuía ateliê próprio, pois seus trabalhos estavam sendo expostos ao público na casa do sr Bernaconi na rua do Ouvidor, 143, e os pedidos por escrito deviam ser enviados para a rua d’Ajuda, 57B, no Hotel Brysson²³. Apesar disso, seu trabalho itinerante “em casas particulares onde for chamado, seja qual for a distância”²⁴ foi importante para a consolidação do seu nome no ofício.

De acordo com Magalhães (2016), quando Christiano Júnior se instalou na cidade do Rio de Janeiro, já havia “cerca de três dezenas de estúdios fotográficos na cidade” (p. 225). Contudo o que diferenciava Christiano Júnior de outros fotógrafos entre os anos de 1864 e 1866 era fotografar negros escravizados ou forros executando diferentes tarefas. Embora houvesse outros fotógrafos que também produziam fotografias de negros por todo o Brasil – como foi o caso de Marc Ferrez (RJ), Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA), Augusto Stahl (PE e RJ), entre outros – Christiano Júnior demonstra extrema habilidade no manuseio da máquina, além de dedicar sua atenção aos detalhes dos cenários. Outro detalhe curioso em Cristiano Jr era a maneira pela qual organizava seu acervo. Em grande parte das

²² O jornal Diário de Pernambuco de 1960 anuncia os serviços do fotógrafo Augusto Stahl dizendo “retratos de cartão de visita como se usava em Paris”.

²³ Informação retirada do Jornal Correio Mercantil, 2 de dezembro de 1862, p. 4

²⁴ Jornal Correio Mercantil, 2 de dezembro de 1862.

fotos havia legendas classificando qual etnia pertencia tal negro. Claro que a classificação dada pelo fotógrafo obedecia ao sistema colonizador de categorização dos tipos humanos.

Já em 1864 temos notícia que Christiano Júnior era um dos proprietários da *Photographia do Commercio* localizada na Rua São Pedro, 69, tendo como sócio Fernando Antônio Miranda²⁵. Segundo o anúncio, esse ateliê ficava aberto ao público das 7 da manhã às 18 horas da noite, horário em que seu estúdio estava aberto aos clientes independente do tempo chuvoso, habilidade que nenhum outro fotógrafo oferecia por tal serviço²⁶, pois o tempo chuvoso dificultava a produção de uma fotografia boa.

Os cartões de visita era a modalidade mais barata dos serviços que Christiano Júnior oferecia em seu ateliê. De acordo com o *Jornal do Commercio* em 1865 a dúzia dos cartões de visita custava 12\$000, enquanto as fotografias feitas pela técnica de ambrótipo, 25\$000. O valor mais elevado correspondiam as fotografias coloridas feitas a óleo que custavam 100\$000²⁷. O preço mais barato em comparação a outras modalidades de retrato explica a popularização dos cartões de visita, pois o baixo custo na produção se dava pela rapidez no trabalho; de acordo com Grangeiro (1993) 20 a 30 segundos era o tempo que levava para a imagem aparecer no papel.

Em 1865, Christiano Júnior anuncia a mudança do seu ateliê na Rua Quitanda número 53, sem sócios. Os preços cobrados continuam os mesmos, no entanto há uma particularidade nessa propaganda que não havia encontrado nos anúncios dos anos anteriores. Nesta propaganda Christiano Júnior anuncia a vasta coleção de cartões para álbuns de *typos pretos* “cousa muito própria para quem se retira para a Europa²⁸” (figura 11), suponho que a partir de 1865 que Christiano Júnior começa a fotografar negros. De acordo com Soares (s/d) Christiano foi o primeiro fotógrafo a registrar escravos no formato de cartões de visita para vender aos europeus²⁹.

Embora fosse um fotógrafo reconhecido pelo excelente trabalho, onde suas obras foram expostas na Exposição Internacional do Porto em Portugal na sessão Belas Artes,

²⁵ Informações encontradas no *Jornal do Commercio*, 17 de julho de 1864.

²⁶ *Jornal Almanak Administrativo*, 1864.

²⁷ *Jornal do Commercio*, 2 de abril de 1865, p. 4.

²⁸ *Jornal do Commercio* 2 de abril de 1865, p. 4.

²⁹ Na Exposição Internacional do Porto em Portugal realizada em 1865, Christiano Júnior presenteia o monarca português com duas de suas imagens que compunham seu álbum. Representando o “Imperio do Brazil” ao lado de seu sócio Bernardo José Pacheco, o nome de Christiano Júnior aparece com a seguinte menção “Photographias de costumes brazileiros – Pede aos directores para offerecerem ao SM o senhor D Fernando os duos quadros de costumes e Typos das diferentes raças de negros que mais abundam no Rio de Janeiro e fazem parte d’esta colleção”. Esta informação foi disponibilizada no blog do pesquisador português Manuel Magalhaes, intitulado *Photohist*, um blog dedicado a divulgar informações sobre fotografia. <http://photohist.blogspot.com/search/label/EXPOSIÇÃO%20INTERNACIONAL%20DO%20PORTO%201865>.

Christiano Júnior não conseguiu ser contratado do império³⁰, embora isso não tenha impedido seu reconhecimento. Segundo Hirszman (2011), em 1866 ganhou a medalha de bronze na Segunda Exposição Nacional³¹ com comentários elogiosos de Vitor Meireles – o famoso pintor do império e criador da obra A Primeira Missa do Brasil.

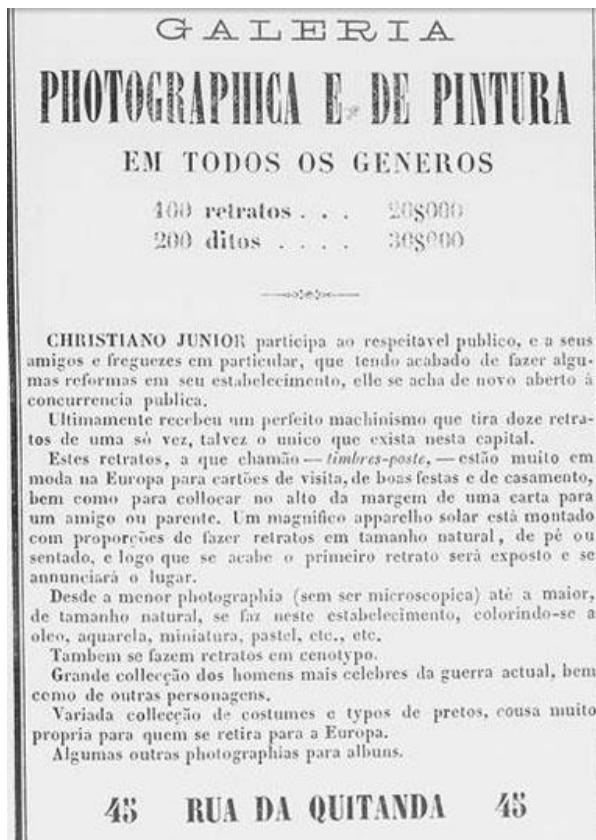


Figura 11: Anúncio dos serviços oferecidos por Christiano Júnior

Fonte: Jornal do Commercio 2 de abril de 1865

Na década de 1860 havia três modalidades de fotógrafos: os amadores, os profissionais autônomos e os profissionais contratados. A crescente modernização e mecanização das técnicas fotográficas fazia também aumentar o número de fotógrafos amadores. O auge dessa independência do saber fotográfico se deu em 1888 quando George Eastman lançou a primeira Kodak com a seguinte propaganda “você aperta o botão, nós

³⁰ Jornal do Commercio, 1865.

³¹ De acordo com André Toral (2009), as Exposições Nacionais eram organizadas e patrocinadas pelo Imperador. Essas exposições funcionavam como uma espécie de seleção dos trabalhos que seriam expostos nas feiras mundiais. As participações do Brasil nessas feiras mundiais tinham por objetivo tornar o império e seus produtos conhecidos. Especialmente buscava-se vincular a presença do imperador nos trópicos como a presença da civilização nos trópicos. A ideia do imperador como representante da civilização e da ciência foi abundantemente discutido por Lilia Schwarcz (1998) em *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Portanto, a Exposição Nacional de 1866 serviu como seleção para o material que seria apresentado na Exposição Internacional de Paris de 1867.

fazemos o resto”, e assim as famílias mais abastadas encomendavam suas próprias máquinas de “congelamento do real³²”. Os fotógrafos amadores, segundo Koutsoukos (2006), tinham como alvo os grupos mais pobres, buscando atraí-los com preços ainda mais baratos (p. 25). E aqueles que podiam adquirir suas próprias máquinas fotográficas, as possuíam para exibir seu status social ao expor álbuns repletos de fotografias.

Com a quantidade crescente de amadores, os fotógrafos profissionais utilizaram alguns estratagemas para conservar sua clientela, assim a criação de serviços especiais foi anunciada nos jornais sem acréscimo no preço. Os serviços especiais variavam desde coloração da imagem, ampliações dos retratos, reproduções, retratos sobre a tela, porcelana, tecido, entre outros serviços. Desta forma, as novidades sempre chamavam a atenção da clientela e ajudavam a superar a concorrência.

O periódico *The Year Book of Photography and Amateurs Guide* publicado na década de 1870 em Londres deixa claro a diferença entre os fotógrafos profissionais e os amadores

Deve ser dito sobre fotografia que, assim como o piano, todos sabem tocar, mas muito poucos sabem como tocar bem. Então qualquer um pode tirar um retrato, mas produzir uma boa foto é o trabalho de um artista apenas. E para ser um artista, você tem que ter nascido artista, ou crescido no meio de artistas. Mas a arte da fotografia é tão nova quanto qualquer fotógrafo vivo; (...). Para facilitar o trabalho, já que não temos livros especiais escritos sobre o assunto, temos que dar algumas dicas, ao invés de regras, para ajudar os outros (*The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, 1870 apud KOUTSOUKOS, 2006, p. 43).

Contudo que a prática fotógrafo seja nova, algumas regras básicas para um bom retrato era listado pelos fotógrafos mais velhos. Neste período, é importante ressaltar que não havia um curso de fotografia, o que havia eram os manuais escritos pelos próprios fotógrafos dando dicas de poses, iluminação, instrumentos, cenários.

A estadia de Christiano Júnior no Brasil não foi longa, porém seu último ano foi proveitoso. A última sociedade do fotógrafo se deu em 1867, dando origem a parceria Christiano Jr & Pacheco. Neste mesmo ano realizou fotografias médicas onde registrou pessoas portadoras de elefantíase, inchaço nos genitais, entre outras doenças. Também abriu

³² Termo utilizado por Boris Kossoy ao definir o ofício do fotógrafo. KOSSOY, Boris. **Fotografia e História.** – 2 ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ateliê na Rua Augusta, número 26 em Florianópolis onde pretendia ficar apenas um mês, pois seu destino era a Argentina³³.

Em dezembro de 1867 Christiano Júnior mudou-se para Buenos Aires com esposa e filhos onde continuou a trabalhar como fotógrafo, abrindo um ateliê fotográfico na rua Flórida, 150. No início da década de 1870 abriu um ateliê fotográfico dedicado a fotografar crianças. Em 1875 lançou um álbum intitulado *Album de visita e costumes de la Republica Argentina* ganhando medalha de ouro na Segunda Exposição anual da Sociedade Científica Argentina. Dois anos mais tarde lançou o segundo volume dessa coleção contendo retratos dos tipos populares urbanos.

Nos anos entre 1879 e 1883 passou viajando pelo interior da Argentina fotografando os “tipos e costumes”. Passou também alguns anos produzindo vinho e se afastou do ofício fotográfico³⁴. Pouco antes da sua morte escreveu alguns textos autobiográficos publicado no jornal *De la Provincia* e outros jornais argentinos. Morreu em 19 de novembro de 1901 em Assunção no Paraguai, de acordo com a Revista Argentina *Caras Y Caretas* publicou que seu registro necrológico³⁵.

³³ Jornal O despertador, 1 de fevereiro de 1867, p. 4

³⁴ Informação publicada no Jornal do Commercio de 23 de abril de 1890, p. 6

³⁵ Revista Caras Y Caretas, 13 de dezembro de 1902, p. 28.

CAPÍTULO 2: NEGROS POPULARES

É importante neste primeiro momento definir a categoria *negros populares*. Essa categorização foi primeiro apresentado por Leite (2011) em seu artigo *Tipos de pretos: escravos nas fotografias de Christiano Júnior* no qual o autor entende os tipos populares como negros que exerciam a função de escravos de ganho nos grandes centros urbanos. Para Leite os negros fotografados por Christiano Júnior eram escravos de ganho que trabalhavam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro na década de 1860. No entanto, ao analisar o contexto social através de jornais do período e autores que refletiram sobre o tema, percebi que essa categoria vai além de pessoas escravizadas. Por isso o termo utilizado neste trabalho é negros populares, pois Christiano Júnior não fotografava apenas escravos, muitos de seus modelos poderiam ser ex-escravizados, negros alforriados. Portanto, busquei ampliar a categoria utilizada por Leite (2011) tanto para os negros em situação de escravidão como para aqueles já livres.

Enquanto escravizados, os negros populares eram aqueles que exerciam funções domésticas, negros e negras que serviam seus senhores dentro da Casa Grande sendo cozinheiras, babás, amas de leite, passadeiras, realizando tarefas gerais como levar recados. Esses negros também exerciam a função de escravos de ganho, ou seja, escravos que trabalhavam nos centros urbanos como vendedores, quitandeiras e ao final do dia voltavam para seus senhores com o dinheiro das vendas. Dentro dessa categoria cabe mencionar os negros livres, que tinham profissão, habitavam e trabalhavam nos centros urbanos como artesãos ou barbeiros, os que não possuíam profissão ofereciam seus serviços como carregadores, vendedores.

Ainda neste tópico desejo fazer algumas considerações sobre a categoria de negros populares a partir do olhar do fotógrafo. Christiano Júnior não deixa claro quais dos seus modelos eram escravizados e quais eram livres; acredito que isto não fosse uma preocupação do fotógrafo, pois sua atenção estava voltada para o registro do exotismo dos *tipos pretos*. O objetivo de Christiano Júnior era replicar em seu estúdio aquilo que ele via nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, como os negros eram encarregados de todo tipo de serviço urbano, sobretudo o transporte de mercadorias e a venda delas, era comum ver multidão de negros por todos os lados (GORENDER, 2012). De fato, não temos como precisar a quantidade de negros livres que haviam na capital, apesar que Gorender (2012) apresenta uma estimativa de

que 1/3 da população era negra e escrava. Porém esses números estão de acordo com o senso da época em que via todo negro como escravo.

Ao pensar essa categoria de fotografias, alguns questionamentos veem a cabeça: a) por que fotografar pessoas negras? b) o que distinguia os negros de ganho para os outros negros? c) o que se imaginava sobre os negros de ganho? Em primeiro lugar, não posso descartar a importância da fotografia neste período para as classes mais altas, em segundo lugar devemos pensar a posição de um negro na segunda metade do século XIX, especialmente o interesse dos europeus sobre o corpo negros.

Sendo assim o enfoque deste capítulo será dado aos negros populares representados nos 20 cartões de visita produzidos por Christiano Júnior. Minha intenção neste capítulo é mostrar como se davam as imaginações sobre os negros a partir da racialização e objetificação do corpo e do trabalho retratados nesses cartões. Tendo em mente que os cartões de visita neste período eram como figurinhas para compor álbuns, os negros retratados faziam parte de coleções etnográficas de um povo considerado exótico, um povo fadado a desaparecer de acordo com as previsões da teoria evolutiva³⁶ (ABREU, 2005).

2.1 Uma breve história do exotismo dos *typos* pretos

A elaboração de imagens sobre o Outro remonta desde o século XVI com a descoberta das Américas, embora os gregos antigos, egípcios e outros povos da Antiguidade se dedicavam ao exercício de imprimir desenhos sobre outros povos. Novaes (2008) vai ainda mais longe ao afirmar que as imagens são universais, elas estão presentes em todas as culturas humanas. Porém quando os viajantes começaram a explorar os povos que passam a serem chamados primitivos, exóticos³⁷ essas imagens povoaram o imaginário dos europeus tomando outras dimensões (TODOROV, 1993; MIGNOLO, 2017).

A produção dessas imagens – seja xilogravura, pinturas ou literaturas – partia do olhar eurocêntrico do homem branco sobre esses povos. Na famosa obra de Edward Said (1990), *Orientalismo*, o autor propõe a tese de que o Oriente é uma “invenção” do Ocidente. Segundo Said (1990), o Oriente ajudou a definir a imagem que o Ocidente europeu tem de si

³⁶ A teoria evolucionista pela qual me refiro neste momento é a existência de uma espécie humana, mas que desenvolvem em ritmos desiguais, passando por níveis diferentes até chegar ao estágio máximo, a civilização (LAPLANTINE, 2003, p. 49).

³⁷ De acordo com Koutsoukos (2006), a definição de exótico se dá a partir de elementos que são estranhos à cultura Ocidental, ou seja, aquilo que está fora da ótica e, é a partir dessa definição que vou trabalhar aqui.

próprio, pois ao classificar os nativos como bárbaros, os europeus estabeleceram o que não são.

Há também outro aspecto que chama a atenção na obra de Said, as ideias não podem ser estudadas sem pensar na configuração de poder que as entrelaça, “achar que o Oriente foi criado [...] ou acreditar que tais coisas acontecem simplesmente como uma necessidade da imaginação é agir de má fé” (SAID, 1990, p. 17). Esse aspecto é extremamente importante, pois me suscita a pensar sobre os desdobramentos dessas imaginações e seus resultados. Assim como Said alertou para a relação de poder que o Ocidente europeu teve sobre o Oriente, a partir de um discurso, assim também essas imaginações sobre os negros africanos e afrodescendentes que, por um longo tempo foram tomadas como um discurso “verídico” ensinado nas Escolas de Medicina, nas Escolas de Direito e teve na Antropologia biológica racialista seu respaldo enquanto ciência.

Outra obra relevante para essa discussão é *A invenção da Amazônia* de Neide Gondim (2007). Neste livro a autora contempla as literaturas de viagens e o imaginário europeu sobre a região amazônica em contraste com os nativos. Neste sentido, a autora vê a Amazônia como um conceito e não apenas como um território que, de acordo com o processo histórico, as percepções sobre a Amazônia foram construídas e reconstruídas inúmeras vezes. Gondim explica que as primeiras representações da Amazônia giravam em torno das expedições dos militares próximo ao Rio Amazonas, onde se instaurou as lendas do El Dorado e das mulheres guerreiras, conhecida como as amazonas e, especialmente, as xilogravuras sobre os nativos nus, deformados, rituais de canibalismo e cultuadores de demônios. No primeiro momento a região amazônica passou a ser concebida como o paraíso na terra, cujas riquezas são insondáveis. No segundo momento a região amazônica se tornou palco das expedições científicas. As literaturas de viagem escrita por vários estrangeiros transformaram a Amazônia num lugar de observações das ciências da natureza, sobretudo nas áreas de botânica, geografia física, zoologia e hidrografia. Um traço marcante na literatura de viagem da região amazônica foram os registros de utopia, fantasia e preconceito que, de alguma forma, avolumou o imaginário europeu do século XIX acerca das florestas, fazendo com que muitos se deslocassem em busca de riquezas.

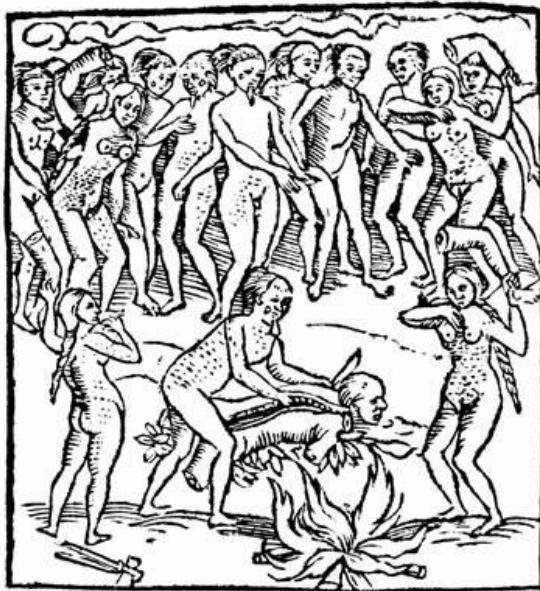


Fig. 12: O corpo despedaçado

Fonte: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

Um dos principais viajantes do século XVI, o alemão Hans Staden, relata sua aventura pelas terras brasileiras em duas viagens – a primeira em 1549, a segunda em 1550 – entre os Tupinambás, na qual os classificou como “selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos”³⁸ (STADEN, 2013, p. 3). As xilogravuras feitas por Staden para ilustrar o que observava no período em que foi prisioneiro dos Tupinambás está repleta do imaginário medieval europeu e pelo estranhamento (figura 12). Os relatos contam com criaturas fantásticas como monstros nas profundezas dos mares, peixes deformados, rituais de canibalismo, crueldade e violência por parte dos nativos. No entanto algo chama mais atenção do viajante: o exotismo pautado na cor da pele dos nativos. Segundo Staden “são pessoas bonitas de corpo e de estatura, tanto homens quanto mulheres, da mesma forma que as pessoas daqui exceto que são bronzeadas pelo sol, pois andam todos nus, jovens e velhos, e também não trazem nada nas partes pubianas” (STADEN, 2013, p. 148). Além de depreciar seus costumes, Staden estabelece uma regra entre o que é belo e o que é feio. Sendo que o parâmetro para o estabelecimento do belo e feio está sempre orientado no padrão europeu da estética.

Antes da exploração das Américas os olhares sobre o exótico mantiveram sua atenção na África e nos africanos, pois já tendiam a considerá-los inferiores tanto por seus

³⁸ O livro foi impresso em Marburgo na Alemanha em 1557 como o título diferente apresentado no Brasil, o título original é *História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos* (SCHNEIDER, 2015).

costumes quanto pela cor da pele. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, os helenos identificavam e classificavam o Outro a partir de características externas sempre pautadas na relação diferencial do próprio Eu. Dessa forma, tudo que se distanciasse ou diferenciasse das práticas e formas gregas – religião, estética, política, linguística – serviria para reafirmar as qualidades dos gregos e posicioná-los numa ordem de superioridade frente a outros povos (OLIVA, 2007). Neste contexto, os helenos buscavam justificar as diferenças culturais e físicas nas condições ambientais e geográficas. De acordo com o filósofo congolês Mudimbe (1994), o termo Etiópia deriva do grego *aethiops* que na mitologia greco-romana significa o deus Vulcano³⁹ e que passou a ser relacionado aos “homens de pele escura”, logo o termo Etiópia passou a ser traduzido como sendo “terra ou país dos homens escuros”. Pois como bem mencionou o filósofo “(...) the land or the continent is called Aethiopia because of (...) the heat (colore) or the color (calore) of the people living near the sun that burns them” (MUDIMBE, 1994, p. 26).

A cor da pele e as características corporais dos africanos seguem pela Antiguidade causando estranhamento e sendo justificadas pelas condições climáticas. As imaginações dos gregos sobre os etíopes contaminariam outras percepções sobre os povos africanos e todo o continente, sobretudo a percepção dos romanos sobre essas populações. De certo que o termo *afri* ou *africanus* era usado pelos romanos para referir-se a África e suas populações, sendo assim o termo *afri* / *africanus* seria uma das possíveis origens do atual termo África⁴⁰. De acordo com Mudimbe (1994), *Africa* vem do latim e significava região ensolarada; Heródoto no século V a.C. ressalta o intenso calor na região e ao mesmo tempo aponta para atividades comerciais que até aquele momento não havia sido mencionado nos escritos “(...) no território desses homens o sol é mais quente (...) desde a aurora até a hora de fechar o mercado. Durante essas horas ele é muito mais quente do que ao meio dia na Hélade⁴¹” (HERÓDOTO, 1988, p. 183). Em outros trechos Heródoto afirma que os etíopes são negros pelo excesso de calor, indicando que a justificativa climática para a cor da pele era predominante neste período.

As imaginações dos gregos sobre as “pessoas de pele escura” foram além da cor da pele quando Heródoto certifica que “o sêmen por eles [negros da Líbia] ejaculado quando se unem às suas mulheres também não é branco (...), e sim negro como a sua tez” (1988, p. 182). Portanto é claro que a cor da pele não seria apenas um único fator a ser observado pelos gregos mesmo sendo uma característica que os distinguiam fortemente. Portanto, se o sêmen

³⁹ Pertencente à mitologia romana, Vulcano corresponde ao deus Hefesto na mitologia grega. Como filho de Júpiter e Juno, Vulcano era o deus do fogo, sendo representado como ferreiro.

⁴⁰ A África designaria uma das províncias romanas e os africanos seriam seus habitantes.

⁴¹ Hélade correspondiam as cidades-estados de Atenas, Esparta e Tebas.

(o componente essencial para gerar vidas) não escapa da cor preta, logo a condição de todos os negros nascidos nas regiões “ensolaradas” não escapariam das imaginações greco-romanas.

Oliva (2007) defende a tese que o estranhamento acerca dos elementos ligados a aparência física dos etíopes não teve relação com o racismo científico do século XIX. Oliva argumenta que os gregos não inferiorizava o Outro pela cor da pele, pois os povos Citas do norte da Europa eram tidos como selvagens mesmo com seus cabelos loiros. Ou seja, a condição central para classificar um povo como bárbaro ou selvagem não era a aparência física, mas sim a impossibilidade de civiliza-los. Para os povos africanos a impossibilidade de civiliza-los era justificada pelas condições climáticas. Oliva faz parte de uma corrente teórica que comprehende racismo a partir da derivação do etnocentrismo, ou seja, o racismo seria uma forma de julgar o Outro partindo da aparência e a hierarquização dos grupos humanos pela distinção racial. Entretanto, há uma perspectiva no qual considera o racismo um fenômeno específico da modernidade tendo suas origens nas grandes navegações do século XVI, consolidado com as revoluções industriais e liberais do século XVIII (QUIJANO, 2005).

A corrente teórica que parte do conceito da *colonialidade do poder* cunhado pelo sociólogo Aníbal Quijano (2005) explica que a ideia de raça, no sentido que entendemos hoje, não seria possível antes da chegada dos europeus à América. De acordo com a análise do sociólogo, a relação entre conquistados e conquistadores produziu novas identidades sociais – índios, negros e mestiços, por exemplo – e redefiniram outras. Em outro tempo, antes da exploração das Américas, os termos espanhóis, portugueses eram termos referentes à posição geográfica ou a países de origem. A redefinição dessas novas identidades assumiu conteúdo totalmente racial, designando uma relação de dominação baseado na inferioridade de uns e superioridade de outros (PEREIRA, 2012). Ao determinar quem é inferior e quem é superior, a relação de dominação além de reconfigurar e criar identidades estabelecem às “hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão⁴² de dominação que se impunha” (QUIJANO, 2005, p. 107).

A posição teórica defendida por Oliva (2007) expõe elementos importantes ao apontar o etnocentrismo e a hierarquização dos grupos humanos como fator classificatório. Entretanto, essa perspectiva teoria deixa escapar elementos importantes na análise e, felizmente, foram abordados por Quijano (2005). De fato, havia povos considerados selvagens pelos gregos e romanos que não apresentavam pele escura. Oliva (2007) afirmou

⁴² Esse padrão de poder foi denominado pelo autor como *matriz colonial do poder* (MCP) tendo por alicerce quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, controle sobre a autoridade de gênero e da sexualidade, controle do conhecimento e da subjetividade (QUIJANO, 2005).

que a inferiorização dos povos era justificada por não compartilharem os costumes greco-romanos; então, por que os povos de pele clara não herdaram o racismo científico do século XIX? Fica evidente que o elemento cor é predominante no estranhamento e, consequentemente, fator de hierarquização dos povos.

Os olhares depreciativos lançados sobre o continente africano vão influenciar de maneira decisiva a forma de como se pensar os africanos durante o medievo europeu. As ideias sobre o calor intenso e o clima insuportável teria impactado as características físicas das populações africanas também foram justificativas para existência de criaturas animalescas que conseguiriam sobreviver em tais condições climáticas. Pensava-se que as condições climáticas abaixo da linha do Equador produziam monstros, essa crença teve grande participação dos teólogos nesse período.

O estranhamento com a cor da pele dos africanos ganha nova roupagem com o imaginário europeu medieval, as interpretações teológicas cristãs articula-se com a teoria de Cam para explicar a origem das populações negro-africanas. A cor da pele se mantém predominante na inferiorização, porém, mais do que isso a imagem dos povos africanos foram associadas a ideia de que a cor preta representaria as trevas descrita na Bíblia, representaria a maldade, o demoníaco. As trevas em oposição a luz como o bem em oposição ao mal. Mais tarde essas oposições seriam vistas como civilização *versus* selvageria, cultura *versus* natureza.

De acordo com o livro de Genesis, Cam e a sua descendência foram amaldiçoados pelo pai como castigo deveria servir seus irmãos – Sem e Jafé⁴³ – pela ofensa de ter debochado do pai, Noé, quando estava nu e bêbado.

Quando Noé despertou da sua embriaguez, soube o que tinha lhe feito seu filho mais novo. “Maldito seja Canãa, disse ele; que ele seja o último dos escravos de seus irmãos!” E acrescentou: Bendito seja o senhor Seus de Sem, e Canãa seja seu escravo! Que Deus dilate a Jafé; este habite nas tendas de Sem, e Canãa seja seu escravo!”(Genesis 9:27).

Segundo Stenou (1998), podemos encontrar a partir do século IV alguns textos escritos por doutores do Cristianismo que se esforçaram para explicar os descendentes de Cam. Santo Ambrósio, por exemplo, um dos mais expoentes doutores defendia que os descendentes de Cam – Cus, Mesraim, Phut e Canãa – teriam ocupado as regiões que vão do

⁴³ De acordo com a teoria camita, Sem deu origem aos povos asiáticos, Jafé aos europeus e Cam aos africanos.

sul da Síria até o norte africano. Assim, os primeiros habitantes do continente africano seriam os descendentes de Cam, amaldiçoados e cobertos de pecado.

Com a descoberta das Américas as teorias bíblicas sofrem um forte golpe, pois a tese de que a humanidade descenderia de um único homem, Adão, passou a ser questionada. Um novo debate se iniciou acerca da natureza humana e os indígenas foram os protagonistas desse debate no primeiro momento. A grande questão se dava em dois pólos representados por Las Casas e Sepulvera. Enquanto o Bartolomé de Las Casas defendia a humanidade dos índios e a possibilidade de conversão das suas almas; Sepulvera sustentava a ideia de que os índios eram nações bárbaras e desumanas, naturalmente inclinados à condição servil e sem religião. O debate foi finalizado a favor da tese de Bartolomé de Las Casas, embora alguns apontamentos sobre a tese de Sepulvera persistiram. Com o resultado do debate a igreja católica conferiu humanidade aos índios e, assim, abriu um precedente importante para a escravização de negros africanos em território americano (LAPLANTINE, 2003).

Embora a tese de Sepulvera fora derrotado em questões práticas, seu discurso persistiu em ao menos um ponto, a questão da natureza dos índios. De acordo com Laplantine (2003), os europeus do século XVI tinham alguns critérios para classificar a humanidade, além do critério religioso, a aparência física, os hábitos alimentares e a linguagem estavam dentro do critério avaliativo (p. 28). O fato de não acreditarem em deus (deus cristão), estarem nus ou usando peles de animais, comer carne crua e falarem uma língua incompreensível, os europeus classificava-os mais como próximos a animais, povos selvagens⁴⁴. A indolência dos índios também foi alvo de debate. Segundo Buffon o clima foi o grande responsável pelos “animais inferiores”, tornando o nativo do Novo Mundo frágil, sem pêlos, preguiçoso, permanecendo deitado por várias horas. Essas informações foram relevantes para que, mais tarde, se desenvolvesse a teoria do determinismo geográfico do século XIX (GONDIM, 2007).

A transformação dos africanos e seus descendentes em escravos redefiniram as identidades africanas pensadas a partir das Américas. Sendo assim, permaneceram duas leituras: a) todos os cativos fariam parte de grupos homogêneos divididos por conjuntos linguísticos; b) adotavam denominações das regiões de embarque dos negros na costa do continente. Desse modo, ao chegarem à América aquele que se associaram as identidades

⁴⁴ A partir do século XVII, com o Renascimento e posterior com o Iluminismo, os europeus classificavam como selvagens todos aqueles que não compartilhavam de sua fé, suas leis, sem moral, sem escrita, etc. Essa nomenclatura opondo-se a ideia de humanidade. Já o século XIX preferiu classificá-los como primitivos (LAPLANTINE, 2003, p. 27).

Bakongo, Ketu, Mbundu, entre outros, passaria a se chamar Congo, Benguela, Nagôs, Minas, sendo identificado pelo porto ou pela região pela qual foi capturado.

Foi somente com o Iluminismo que o debate se torna mais secular, porém se polariza entre duas teorias. A poligenista, onde entende que a origem da humanidade se deu em vários lugares gerando várias espécies humanas e a teoria monogenista que propõe uma única origem humana. Embora a teoria poligenista tenha sido bastante defendida, a hipótese monogenista ganha o debate. De acordo com a teoria monogenista o gênero humano é uno, contudo, há diferenças. As diferenças de cada tipo humano se davam através da moralidade, beleza, ética e a capacidade de atingir um grau mais elevado dentro da espécie. Logo, a monogenia defendia a hierarquia biológica através da evolução que, no final de contas, acabou tomando muitos elementos da poligenia. Essa hipótese acabou criando a pluralidade de raças, sendo tão desiguais entre si que resultou em subespécies humanas “que não poderiam se misturar sob pena de degradação” (PEREIRA, 2012, p. 151). Em suma, o ideal de perfectibilidade associado ao evolucionismo presume a existência de povos mais evoluídos e povos menos evoluídos, isto foi também associado a moral do trabalho muito divulgado pela burguesia incorporada fortemente no século XIX (SANTOS, 2005).

A oposição entre selvagem e civilizado foi o pano de fundo que escondia um debate teórico mais profundo; na verdade a discussão se dava entre a suposta dicotomia entre natureza e cultura. De acordo com Sepulvera, De Pauw, Buffon, os negros africanos e os índios estavam mais voltados à natureza, enquanto os brancos europeus à cultura. O caráter animalesco dado a esses povos era justificado pela sua ausência de Estado, instituições, religião e a acusação de selvageria dada por comerem carne humana, em suma, eram povos sem regras, sem leis, sem organização política (LAPLANTINE, 2003).

Foi graças a secularização com a emergência do Iluminismo do século XVIII que se naturalizaram as diferenças e a organização dos grupos humanos por raças afastando-as da teoria climática e camita. Segundo Pereira (2012) a virada definitiva se deu a partir do século XIX quando o racismo torna-se científico e se consolida.

2.2 Quando o exotismo se tornou racismo científico

No final do século XVIII algumas perspectivas se destacam, uma delas foi a visão humanista da Revolução Francesa que naturalizou a igualdade humana; a outra, uma reflexão sobre a diferença entre os seres humanos. A partir do século XIX a reflexão sobre as

diferenças ganhou mais influência estabelecendo correlações genéticas, aptidões intelectuais e morais. Com isso, o termo *raça* passa a ser inserido na literatura no início do século XIX pelo naturalista francês Georges Cuvier para demonstrar a existência de heranças físicas em vários grupos humanos (SCHWARCZ, 1993).

Até meados do século XIX a monogenia era a visão dominante permitindo pensar a humanidade originária de um único ser e os tipos humanos diferentes eram explicados a partir da degeneração. Com a crescente sofisticação das ciências levanta-se outra hipótese de que a humanidade teria vários centros de criação que corresponderiam às diferenças raciais. É neste contexto que vemos o nascimento da Antropometria e da Frenologia, teorias ocupadas em interpretar a capacidade humana na medição dos cérebros em diferentes povos (SCHWARCZ, 1993). A fotografia foi um instrumento importante para o exercício dessas práticas teóricas, pois se fotografava os indivíduos de diferentes grupos humanos na esperança de encontrar diferenças anatômicas que confirmassem tais ideias. Tal contexto propiciou o surgimento do modelo determinista no qual afirmava que o comportamento criminoso era dado pela natureza biológica, ou seja, a criminalidade era um fenômeno físico e hereditário. Nascia, assim, a *antropologia criminal*⁴⁵ de Cesare Lombroso.

A segunda metade do século XIX foi impactada com a publicação da obra de Charles Darwin, *A origem das espécies* que passou a construir um paradigma de época incorporando ideias antigas, como a questão climática e geográfica do continente africano. Aos poucos as máximas de Darwin que, foram relidas em uma chave social, se transformaram em referências quase que obrigatórias sendo aplicada em várias disciplinas – sociologia, história, antropologia, economia e especialmente na teoria política.

A seleção natural foi a máxima que mais se popularizou no primeiro momento da teoria darwinista. “A esta conservação das diferenças e variações individualmente favoráveis e a destruição das que são prejudiciais a chamei de seleção natural ou sobrevivência dos mais fortes” (DARWIN, 2017, p. 88), firmava Darwin ao analisar as mudanças nas espécies animais e vegetais. Contudo, *A origem das espécies* recebeu várias interpretações que se desviaram do perfil original utilizando os conceitos da obra para análise do comportamento humano/social.

⁴⁵ No Brasil a Escola de Direito do Recife adotou fortemente os métodos utilizados na antropologia criminal.

Umas das interpretações sobre a obra de Darwin foi dada por Morgan, de acordo com Laplantine (2003), o evolucionismo⁴⁶ encontrou sua forma mais sistemática e elaborada com a obra de Morgan na qual torna-se referência para os antropólogos do século XIX. Os conceitos como “competição”, “seleção”, “evolução” passavam a ser aplicados em vários ramos do conhecimento e explicaria o estado de atraso evolutivo das populações africanas e mestiças. Esses conceitos também foram utilizados para dar legitimidade ao imperialismo integrando países “subdesenvolvidos” na economia mundial a partir de uma relação de dependência dos países “desenvolvidos” (HOBSBAWN, 2009).

Para muitos pensadores europeus as teorias raciais evidenciariam o fato de que os africanos seriam a evolução do macaco ao homem sendo considerados mais próximos aos animais do que aos seres humanos. Assim, o exotismo apresentado através do atraso ou na incapacidade dos africanos e seus descendentes em evoluir fizesse com que os europeus buscassem intervir nessas populações levando “desenvolvimento” e “progresso”, em outras palavras, imperialismo.

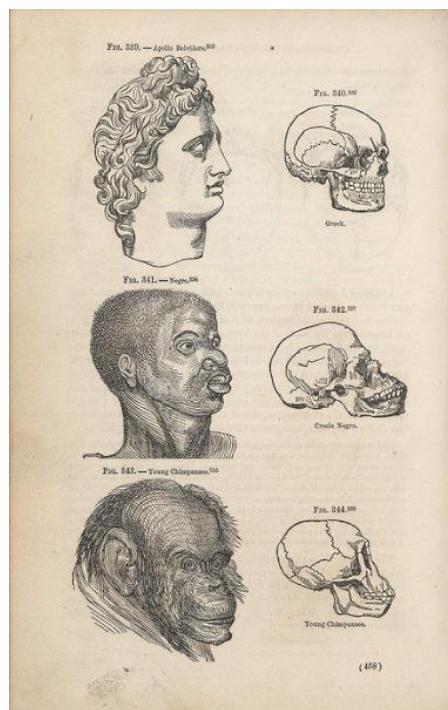


Fig. 13: Comparação de crânios

Fonte: GOULD, Stephen Jay, *A Falsa Medida do Homem*, 1991.

⁴⁶ O evolucionismo antropológico explica que existe uma espécie humana, mas que desenvolvem de ritmos desiguais. Todas as populações vão passar pelas mesmas etapas para no fim alcançar o nível final, a civilização (LAPLANTINE, 2003, p. 49).

A figura 13 faz parte de uma série de desenhos produzidos por Josiah Nott e George Gliddon⁴⁷ publicados em 1854 no qual sugere que os negros estariam numa escala evolutiva entre os brancos – na figura é a representação de um grego – e os chimpanzés. Nott e Gliddon acreditavam que a capacidade intelectual de uma raça se dava pela medida e volume do interior do crânio, portanto quanto maior o crânio mais inteligência. Nota-se na imagem que o crânio do homem negro foi falsamente alargado/deformado para se assemelhar aos crânios dos chimpanzés, sugerindo, assim, que os brancos possuíam cérebros normais e mais capacitados de inteligência.

Nott e Gliddon não estavam sozinhos na difusão dessas ideias. Nos Estados Unidos vemos Samuel George Morton, o fundador da “escola americana” de Etnologia que estudava os crânios humanos, especialmente os crânios dos egípcios e argumentava que pela inteligência do povo egípcio, eles não podiam ser negros. Morton tinha o hábito de colecionar crânios humanos e através da mensuração craniana estabelecer a capacidade intelectual das raças. Na França temos Paul Broca, um craniologista que em 1859 fundou a Sociedade Antropológica de Paris, defendia claramente que a diferença na proporção dos crânios repercutia na capacidade física, motora, cognitiva e moral dos indivíduos⁴⁸.

Como bem afirmou Schwarcz (1993) o Brasil absorveu todos esses modelos vindos da Europa, sobretudo dos Estados Unidos e da França. Sendo um país que, pelas estimativas mais modestas, recebeu cerca de 5 milhões de africanos em situação de escravidão entre os séculos XVI e XIX, esses modelos raciais encontraram grande acolhimento em diversas instituições brasileiras. Em determinados momentos a discussão racial assumiu papel central desde a Frenologia dos museus etnográficos, as Escolas de Direito, Medicina.

Contudo, as teorias raciais não pairavam apenas no âmbito científico das academias, elas se tornaram didáticas a tal ponto que a população não letrada às absorvia de várias formas⁴⁹. Pois devemos pensar que as teorias raciais não diziam respeito apenas as características biológicas e fenótipas (cor da pele), elas assumem características políticas na

⁴⁷ Nott e Gliddon adeptos da poligenia colaboraram com vários trabalhos de Samuel George Morton, entre eles a obra *Types of Mankind* publicada em 1854 no qual homenageia e leva mais adiante as ideias de Morton sobre diferenças raciais.

⁴⁸ As teorias de mensuração craniana em 1895 ultrapassam as questões raciais para as formulações de gênero quando o francês Gustave Le Bon afirma que o crânio das mulheres são menores que o crânio dos homens, portanto os homens seriam superiores as mulheres na evolução humana.

⁴⁹ Segundo o Censo de 1872, 86% da população não sabia ler e escrever, em vista disso, a população majoritariamente analfabeta não poderia ter acesso às teorias raciais via leitura, neste modo as imagens substituía o texto para aqueles que não sabiam ler. De acordo com Novaes (2008), tanto o texto quanto a imagem comunicam, e toda comunicação depende de uma relação entre aqueles que se comunicam. No Brasil, um país de mestiços como mencionou Silvio Romero, a relação entre negros, índios e brancos eram estreitas. Como veremos a seguir, a cidade do Rio de Janeiro estava repleta de negros por todos os lados.

imposição de uma identificação ao Outro. Assim “The body was therefore apparently the obvious signifier of race as well as its ultimate evidence – attested by science and the state” (FASSIN, 2011, p. 420). Portanto a imposição de uma identificação sobre o outro também é um ato de autoridade.

2.3 A circulação dos *typos* pretos na cidade do Rio de Janeiro

Após a independência do Brasil, o Rio de Janeiro tomou posição como centro administrativo do país, além de centro comercial das províncias do Sudeste, do Sul e Centro-Oeste. Em pouco tempo as lavouras de café atingiram o Vale do Paraíba e a produção suplantou as regiões do Rio de Janeiro e municípios vizinhos. Assim, a cidade do Rio de Janeiro se tornaria o escoadouro da produção cafeeira para os mercados internacionais (SOARES, 2007).

Pelo porto da cidade não escoava apenas café, mas desembarcava uma grande quantidade de escravos que, até 1831, eram negociados no mercado Valongo⁵⁰. Ou seja, a expansão do mercado cafeeiro intensificou o tráfico africano tornando abundante a mão de obra escrava que não era utilizada apenas nas lavouras de café, mas estendeu-se aos mais variados serviços. Era grande o contingente de negros vindos das mais diversas regiões da África, “a primeira impressão do viajante chegado da Europa era a de que estava num país de mestiços e negros” (COSTA, 1998, p. 277) pela grande quantidade de africanos que circulavam nas ruas. No recenseamento de 1849 organizado pelo dr. Roberto Jorge Haddock Lobo, a população da cidade do Rio de Janeiro contava com 266.466 habitantes, sendo que 155.864 eram livres e libertos (58,49%) e 110.602 na condição de escravos (41,51%).

O francês Jean Baptiste Debret em sua estadia no Brasil entre os anos de 1816 e 1831 registrou em pintura o Mercado do Valongo (figura 14). A cena mostra negros extremamente magros, com poucas roupas e descalços, crianças com a barriga grande, possivelmente barriga d’água. Também vemos dois homens brancos bem vestidos, é a figura de um comprador em pé e o vendedor de escravos sentado numa cadeira de madeira com uma moringa de água ao lado. Repare na imagem que os escravizados estão divididos em três grupos: os que vestem

⁵⁰ Valongo era o grande redistribuidor de escravos para a cidade do Rio de Janeiro e as províncias do Sudeste – todo o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. O mercado foi desativado em 1831 com a lei de proibição de tráfico de escravos, no entanto a proibição foi completamente ignorada mantendo o tráfico clandestinamente. O mercado muda de nome em 1843 passando a se chamar Cais da Imperatriz, quando passa por reformas para receber a princesa das Duas Sicílias, Teresa Cristina de Bourbon, esposa de Pedro II com quem casara por procuração (LIMA, SENE, SOUZA, 2016).

panos amarelos, os que vestem panos vermelhos e as crianças vestindo um pano claro. Possivelmente pertencem a donos diferentes. Nesta imagem chama a atenção à condição física e o semblante cabisbaixo dos escravizados. Contrariando a situação vemos as crianças de cócoras, aparentemente brincando. Enquanto uma criança em destaque, em pé em frente ao comprador com seu chicote na mão.

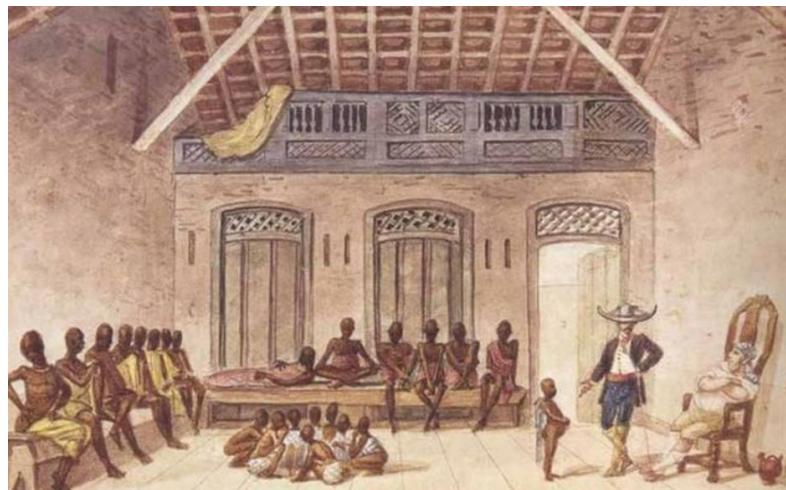


Figura 14: Mercado do Valongo, 1834. **Fonte:** Jean-Baptiste Debret. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

A partir de 1850 a cidade do Rio de Janeiro passou por várias transformações rumo a um processo gradativo de urbanização. As obras como a construção da estrada de ferro de Mauá e dom Pedro II que ligava as regiões cafeeiras, a implantação de empresas comerciais, empresas bancárias, serviços de transportes urbanos (os bondes), iluminação, serviços de esgoto, todas essas transformações eram características de uma sociedade que começava a se adaptar a forma organizacional capitalista de produção.

A urbanização da cidade do Rio de Janeiro visava ir além do estabelecimento de empresas, comércio e obras de pavimentação, a proposta apresentada era a construção de uma “nação civilizada” aos moldes eurocêntricos. Honorato (2008) em sua dissertação menciona que o projeto civilizador – para os republicanos, por exemplo – estava pautada na erradicação das características coloniais, sobretudo a abolição do trabalho escravo. Porém naquele primeiro momento a preocupação estava em “civilizar” os espaços, ou seja, realização de reformas urbanas e a promoção de segurança para os cidadãos e a família real. Na opinião do advogado Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos, a segurança exigia proibir “os jogos noturnos principalmente aqueles que as leis proíbem e os denominados de entrudo, que, além,

de serem um divertimento bárbaro, é indigno de toda a nação civilizada" (VASCONCELOS, 1931, p.43). Logo o projeto de nação estava orientado na oposição entre bárbaro e civilizado.

A ideia de nação, de acordo com o entendimento da antropóloga Verdery (1996), é um operador básico no sistema de classificação social. Os sistemas de classificação social faz mais do que classificar, "na forma institucionalizada também estabelecem as bases de autoridade e da legitimidade através das categorias que estipulam; fazem suas categorias parecerem naturais e socialmente reais" (VERDERY, 1996, p. 239). Para o Brasil, o operador básico foi a ideia de raça como classificação social, estabelecendo hierarquia racial que se estendia as formas de trabalho e aos espaços da própria cidade.

O discurso civilizador neste primeiro momento estava na promoção de implementar na cidade uma estética voltada ao modelo dos países europeus, isso era mais fácil promover do que a extinção do trabalho escravo. Afinal, os negros exerciam todo tipo de trabalho, desde o transporte de pessoas brancas até a remoção de lixo, excrementos (figura 15 e 16). Numa sociedade no qual compreende o trabalho braçal à degradação, não poderia abrir mão do regime escravista.



Figura 15: Homem branco sendo transportados, 1831; **Fonte:** Jean-Baptiste Debret. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Figura 16: Senhora na liteira, 1860. **Fonte:** Instituto Moreira Salles.

Observando as duas imagens, pouca coisa mudou apesar da distância temporal entre elas de aproximadamente 40 anos. A pintura feita por Jean Baptiste Debret na década de 1820 e a fotografia de 1860 apesar de diferir na tecnologia do registro, assemelha-se muito em seu conteúdo. Pois o destaque nas duas imagens está para a forma inalterada de transporte que continuava sendo feitas pelos escravos, ao invés de cavalos.

O recenseamento de 1872 mostra dados interessantes com relação à população se comparar com o recenseamento de 1849 e destaque também para a mudança na estrutura e na

dinâmica interna da população de todo município do Rio de Janeiro. Dos 228.743 habitantes da cidade do Rio de Janeiro (freguesias urbanas e suburbanas)⁵¹, 191.176 eram livres (83,19%) e 37.567 eram escravos (16,42%); dos 37.567 escravos residentes na cidade, 28.625 eram classificados como brasileiros (crioulos e mestiços – 76,20%) e 8.942 nascidos na África (23,80%). Soares (2007) justifica a mudança na estrutura a partir da proibição do tráfico negreiro em 1850, o aumento das alforrias, as epidemias de febre amarela que assolaram toda a província do Rio de Janeiro e a intensificação da imigração europeia, especialmente a portuguesa⁵² que determinou o aumento na população branca e livre (p. 34).

Este grande contingente de pessoas estava concentrado, em sua maioria, nas freguesias urbanas compreendida nas regiões São José, Santa Rita, Sacramento, Santana e Candelária. Essas freguesias constituíam-se na área mais dinâmica da cidade, uma vez que neste espaço concentravam as principais atividades econômicas, consequentemente, abrigavam ruas insalubres e congestionadas. O campo de Santana, por exemplo, era utilizado como depósito de lixo exalando um odor terrível. Por serem áreas de intenso comércio, grande parte da população pobre residia e trabalhava nas freguesias urbanas. (SOARES, 2007; SOUZA, 2008). Em contrapartida as freguesias suburbanas eram áreas com residências mais elegantes, apresentavam condições mais higiênicas, pois eram áreas habitadas pelos altos funcionários, militares de alta patente, profissionais liberais com chácaras espaçosas, segundo Soares (2007).

A parte mais antiga da cidade (freguesias urbanas) era deixada para o comércio e para a população mais pobre, no entanto, o centro comercial da cidade do Rio de Janeiro se constituía ao redor das ruas Direita, Quitanda e do Ouvidor⁵³ próximos ao Palácio do Paço (figura 17), Rua d'Ajuda, Rua São Pedro. A Rua do Ouvidor, desde os anos 1830, apresentava um comércio luxuoso com vários comerciantes franceses pelo que dava a impressão de uma via parisiense, repleta de alfaiates franceses; e as residências neste local eram de casas assobradadas na qual viviam pequenos fabricantes, médicos, advogados. A impressão de uma Paris na cidade do Rio de Janeiro terminava pela onipresença da mão de obra negra e escrava pela cidade, como ressalta Gorender (2012). Enquanto as populações mais pobres foram

⁵¹ De acordo com o recenseamento de 1872, as Freguesias urbanas eram as regiões de Sacramento, São José, Candelária, Santa Rita, Santo Antônio e Santana. Enquanto as freguesias suburbanas Engenho Velho, Glória, Lagoa, Campo Grande Jacarepaguá, Ilha do Governador, Paquetá, Guaratiba, Inhaúma, Irajá, Santa Cruz (p. 8).

⁵² Soares (2007) afirma que mais de 130 mil portugueses chegaram ao Rio de Janeiro entre os anos de 1851 e 1870, parte considerável desse contingente permaneceu na cidade no qual foram empregados em todas as atividades (p. 34).

⁵³ A Rua Direita mais tarde se tornou a Primeiro de Março; e a Rua Quitanda foi o local onde Christiano Júnior teve seu estúdio de fotografias. Na rua Ouvidor, Christiano Júnior apresentou uma exposição de fotografias recém chegado ao Rio de Janeiro (SOARES, 2007, p. 28).

empurradas para as áreas mais pantanosas e insalubres das freguesias urbanas nas proximidades do Campo de Santana e do Valongo na freguesia de Santa Rita.



Fig. 17: Rua Direita, esquina com Rua do Ouvidor em 1866, onde se localizava a Casa Leuzinger

Fonte: Brasiliana Fotográfica

A cidade estava cheia de negros que impressionavam os europeus recém-chegados, pois eles realizavam todo tipo ofícios urbanos. Pensando nisso, Christiano Júnior busca retratar e classificar essa população a partir de “collecões e costumes dos typos pretos”. Os mais comuns eram os *escravos de ganho* que, segundo Gorender (2012), compreendiam em carpinteiros, artesãos, pedreiros, pintores, alfaiates, carregadores, vendedores, quitandeiras, lavadeiras. Os escravos de ganho passavam o dia nas ruas alugando seus serviços com a obrigação de entregar a renda ao senhor, nestes casos o escravo podia ficar com o excedente se vendesse o serviço além do valor estipulado. Desta forma alguns desses escravos possuíam algum dinheiro, razão pela qual alguns poucos conseguiam comprar sua liberdade.

De modo geral os negros de ganho não necessitavam de instrução, exceto os artesãos, pintores, alfaiates, carpinteiros e alguns outros. Portanto as famílias brancas mais pobres, sem condições de manter ou comprar muitos escravos, adquiriam apenas um ou dois escravos para ter alguma fonte de renda, ou seja, obtenção de renda a partir da exploração do trabalho escravo. Outro uso para o escravo de ganho se dava a partir do aluguel deste escravo. Essa prática se tornou comum após a proibição do tráfico negreiro de 1850.

Outra forma de “renda”, mencionada por Gorender (2012) e pouco explorada na historiografia brasileira era a prostituição. Os senhores, em muitos casos as senhoras

conduziam suas escravas à prostituição embora o meretrício fosse ilegal no Rio de Janeiro. Graham (1996) em seu artigo, *O impasse da escravatura: prostitutas escravas, suas senhoras e a lei brasileiras de 1871*, menciona uma queixa dada a polícia na freguesia de Sacramento, na cidade do Rio de Janeiro em março de 1871 pela escrava Honorata. Em seu depoimento ela acusa sua senhora de tê-la forçado a se prostituir desde os 12 anos de idade e agora com 19 anos presta queixa contra ela. Honorata conta que a sua senhora a mandava para os bordéis, em outros casos a própria senhora marcava os encontros. Quando não havia encontros e nem bordéis, Honorata era alugada como escrava doméstica, normalmente como cozinheira ou lavadeira. Esta foi uma das muitas escravas na situação de prostituição, essas escravas de ganho exerciam o ofício na zona portuária, no trecho que se estendia da Rua Uruguaiana até o Campo de Santana, correspondendo à freguesia de Sacramento.

Basta uma rápida olhada nos anúncios de jornais que podemos perceber um verdadeiro centro comercial e bastante intenso nessas ruas, sobretudo no que diz respeito ao comércio envolvendo escravos.

“Na rua São Pedro n. 63 continua se a comprar pretas de 15 a 20 annos, bem como pretos pedreiros” (Jornal do Commercio, 1 de janeiro de 1860, p. 4).

“Aluga-se uma moça para ama secca, muito carinhosa e prendada; na rua da Quitanda n. 59, sobrado” (Jornal do Commercio, 3 de janeiro, 1866, p. 4).

“Recebem-se escravos de ambos os sexos à consignação para vender, garantindo-se o bom tratamento e promptas vendas; na corte, rua do Rosário n. 46” (Fluminense, 23 de outubro, 1864, p. 4).

“Vende-se um preto maior de 30 annos, oficial de ferreiro, na rua da Misericórdia n. 15” (Correio Mercantil, Instructivo, Politico, Universal, 14 de janeiro de 1862, p. 4).

Não por coincidência essas ruas tinham variados estúdios fotográficos, Christiano Júnior montou seu ateliê de fotografias na Rua da Quitanda, na Rua São Pedro, Rua d’Ajuda e amostras do seu trabalho foram expostas na Rua do Ouvidor enquanto esteve no Brasil. Ao instalar seu estúdio na Rua da Quitanda, Christiano Júnior começa a fotografar “costumes e tipos pretos” indicando a grande circulação de negros nessas ruas.

Na segunda metade do século XIX é perceptível que a cidade do Rio de Janeiro passava por grandes transformações que refletiam no espaço urbano e, consequentemente, no mundo do trabalho. A cidade foi se modernizando e a forma como os brancos viam os negros e a escravidão nesse período também acompanhou essa mudança. Ao contrário do que

pensamos a escravidão não afrouxa nas últimas décadas do século XIX com a proibição do tráfico negreiro de 1850, ou a lei do Ventre livre em 1871, ou a lei do Sexagenário em 1885. Acontece que a dinâmica da escravidão brasileira teve a habilidade de assumir várias facetas dentre elas o discurso da *modernidade* e do *progresso* que, segundo Mignolo (2017), foi dado a partir da ideia de colonialidade.

A chegada da fotografia e a sua popularização marca bem esse período de progresso e desenvolvimento. Contudo, a ideia de um país escravocrata estava na contramão dos interesses capitalistas do período, mas abolir a escravidão legalmente não significava abolir o colonialismo. Afinal, o colonialismo consegue se perpetuar a partir de outras formas, como na exploração do trabalho dos negros, e também através da exploração imagética dos exóticos. De qualquer maneira a pauta fundamental do colonialismo é a “descartabilidade de vidas humanas” (MIGNOLO, 2017, p. 4).

2.4 Ser escravo, ou parecer escravo sob as lentes de Christiano Júnior

No dia 2 de abril de 1865 o *Jornal do Commercio* anuncia os serviços fotográficos de Christiano Júnior, estratégia comum diante de outros fotógrafos da cidade para aumentar a clientela. Entretanto, a novidade que Christiano Júnior apesentava neste anúncio era a sua coleção, a “Collecção dos typos pretos”. A exposição dos corpos negros sobre os cartões de visita sugere que Christiano Júnior via todos os seus modelos como escravizados, embora a historiografia afirme que na segunda metade do século XIX muitos negros já não viviam sob o chicote do seu senhor.

O fotógrafo buscava construir uma espécie de tipologia através de suas coleções no qual pudesse estabelecer diferenças entre nações africanas. Traços fisionômicos, cor da pele, ornamentos, vestimentas e supostas características psicológicas ajudavam a criar critérios de identificação de negros das mais diversas regiões do continente africano. Essas identificações eram úteis e práticas, especialmente no comércio de escravos, pois alguns grupos eram vistos como melhores comerciantes (por exemplo, as quitandeiras negras de Mina), outros grupos eram melhores para amas de leite, havia grupos considerados mais dóceis e outros mais rebeldes (caso dos negros Monjolas) e especialmente entre as mulheres haviam aquelas que fossem consideradas mais sensuais, como as negras do Congo, Rebolos e Benguela. Portanto, “Não é o rosto único do retratado que se busca no ‘tipo’, mas a generalidade que permite reconhecê-lo como ‘um negro mina’, ‘gabão’, ‘cabinda’, ‘crioulo’” (CUNHA, 1988, p. 135).

A identificação e a classificação étnica da população negra, segundo Fassin (2011), passa pelas características fenótipas, pois "the body is the site of the racial experience" (p. 420). Logo a associação entre corpo e raça tornou-se suspeito de reificação, tornou-se como algo dado, natural. Sendo assim a racialização dos corpos passa em primeira instância pela atribuição, ou seja, a racialização⁵⁴ é produzida a partir da imposição de uma identidade sobre o outro. Essa imposição de identidade além de ser um ato de autoridade – quando determina o que o outro é e o que seja melhor para ele, assumindo uma posição paternalista –, estabelece também hierarquias.

Na busca da construção de uma classificação dos *typos pretos*, o ambicioso fotógrafo não pôde ignorar o cotidiano da população negra na cidade do Rio de Janeiro. Logo essa classificação teve laços estreitos com o mundo do trabalho, afinal negros eram vistos trabalhando o tempo todo. Portanto observamos que das 36 fotografias analisadas nesta pesquisa, 14 trata-se de negros desempenhando algum tipo de trabalho. Nota-se que os ofícios são dos mais variados, há vendedor de leite, vendedor de flores, quitandeiras, carregadores, barbeiro, artesão de cestos, entre outros. Todas as ocupações dizem respeito a trabalhos manuais.

Manuela Carneiro da Cunha ressalta que os negros de ganho estavam por todo Rio de Janeiro.

A classe média carioca, o pequeno capitalista, como se dizia na época, satisfaz-se com a renda de um par de negros, recolhida semanalmente, que lhe permite levar ociosa existência. Nada a ver com a escravaria numerosa que povoava nas fazendas de café. Ter escravos é o investimento mais comum e o meio de vida habitual (CUNHA, 1988).

Sendo assim a prática de ganho passou a ser institucionalizada, restritiva e sujeita a tributação e licenças. De acordo com o Código de Postura de 1860,

5º Ninguém poderá ter escravos de ganho sem tirar licença da Câmara Municipal, recebendo com a licença uma chapa de metal numerada, a qual deverá andar sempre com o ganhador em local visível. O que for encontrado a ganhar sem a chapa sofrerá 8 dias de calabouço, sendo escravo, sendo livre, 8 dias de cadêa (Código de postura, 1860, localização III 7, 2, 23).

⁵⁴ Sob a perspectiva de Fassin (2011) ao invés de falarmos em raça, podemos estudar a racialização entendido por ele como um processo onde as "raças" são corporificadas. Este processo de racialização, segundo o autor, pode desencadear em processos brutais, ou sutis, podem resultar em genocídios, ou em racismo cotidiano (p. 421). Embora nenhum processo seja puramente sutil, ou absolutamente brutal, o caso brasileiro envolve todos esses processos ao longo de sua história.

Assim o trabalho de Christiano Júnior estava intimamente ligado ao mundo externo ao estúdio fotográfico, seu desafio era replicar as cenas mais comuns que via nas ruas da cidade, local não apenas de comércio, mas de experiências vivenciadas. Sua preocupação estava no realismo com que a imagem resulta, por isso os modelos são fotografados com roupas rasgadas, sujas para que desse a aparência da vida nas ruas. Ainda pensando no realismo, os retratos deveriam deixar claro a posição que a pessoa ocupava, ou a que o fotógrafo queria dar entender que ocupava.



Figura 18: homem e mulher carregando cestos na cabeça, sem data. Christiano Júnior.

Fonte: IPHAN.

Vários elementos chamam atenção nesta imagem, no entanto não podemos deixar de notar as roupas dos modelos. A senhora segura em cima da cabeça um tabuleiro de frutas e legumes, indicando ser uma quitandeira. Sem joias, ou ornamentos, apenas um turbante simples para apoiar o tabuleiro. Ao seu lado, um homem usando paletó e calças desgastadas, equilibrando um cesto na cabeça. Nota-se que nesta imagem os modelos apresentam menos rigidez na pose, pois o homem está de perfil, olhando para a mulher e uma das mãos tocando o ombro dela.

Assim como o modelo da imagem 18, observamos algumas semelhanças encontradas em outras fotografias produzidas por Christiano Júnior. O serviço de carregador, por exemplo,

era um dos mais requisitados por todo homem branco; especialmente os comerciantes que contava com um negro ao seu lado, pois somente um escravo prestava para esse tipo de encargo, como bem ressaltou Leite (2011). Desde a visita de Debret ao Rio de Janeiro que encontramos registros de carregadores de todos os tipos no centro urbano; a grande quantidade de negros carregando coisas de um lado para o outro foi motivo de estranheza por parte de Debret. Foi estranho para esse francês observar que “(...) nesse século de luzes se depare ainda no Rio de Janeiro com o costume de transportar enormes fardos (...)”, prática essa que “(...) assegura a remuneração diária de escravos empregados nos serviços de rua (...)” atendendo interesses de seus proprietários (DEBRET, 1975, p. 238). Para Debret a grande quantidade de escravos carregando coisas dali para lá significava atraso diante da Europa que passava pelo “século das luzes”.



Figura 19: escravo de ganho carregando cadeiras, 1865. Christiano Jr; Fonte: Museu Histórico Nacional.

Figura 20: escravo carregando caixa, 1865. Christiano Jr; Fonte: Museu Histórico Nacional.

Os escravizados instruídos, como os artesãos, alfaiates, sapateiros, barbeiros, ferreiros entre outros também foram alvos das lentes fotográficas de Christiano Júnior, afinal eles faziam parte de um gênero bastante lucrativo dentro dos escravos de ganho. De acordo com John Luccock (1942) – um viajante inglês que esteve no Brasil nas primeiras décadas do século XIX – o número de escravos artesãos aumento no Rio de Janeiro após a vinda corte portuguesa ao Brasil. O aluguel de escravos encareceu formando uma nova classe social

composta por aqueles que compravam escravos para instruí-los em alguma arte ou ofício, seja carpintaria ou sapateiro, vendendo-o em seguida ou alugando com preços elevados. Desta forma, era resarcido de maneira vantajosa o valor gasto na instrução do escravizado (LUCCOCK, 1942, p. 134, 135).

A instrução de um artesão levava tempo, porém o gasto compensava com a valorização do escravizado a partir de altos aluguéis cobrados⁵⁵. De acordo com Gorender (2012), o escravo instruído – como os barbeiros, por exemplo – custava o dobro do escravo comum (p. 453). Os artesões livres costumavam alugar escravos comuns para auxiliar no ofício normalmente como carregadores, pois o artesão livre envergonhava-se de carregar pelas ruas seus instrumentos de profissão. August Saint-Hilaire explica que ter um escravo no século XIX é sinônimo de distinção social, assim todos se esforçavam para adquirir um escravo e sentiam-se envergonhados quando precisam carregar um balde d’água (SAIN-HILAIRE, 1941, p. 48).



Figura 21: Garoto retratado com palha de cesto nas mãos, 1865-1866. Christiano Jr. Fonte: IPHAN



Figura 22: Homens segurando cesto, 1865. Christiano Jr. Fonte: IPHAN.

Além dos artesões, a profissão de barbeiro possuía grande prestígio, pois conferia status entre os negros escravos e forros. Além de cortes, barbas e penteados, os barbeiros eram a única

⁵⁵ As ocupações iam além da carpintaria, confecção de cestos, ou barbearia, encontramos negros pintores como foi o caso de Sebastião que decorou a Igreja de São Francisco na cidade do Rio de Janeiro (GORENDER, 2012, p. 454).

ajuda médica que os escravos e as pessoas pobres podiam contar porque exerciam a atividade de cirurgião-dentista, faziam sangrias e outras pequenas cirurgias.

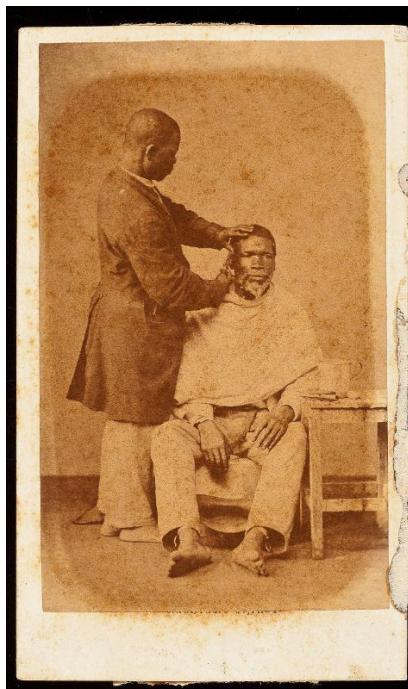


Figura 23: Escravo de ganho barbeiro, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Museu Histórico Nacional.



Figura 24: Homem segurando cesto, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** IPHAN.

Os carregadores e os vendedores formavam a categoria dos negros de ganho indispensável para a sociedade, assim afirmava Debret na década de 1820. Portanto, os escravos urbanos em sua maioria ligados aos grupos dos carregadores desde os carregadores de água até os carregadores de dejetos humanos, são os que mais circulavam na cidade. Entretanto a expectativa de vida dos negros carregadores era menor do que dos escravos domésticos. De acordo com Gorender (2012), um carregador nas fazendas café não excedia os dez anos de serviço, enquanto um carregador na cidade do Rio de Janeiro não chegava aos sete anos de trabalho (p. 458).

Os grandes fardos carregados sobre a cabeça ou apoiado nos ombros deixavam marcas, muitas vezes fálgas no couro cabelo impossibilitando o nascimento de cabelos na região. Às vezes gerava deformidades na coluna, nas pernas, nos dedos das mãos causados pelo excesso de trabalho repetitivo. Essas marcas se tornavam mais uma identidade do escravizado, especialmente se ele viesse a fugir, pois nos anúncios publicados nos jornais descreviam todas as características físicas do escravo fugitivo. Por isso que os ex escravos (alforriados) faziam de tudo para esconder as marcas da dominação escravista do passado,

pois como comentou Koutsoukos (2006), “além de *ser livre*, a pessoa nascida livre ou a alforriada deveria *parecer livre* para os outros. Ela tinha que fazer uso de *símbolos* que indicassem a sua condição” (p. 79).

As cenas produzidas por Christiano Júnior nos estúdios fotográficos apresentavam uma visão um tanto “civilizada” ou romantizada da escravidão, pois os castigos, as violências físicas não fizeram parte do seu acervo. Talvez sua intenção seja compartilhada com o pensamento da época. Possivelmente Christiano Júnior se interessava em apenas apresentar os seres exóticos de terras distantes e tirar o seu sustento a partir dessas imagens fotográficas. Em contrapartida, a Missão Artística Francesa no início do século XIX fez questão de registrar em suas pinturas o cotidiano de violência e castigos dos escravizados (figura 25)



Figura 25: Escravo sendo açoitado, 1831. **Fonte:** Jean-Baptiste Debret. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

É claro que Christiano Júnior via no tema do “exótico” um produto de exploração comercial interessante por um retorno rápido, certo e fácil. No entanto as mensagens veiculadas pelas fotografias deveriam ser facilmente entendidas pelo público europeu que muito as apreciava neste período. Ainda que a escravidão fosse sinônimo de atraso e barbárie e o Brasil foi o último país a emancipar legalmente seus escravos, a ideia de civilidade e modernidade era dada por dois aspectos: a aparência e o trabalho. De acordo com Koutsoukos (2006), as cenas eram criadas com muito cuidado, seguindo uma ordem, como podemos perceber na figura 26. Dois homens negros encenam uma situação civilizada, nada mais amigável que um aperto de mão. Os dois homens estão se cumprimentando, cena que mostra

ao estrangeiro que a escravidão brasileira não possui aspectos de crueldade e ao mesmo tempo aponta para o grau de cordialidade “aprendido aqui por um povo originalmente considerado primitivo” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 108).

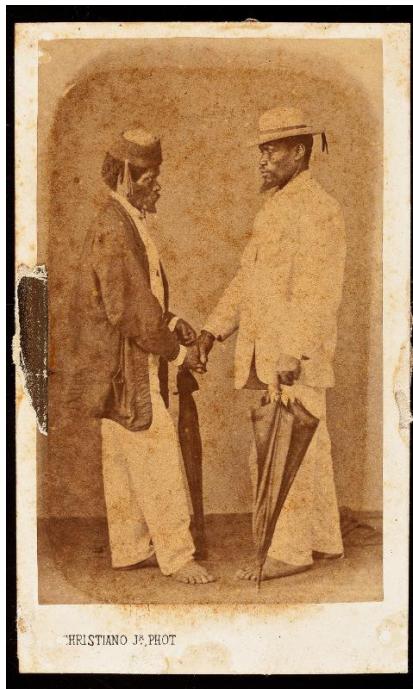


Figura 26: Homens negros se cumprimentando, 1865. Christiano Júnior. **Fonte:** Museu Histórico Nacional.

Outra fotografia que demonstra cordialidade é o vendedor de flores (figura 27). Um homem negro bem vestido com a mão direita estendida e a mão esquerda com flores num fundo branco. Além do homem negro como destaque temos as flores que indicam delicadeza. As roupas usadas pelo modelo seguiam a tendência europeia do período que podiam ser usadas por quem tivesse condições de adquiri-las⁵⁶.

⁵⁶ Segundo Tarcísio D’Almeida (2018), as leis suntuárias buscavam limitar o uso de certos luxos por parte da população que buscavam inclusão político-social através das vestimentas. No início do Renascimento a burguesia tentava copiar as maneiras de se vestir da nobreza que, descontente, criou as leis suntuárias para impedi-las. Essas leis tiveram fim no século XVIII possibilitando que todos tivessem acesso ao vestuário sem distinção.

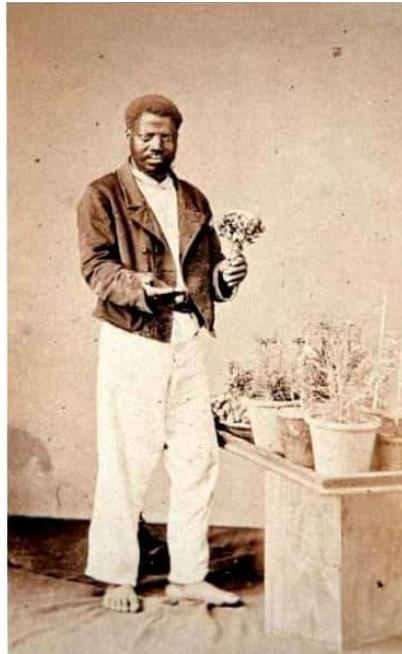


Figura 27: vendedor de flores sem data. Christiano Jr. **Fonte:** Ministério das Relações Exteriores

Christiano Júnior não deixa claro se os modelos fotografados são escravos, livres ou forros. Mas notamos que o fotógrafo utiliza de símbolos que remetem a todos a condição escrava. Koutsoukos (2006) ressalta que o corpo de um escravo, ou ex-escravo podiam conter sinais que mostravam ter sido escravo em algum momento da vida, pois é no corpo que se manifesta as marcas da escravidão. É através das marcas corporais que o sistema escravista impõe uma identidade sobre a população negra, seja por queimaduras de ferro, cicatrizes do chicote, pés descalços, ou simplesmente pela cor da pele. Até certa altura os escravos fujões eram marcados com “F” com ferro quente no ombro⁵⁷. Essa identidade também pode ser vista exterior ao corpo, mas nunca distante da pessoa negra, como vimos, a cor da pele basta para ser considerado exótico.

É bem possível que Christiano Júnior tenha encontrado negros livres e forros pelas ruas da cidade, negros bem vestidos usando sapatos. No entanto o mais curioso é: por que Christiano Jr não fotografou nenhum negro usando sapatos? Sabendo que a indicação social da população negra estava nos atributos como marcas corporais, ornamentos e certos objetos, especialmente sapatos, mas o fotográfico partiu da premissa de que todos os negros de ganho eram escravos. Nas primeiras décadas do século XIX, Debret e Rugendas pintaram negros em várias situações, desde castigos como pau de arara até negros como donos de comércio. Isto

⁵⁷ Segundo Kátia Mattoso, até 1824 as mutilações de escravos rebeldes eram autorizadas. As violências mais comuns a esses escravos eram marcas a ferro em fogo, esmagamento de dedos por algemas de tarrachas, corte das orelhas, amputação parcial dos pés. Mas o chicote continuo sendo o instrumento de repressão preferido, sendo abolido oficialmente em 1886 (MATTOSO, 1982, p. 156).

indica que os franceses, membros da Missão Artística Francesa, tinham uma noção mais apurada sobre a população escrava da cidade do Rio de Janeiro. Debret passou muitos anos no Brasil, tempo que pode ter favorecido seu olhar sobre os escravizados. No entanto, o olhar do Christiano Júnior não fez distinção sobre a condição da população negra na cidade. A verdade é que para parecer escravo bastava ter pele escura.

Mesmo que a escravidão fosse um sistema violento e sinônimo de retrocesso, o Brasil monárquico se via enquanto moderno acionando o discurso do trabalho. Ao serem fotografados exercendo algum tipo de ocupação, indicava que os negros faziam parte da sociedade e tinha uma posição nela através do trabalho.



Figura 28: vendedor de leite, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Coleção particular

Figura 29: homem segurando guarda-chuva, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Coleção particular

A coleção de tipos pretos de Christiano Junior eram imagens que buscavam satisfazer a curiosidade dos brancos, especialmente os europeus. Essas fotografias eram como cartão postal, uma lembrança que os estrangeiros levavam do Brasil. Ao mesmo tempo fazia parte de um acervo pela qual incentivava os brancos a colecionarem os “variados tipos pretos” existentes no Rio de Janeiro.

A ideia de coleção, de acordo com James Clifford (1994), está em manter o que “merece” ser guardado e a fotografia faz essa função quando congela uma fração do mundo

num pedaço de papel. Ali o fotógrafo seleciona a “realidade” que lhe convém. Da mesma maneira que a ideia de coleção é seletiva, ela também é protegida pelo tempo.

2.5 As quitandeiras de Christiano Júnior

Manuela, uma negra no auge dos seus 25 anos de idade, era alta, majestosa, suas formas pareciam serem modeladas em bronze, olhos claros e profundo, cheia de energia. O seu rosto era “sulcado por traços perpendiculares, como todos de sua nação, que era a mina”. Manuela era vaidosa, seus pulsos estavam repletos de ornamentos. Seu colo, cheio de colares de ouro. Seu vestido era xadrez com babados e um xale caído sobre os ombros, e seus cabelos cuidadosamente enrolados. Manuela possuía “uma fisionomia cheia de piedade e ao mesmo tempo grave e sedutora”.

Manuela chegou ao Império aos 14 anos de idade. Sendo vendida a um proprietário de Mata-Porco pretendendo presentar a esposa, fez de Manuela mucama. No entanto a jovem escrava não se habituou aos serviços domésticos, segundo o relato de Expilly, “o espirito rebelde e o caráter independente dos pretos mina não se amoldaria bastante às exigências do serviço doméstico”.

Não podendo empregar a jovem para os serviços dentro da casa, o sr. Madrinhão, possuidor de um pomar repleto de bananas, abacaxis, laranjas, pitangas e figos em abundancia deu a Manuela um tabuleiro e todas as manhãs ela ia à cidade carregada de frutas. Um preço era fixado pelo feitor, desde que a soma estipulada fosse entregue todas as noites, assim Manuela ficava livre e poderia guardar para si o excedente.

Manuela, a nova quitandeira, chamava atenção dos frequentadores da Rua Direita por sua “aparência e gentileza”. E rapidamente o conteúdo de seu tabuleiro desaparecia devido aos numerosos fregueses que sempre sussurravam palavras doces em seus ouvidos. Segundo Expilly foi neste período em que Manuela se encheu de presentes, colares, brincos e anéis, todos se esforçavam para agradar a negra. Inclusive o sr. Madrinhão, o velho português, que exalava todos os seus encantos à escrava favorita, mas Manuela apenas pedia sua liberdade em troca.

Dias passados e Manuela, como de costume, vendia suas frutas na Rua Direita. Ao levantar seus olhos avistou um homem corado, tinha o “rosto furadinho como um coador”, cabelos cacheados e frisados cor de fogo, ardente. Rapidamente o homem despertou o interesse da “rapariga”. Manuela com sua voz meiga e doce correu para oferece-lhe as

pitangas mais vermelhas que tinha, mas o homem recusou. No dia seguinte Manuela ao avistar o homem ofereceu os mais belos pêssegos, algo difícil de encontrar no Rio de Janeiro, mas o homem recusou novamente: - “Não trouxe minha carteira”, disse ele. Manuela insistiu que o homem levasse mesmo assim, era um presente.

Durante uma semana o homem corado passava pela Rua Direita sem oferecer atenção a jovem escrava. Entristecida e ridicularizada por outras quitandeiras, Manuela decide ir a praça próximo a Igreja dos Militares. “Lá negros e negras, instalados ao ar livre, encostados a igreja, vendem, com permissão das autoridades, as esquisitas mercadorias que se compõem unicamente de figuras de cera, crescentes de coralina e figas de madeira, grosseiramente esculpidas. Alguns ajuntam a este comercio medalhas bentas e imagens representando a cena de desagravo”. Manuela pensava que se tivesse revestida de amuletos suas intenções amorosas com o homem corado se realizariam, já que este não demonstrava nenhum interesse.

Manuela comprou três figas mágicas, três de diferentes tamanhos e outras medalhas bentas de uma pintura da Nossa Senhora da Conceição que, segundo o relato, era a padroeira mais celebrada do Império. Enfiou todos esses objetos num mesmo cordão e ergui-os no pescoço e fez uma curta oração nos degraus da igreja. Voltando para o lugar de costume para vender suas frutas, a escrava Manuela acocora-se com o cachimbo nas mãos que era hábito comum entre as quitandeiras negras.

Perto das três horas o homem corado pela Rua do Rosário, Manuela segura forte seus amuletos mágicos e mesmo assim o homem passa sem ao menos virar a cabeça. Deceptionada, Manuela entristece e suas irmãs de escravidão, quitandeiras também, comentam: “Manuela comprou seus feitiços na loja de um judeu, por isso eles não podem produzir efeito (...). Aposto que ela esqueceu de acender uma vela de cera em honra a Nossa Senhora da Conceição. (...) Aí está por que Nossa Senhora não concordou com seus amores”. Depois de ouvir estas palavras Manuela correu para a Igreja dos Militares novamente, ascendeu três grandes círios de um cruzado diante do altar da padroeira e mergulhou todas as medalhas na pia de água benta.

Logo após às 5 horas o homem corado passando silencioso e distraído, dirigiu-se a Rua do Ouvidor sem olhar para Manuela. Insensível aos seus olhares, a escrava seguiu o homem e o esperou sair da loja. A negra sentou na porta da loja à espera do homem que demorou tanto até o cair da noite. Ao sair da loja encontrou com Manuela, a moça com olhos ardentes e as mãos nas ancas perguntou: - “Senhor! Amo-o! Quer amar-me também?” A beleza, a docura, a falta de embaraço e a falta de vergonha encantou o homem corado que se

encheu de nobreza no olhar ao responder: “Mereces ser amada. Obrigado. Aceito a oferta do teu coração”.

Manuela era negra e ainda escrava, apesar do seu coração pertencer a Fruchot, o homem corado, mas seu corpo pertencia a seu senhor, Madrinhão. Então a partir daquele momento Fruchot não tinha outro pensamento se não tirar Manuela da situação trágica de escravidão. Fruchot não possuía dinheiro de reserva, mas teve uma ideia se inspirando em seus dias na Europa. Dirigindo-se ao teatro, o homem corado, pediu para falar com o diretor. Oito dias depois da conversa os jornais anunciam um espetáculo em que a arrecadação seria destinada para libertar a negra da escravidão. A ideia foi bem recebida pelo público e muitos bilhetes foram comprados. A sala ficou repleta, foi um verdadeiro sucesso. Assim, Fruchot conseguiu comprar a liberdade de Manuela por “um conto e trezentos mil réis”.

Este relato foi baseado no escrito literário do francês Jean Charles Marie Expilly⁵⁸ no período em que esteve no Brasil, década de 1860. A história de Manuela, a quitandeira, mostra alguns costumes frequentes nesse trabalho escravo. Em primeiro lugar queremos destacar o caráter exclusivamente feminino neste tipo de trabalho, majoritariamente vemos mulheres exercendo a venda de legumes, frutas e verduras. Em segundo lugar, essas vendas ocorriam em ruas bem movimentadas da cidade do Rio de Janeiro que, em muitos momentos, geravam conflito com a elite branca da cidade. E em terceiro lugar, chama atenção o caráter desse tipo de exploração. As quitandeiras dispunham de algumas brechas no sistema escravista que as possibilitavam ter algum dinheiro extra além daquele entregue ao senhor. Ao que tudo indica que os senhores “confiavam” nos escravizados que exerciam a função *escravos de ganho*, pois esses negros ficavam a maior parte do tempo sozinhos. Podiam não voltar para a Casa Grande no final do dia, mas como no exemplo de Manuela, alguns voltavam. Outros negros que exerciam esta função eram negros livres, alforriados que mantinham seu sustento através da venda desses produtos.

A história de Manuela contada num tom romântico não parece ser a história de toda quitandeira, no entanto, revela os olhares do homem branco sobre tais mulheres expostas nas ruas. Manuela foi retratada na literatura de Expilly (1935) como uma moça extremamente bonita e sedutora, o escritor não deixou passar despercebidos os ornamentos que a moça usava, sendo mencionadas várias vezes durante a obra. Manuela é apresentada na obra como uma quitandeira diferente das mulheres que exerciam esse trabalho, nos relatos dos viajantes e

⁵⁸ EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. Tradução: Gastão Penalva – São Paulo: Companhia editora nacional, 1935 os trechos abordados correspondem as páginas 110 a 129 da obra.

nos jornais, as negras quitandeiras foram representadas por meio de estereótipos baseados nas teorias raciais do período. O fotógrafo Christiano Júnior produziu algumas fotografias de quitandeiras durante o mesmo período em que Charles Expilly esteve ao Brasil. As fotografias demonstraram que a maioria dos escravizados que exerciam esse tipo de trabalho eram mulheres, embora haja relatos raros de homens negros quitandeiros (figura 18), mas eram da nação de Mina (GOMES, SOARES, 2002).

A palavra quitanda, de acordo com o escritor angolano Domingos Van-Dúnem (1987), deriva do kimbundu, *itânda*, no plural *kitanda* que significa um estrado de bordão que servia de medida para regular a venda de tabaco de corda, ou entrelaçados que serviam como bancos. Com o aportuguesamento da palavra e o acréscimo do sufixo “eira” passou a significar “mulher que negocia em quitanda”, assim quitanda passou a ser entendida como feira, barraca de negócios, praça⁵⁹. Esses mercados eram comuns nas regiões da África Central Ocidental, especialmente em Luanda, Angola desde o século XVII. As quitandeiras de Luanda, segundo Selma Pantoja, movimentavam um intenso comércio do gênero alimentício, “essencial na distribuição dos alimentos para cidades e portos” (PANTOJA, 2001, p. 46).

Na cidade do Rio de Janeiro as quitandeiras também movimentavam o comércio alimentício, embora fosse comum a venda de quinquilharias para o dia a dia da população. Essas mulheres possuíam características peculiares próprios do trabalho que exerciam. Além do tabuleiro na cabeça ou nas mãos, essas mulheres eram identificadas, em sua maioria, como pertencentes à nação de mina⁶⁰, como a escrava Manuela. Com saias longas, turbantes, e xales enrolados nos ombros, muitas quitandeiras foram retratadas tanto por pintores oitocentistas, como por fotógrafos como Christiano Júnior, Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, Auguste Stahl, entre outros.

⁵⁹ Ao final do século XVIII as quitandeiras representavam a atividade comercial mais expressiva na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Freitas (2016) as barracas de quitandas eram 322 nos registros da cidade, sem considerar as quitandeiras que viviam na informalidade.

⁶⁰ Soares (2002) explica que o tráfico negreiro para Salvador era centrado na Costa de Mina, os conhecidos por Minas Nagô. Desde o levante dos Malês em 1835 na Bahia, muitos escravos e ex escravos se mudaram para capital do império, uns fugidos e outros com a intenção de diminuir a concentração de escravos em Salvador, pois os senhores temiam nova rebelião. Sendo assim os negros denominados de Mina passaram a ser temidos, pois ganharam popularidade a partir da revolta dos Malês. Karacsh (1987) acrescenta afirmando que não foram apenas a tradição dos Mina nagô, mas também os yorubá e os gêges.

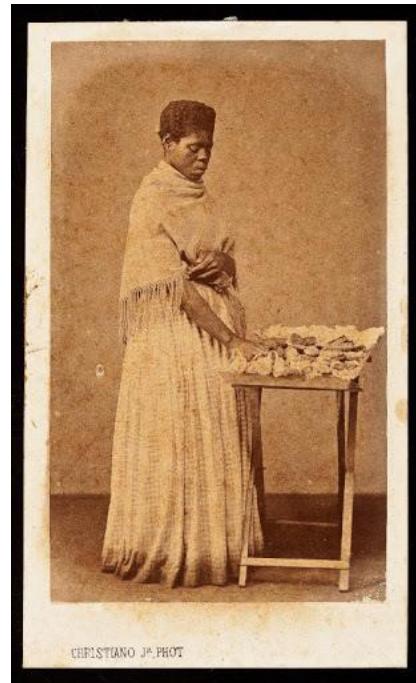


Figura 30: Homem negro vendedor de frutas e legumes, 1865. Christiano Jr; **Fonte:** Ministério das Relações Exteriores. Mapoteca

Figura 31: Mulher negra, 1865. Christiano Jr; **Fonte:** Ministério de Relações Exteriores.

A mulher negra da figura 31 fotografada por Christiano Júnior no ano de 1865 apresenta aspectos bem diferentes da quitandeira Manuela descrita por Expilly. Notamos a ausência de ornamentos e enfeites, embora o vestido esteja conservado, não apresenta ser um vestido suntuoso, repleto de babados. De cabeça baixa, olhar fixo, uma das mãos segurando o xale e a outra sobre a mesinha, a ausência de um cenário demonstra que o fotógrafo quis dar ênfase a mulher negra e ao exercício do seu trabalho. Sendo assim, a atenção do fotógrafo estava na mulher. Outras duas fotografias de quitandeiras foram produzidas, porém com um elemento diferente da figura 18. Nessas imagens, Christiano Júnior fotografa as quitandeiras juntamente com criança, ao que tudo indica parecem ser seus filhos (figura 32 e 33).

Algumas semelhanças podem ser notadas nas duas imagens, mais uma vez o fotógrafo optou por um fundo branco permitindo que o foco seja dado as pessoas e os objetos. As duas mulheres (vendedoras de legumes), aparentemente, mais velhas estão acompanhadas por crianças, uma delas aparentando ter entre sete a dez anos de idade, a outra um bebê de colo sendo carregado. Os pés descalços nas duas imagens denunciam a condição de cativa. Na figura 32 o menino simula comprar um produto da quitandeira, enquanto na figura 33 indica a mulher trabalhando com seu filho. Interessante notar que os xales apresentavam utilidade além da estética quando utilizados para carregar os bebês de colo enquanto a mãe quitandeira equilibrava o tabuleiro sobre a cabeça.



Figura 32: quitandeira com criança, 1864-1866; Christiano Jr. **Fonte:** Museu Imperial de Petrópolis.

Figura 33: mulher negra com tabuleiro e bebê, 1865; Christiano Jr **Fonte:** Instituto Moreira Sales.

De acordo com pensamento essencialista do período as qualidades, aptidões e defeitos eram determinados a partir da natureza biológica do indivíduo. Isso poderia explicar a predominância das negras de origem Mina no ofício das quitandas nas áreas urbanas da cidade do Rio de Janeiro, pois “as negras de Mina eram consideradas afeitas a negociar” (SOARES, 2002). De acordo com Soares (2002), os olhares dos senhores sobre as negras de Mina ressaltavam a predileção em tê-las como escravas vendedoras, pois diziam serem hábeis comerciantes.

Por outro lado, a presença das quitandeiras nas freguesias urbanas de maior movimentação na cidade gerava incômodos aos moradores da região circunvizinha. O jornal Diário do Rio de Janeiro de 1858, através da figura anônima denominada “morador do Lago”, estampava a seguinte nota

Sr. Redator. Não sei a quem deva reclamar providências para uma praga de quitandeiras minas que todos os dias se ajuntam pela manhã no largo do Saco do Alferes, gritando e descompondo-se usando de palavras injuriosas que muito ofendem a moral pública. A pessoa a quem compete esta providência fará grande favor às famílias vizinhas deste largo se remover para longe esta raça (Jornal Diário do Rio de Janeiro, 6 de junho de 1858, p. 1).

Esse tipo de conflito e acusações contra as negras quitandeiras eram comuns durante todo o século XIX. Vemos nos anúncios de jornais de muitas sendo presas. Contudo, o que chama atenção é a relação que o autor anônimo da nota faz com o incômodo causado pelas quitandeiras e a questão de raça. Mais do que isso, as características negativas listadas (barulhentas, injuriosas e que ofendem a moral pública) foram relacionada como características naturais, biológicas das negras de mina. O viajante inglês Henry Chamberlain quando visitou a cidade do Rio de Janeiro produziu algumas litogravuras sobre o comércio das quitandeiras, sobre o lugar o viajante escreveu:

A barraca de mercado, aqui reproduzida é igual às que geralmente se encontram nas áreas abertas da cidade. Sua construção é muito simples, sendo armada de manhã e desarmada à noite. Estas barracas pertencem, em geral, a negras livres que negociam aves, verduras legumes e milho, e às vezes, também com pão e peixe frito. É o ponto de reunião dos negros indolentes e tagarelas, vendo-se aqui alguns destes entregues à sua inclinação natural de escutar conversa dos outros (CHAMBERLAIN, 1943, p. 103).

O tom pejorativo do viajante inglês sobre os locais frequentados pelas negras quitandeiras marca um pensamento racializador por parte do branco europeu no qual via na população afrodescendente aspectos culturais justificados pela raça. Esses espaços eram mais que simples pontos de comércio, eram locais de construção das relações sociais entre os negros livres e escravizados sem a supervisão dos senhores. De fato, o ajuntamento de negros nunca foi visto de maneira positiva pela população branca que se sentia ameaçada, como bem lembrou Freitas (2015).

Neste período os africanos eram classificados de acordo com sua etnia, as características que hoje vemos como pessoais, no século XIX eram justificadas pelo fator biológico de raça. Além de serem identificadas como boas comerciantes, as negras de Mina eram distinguidas pelos sinais que os brancos julgavam ser próprias de sua etnia. Christiano Júnior registrou em 1865 uma jovem negra de Mina em um dos seus catálogos. Na fotografia não consta o seu nome, apenas a classificação como negra de Mina. Olhar fixo, rígido, lábios cerrados, um tom de seriedade marcou essa imagem. Nota-se que a pose da modelo ressalta as marcas no rosto, sinais que evidenciavam sua etnia como originária de Mina (figura 34).



Figura 34: mulher de Mina, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Museu Histórico Nacional

É importante notar que as quitandeiras desenvolviam um papel importante na subsistência dos escravos de ganho mal alimentados por seus senhores. Debret no período que esteve no Brasil⁶¹ registrou em suas pinturas vários momentos em que as quitandeiras alimentavam famílias inteiras através do comércio, algumas dessas quitandeiras conseguiam até mesmo comprar sua liberdade ou de seus familiares através da venda de alimentos.

Na imagem 35 Debret mostra duas quitandeiras cozinhando angu que, segundo o pintor, era uma iguaria bastante consumida no Rio de Janeiro neste período, especialmente entre os negros escravizados. Nota-se que o local é nas proximidades de uma praia, de acordo com a descrição de Debret é a Praia do Peixe, próximo a alfandega, ao fundo observamos os pescadores. Ao lado das quitandeiras há uma fila de homens identificados como “negros da Alfândega”. As duas quitandeiras da imagem são negras livres, Debret ressalta como estão bem vestidas, com enfeites e o turbante branco, sinônimo de luxo e ostentação para o período. Ao lado da outra quitandeira temos um menino mexendo a panela de angu, aparentemente um ajudante, pois Debret diz que ele é do Congo, logo não poderia ser um quitandeiro, pois somente os de origem de Mina seriam bons vendedores. Mais à frente vemos uma mulher sentada com xale amarelo na cabeça se alimentando. Próximo aos negros da Alfândega temos dois homens sentados no chão. Toda a composição da tela pintada por Debret mostra que o comércio de angu era produzido, frequentado e consumido pelos negros.

⁶¹ Debret ficou no Brasil entre os anos de 1816 a 1831.

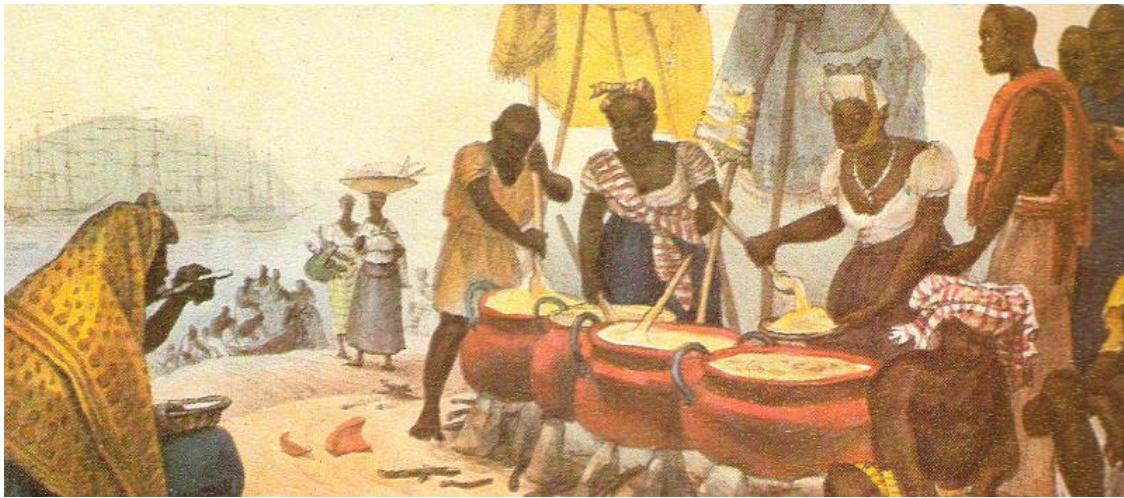


Figura 35: Negras vendedoras de angu, 1831. **Fonte:** Jean-Baptiste Debret. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tomo II.

Diferentemente da história da quitandeira Manuela, Christiano Júnior optou por retratar as quitandeiras sem o romantismo apresentado por Expilly. As vendedoras de legumes e frutas nas fotografias de Christiano Júnior são mulheres mais velhas que a personagem Manuela, sem joias, sem turbantes ou vestidos ornamentados com babados e fitas. Notamos até a ausência dos seus nomes nas legendas, pois não foi preocupação do fotógrafo identificar essas mulheres por seus nomes, ao invés disso foram identificadas por sua etnia. Afinal, Christiano Júnior estava classificando a população negra a partir dos seus variados “costumes e tipo”.

As quitandeiras não foram as únicas mulheres alvo das lentes fotográficas de Christiano Júnior. Três mulheres chamam atenção por apresentar aspectos de negras livres, com ornamentos e vestimentas semelhantes às de Manuela. As mulheres retratadas nas figuras 37, 38, 39 apresentam elementos não abordados pelo fotógrafo em outras fotografias. Começamos pelo olhar dessas mulheres, que não apresentam desconforto como vemos na figura 36. O destaque é dado para a elegância, postura, as vestimentas e as joias. Outro dado interessante é que essas três mulheres não foram fotografadas desempenhando atividade associada as negras de ganho. Embora o fotógrafo nos faça entender que elas sejam negras livres, não podemos descartar o fato que as quatro mulheres não possuem nome. Christiano Júnior não estava preocupado em identificar essas mulheres pelo nome, pois sua intenção estava na construção dos *typos pretos*. Logo o lugar de origem foi o critério mais respeitado pelo fotógrafo.

Na figura 36 a modelo está em pé, descalça, sem nenhum objeto de trabalho, o foco é dado apenas para a mulher que, segundo a forma como Christiano Júnior montou a cena,

estava em situação de escravidão. Isso se justifica com suas vestimentas modestas, seu turbante simples e os pés descalços em contraposição das mulheres nas figuras 36, 37 e 38.



Figura 36: mulher negra em pé, 1865. José Christiano de Freitas Henriques Jr. **Fonte:** Coleção Ruy Souza.

Figura 37: mulher negra, 1865. José Christiano de Freitas Henriques Jr. **Fonte:** IPHAN



Figura 38: retrato de mulher negra, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** IPHAN

Figura 39: mulher crioula, 1865. **Fonte:** Museu Histórico Nacional

Sendo assim, os cartões de visita dos “variados tipos pretos” de Christiano Júnior alcançam status de bens consumíveis quando são anunciados nos jornais e comercializados. O seu valor excede o valor comercial, pois o seu significado está na capacidade de transportarem e comunicarem significado cultural (DOUGLAS, ISHERWOOD, 1978). A capacidade de comunicação através do corpo estabelece uma mensagem sobre a diferença que, de acordo com Hall (1997), a identidade é construída a partir da diferença. Mas o corpo também é uma construção moldada e remodelada de acordo com uma série de discursos disciplinares, como ressaltou Foucault. Uma das práticas discursivas e disciplinares foi a Medicina do século XIX que deu ao corpo um lugar de significação da diferença. As fotografias etnográficas foram um importante instrumento da Medicina durante este período pela qual buscava provar que o exotismo dos povos africanos e afrodescendentes era biológico. É a partir desse olhar que a próxima categoria de fotografias de Christiano Júnior será analisada.

CAPÍTULO 3: *TYPOS EXÓTICOS E O DOMÍNIO DO CORPO*

Neste capítulo tratarei da segunda categoria das fotografias de Christiano Júnior, os *typos exóticos*. Esta categoria conta com 11 fotografias que foram divididas em dois campos para análise: 1) refere-se às nove imagens de negros retratados de acordo com suas etnias, sendo que três dessas imagens trata de negros vestidos com trajes de origem africana e/ou exercendo alguma atividade que o fotógrafo classificou como cultura africana. As outras imagens são fotografias de busto, onde Christiano Júnior os classifica de acordo com características étnicas. É importante notar que, diferentemente da primeira categoria (negros populares), Christiano Júnior busca classificar (através das legendas) cada modelo a partir do que ele julga ser congolês, mina nagô, cabinda, entre outras etnias. Mais uma vez não foram encontradas nas legendas os nomes dos modelos, apenas suas classificações de acordo com a região de origem. 2) trata-se de quatro fotografias onde os modelos apresentam alguma deformidade gerada pela doença conhecida como *elefantíase dos árabes*. Tais fotografias poderiam ter sido vendidas como *souvenir* ou produzidas por encomendas de médicos neste período.

Para análise desta categoria de cartões de visita buscarei abordar a dimensão do corpo racializado que a colonização denominou como exótico e o corpo em deformidade utilizado como entretenimento nos *freak shows* do período.

3.1 Cartões de visita e suas formas de consumo

Havia na Europa oitocentista uma curiosidade sobre a África e América, sobretudo após a “descoberta” do novo mundo. Christiano Júnior atento a esse fato não deixou passar despercebido o interesse europeu pelo exotismo dos povos africanos e afrodescendentes. Sendo assim, o fotógrafo não hesitou em abrir seu próprio negócio de produção de imagens fotográficas no Brasil, Argentina e Uruguai.

Viajar para lugares distantes nunca foi fácil, especialmente atravessar continentes no século XIX. Aqueles que se aventuravam em viagens longínquas possuíam o privilégio de contar histórias, fazer registros sobre as regiões visitadas e incitar o imaginário das pessoas com tais registros. Aqueles que não podiam viajar deleitavam-se adquirindo fotografias dos viajantes. A expansão fotográfica ganha fôlego neste contexto que, de acordo com Naranjo (2006), é só na “segunda mitad del siglo XIX cuando aumenta de forma notable la densidad

iconográfica al crearse una industria visual” (p. 11). Consequentemente a expansão da indústria fotográfica e o aumento do consumo dessas imagens levaram as casas fotográficas a ampliar sua oferta na tentativa de – como diria Naranjo (2006, p. 13) – “reducir el mundo a una imagen bidimensional” enviando fotografias para todas as partes possíveis do planeta.

Christiano Júnior não estava alheio aos acontecimentos e suas fotografias eram adquiridas por viajantes, sobretudo os europeus. Para os viajantes era interessante levar no bolso cartões de visita retratando aquilo de mais exótico que os podia atrair e, assim, realizar o grande sonho coletivo de tornar o mundo menor, segundo as palavras de Fabris (1991). Esse interesse também foi demonstrado pelo cônsul inglês Richard F. Burton⁶² que no seu álbum de família continha 24 fotografias de negros feitas por Christiano Júnior, outras da Guerra do Paraguai e também de seus familiares (BELTRAMIN, 2009). Beltramin (2009) explica que álbuns como do cônsul inglês Richard se tornou comum a partir do “desenvolvimento da técnica da reprodução de imagens (...) que possibilitou *uma ampla audiência internacional consumidora de imagens*” (p. 15), assim foi permitido agregar num mesmo álbum diferentes temas, fotografias de pessoas da família, paisagens, pessoas vistas como exóticas, animais.

Essa modalidade de fotografia caminha num sentido oposto daquelas fotografias de entes queridos, pois esse tipo de fotografia é a pulsão da presença pela ausência (DUBOIS, 1993). Já as imagens etnográficas invocam aquilo que Birgit Meyer (2019) denomina como *formações estéticas*⁶³, ou seja, mídias que são experimentadas como reais, pois são resultados de imaginações materializadas. Essas imagens podem provocar e perpetuar experiências, emoções e afeto compartilhados que “estão ancorados em, e são desencadeados por uma visão de mundo presumida, um mundo que é, de fato, *senso comum*” (p. 53). Para que as imaginações se tornem tangíveis é necessário que haja um ambiente social que as materialize. No caso das fotografias etnográficas o ambiente social foi o século XIX com a pulsão pelo progresso que permitiu a elaboração de teorias raciais pelas quais justificavam a suposta inferioridade de alguns povos.

O consumo de imagens nesse período produziu de certa forma um interesse pelo exótico, pelos mundos distantes, portanto a fotografia sanava as distâncias presentes no

⁶² Burton era escritor, tradutor e viajante. Suas viagens começaram desde muito jovem, visitante EUA, Oriente Médio, Índia e África. Em 1861 entra para o serviço consular inglês e em 1865 chega ao Brasil viajando pelo RJ, MG e pelo Rio São Francisco. Como resultado das suas expedições, Burton publica em 1868, *Viagem aos planaltos do Brasil*. Em 1872 volta para a Inglaterra onde publica *Cartas do Campo de Batalha do Paraguai* (Figueira, 2016).

⁶³ Birgit Meyer propõe o conceito de *formações estéticas* com a intenção de superar as limitações da noção *comunidades imaginadas* elaborada por Benedict Anderson. Para Meyer (2019), *formações estéticas* referem-se aos processos de formação que moldam os sujeitos através de imaginações compartilhadas que se materializaram.

imaginário europeu, pois através delas as pessoas podiam conhecer outros lugares que nunca teriam oportunidade de conhecer pessoalmente. Havia chegado o momento que os viajantes em suas expedições não buscavam apenas lugares inéditos ou desconhecidos, ao contrário, buscavam reconhecer lugares já existentes, criando estereótipos que confirmariam o imaginário e, mais tarde, conformaria a visão das gerações futuras (BELTRAMIN, 2009). Meyer explica esse fenômeno tomando por exemplo as *Comunidades Imaginadas* de Benedict Anderson (2008). Apesar de imaginada, a nação tem o poder de invocar afinidades e ligações emocionais profundas, fazendo com que seus integrantes estejam dispostos a morrer ou matar em seu nome. A autora explica que tal devoção se deve a capacidade de convencer as pessoas da veracidade das ficções que passa pelas relações de poder (MEYER, 2019, p. 50). A capacidade de convencer, de acordo com Meyer, está na capacidade de materialização das ideias. Ou seja, as ideias são mediadas porque elas podem ser, literalmente, incorporadas e corporificadas. De certa forma as fotografias foram a materialização e a padronização daquilo que se imaginava, pois a partir do momento que Christiano Júnior escolher um modelo e afirma que ele seja da região do Congo, acaba por estabelecer e padronizar a imagem de todo congolês.

A materialização, através da fotografia, dos costumes de outros povos ressaltava características da vida cotidiana e ao mesmo tempo representava a visão de uma terra bárbara e atrasada. A imagem do outro era construída de maneira negativa a partir do aspecto trazido pela Europa de “missão civilizadora” que permeia toda a produção de Christiano Júnior. É neste momento que percebemos outra dinâmica da fotografia oitocentista, a expansão imperialista. De acordo com Fabris (1991), popularizar imagens de um “mundo vazio” justificava intenções imperialistas. Portanto o colecionamento desse tipo imagem transformava o álbum de fotografias numa espécie de museu imaginário. Não é à toa que Christiano Júnior denomina suas fotografias como *Coleções de typos pretos*.

Pensando sobre o conceito de coleção, a definição de James Clifford (1994) parece interessar quando o autor afirma que coletar para o Ocidente significa “regatar fenômenos em decadência ou em perda histórica inevitável, pois a ideia de coleção contém a noção seletiva do que merece ser guardado, lembrado ou entesourado” (CLIFFORD, 1994, p. 79). O ato de colecionar também evoca a concepção de “tradicional” que, por definição, se contrapõe à modernidade. Mesmo que o “tradicional” se oponha ao moderno de alguma forma o que é visto como tradicional procura estruturar e dar continuidade ao mundo. Isso levanta dois pontos relevantes: 1) Christiano Júnior foi categórico ao nomear “Coleção dos typos pretos” pois o exotismo apresentado nas fotografias era algo que merecia ser registrado, afinal, era um

povo que destinado a desaparecer, de acordo com as teorias raciais. 2) O colecionamento a partir dos álbuns de fotografias do século XIX se constituíram em espaços de memória onde a superioridade Ocidental é celebrada, justificada e legitimada através de imagens e narrativas baseadas no colonialismo.

O fascínio dos europeus pelo exotismo dos povos africanos e afrodescendentes estimulou Christiano a fotografar seus modelos com objetos tão exóticos quanto eles próprios. Assim o exotismo não se apresentava apenas no corpo, mas também a qualquer extensão fora do corpo incluindo objetos. A figura 40 é um ótimo exemplo de como os costumes dos povos afrodescendentes sob o olhar do europeu produzia cenas típicas de exotismo e estereótipos. Os dois modelos encenando num estúdio fotográfico aquilo que o pintor Rugendas no início do século XIX chamou de *danse de a guerre* (figura 41). Vemos um rapaz ensinando uma ginga de capoeira ao um menino. Normalmente encontramos os primeiros registros da capoeira como prática corporal documentada nas primeiras décadas do século XIX. De acordo com Oliveira (2009), a capoeira foi documentada abundantemente nas páginas policiais, Casa de detenção e noticiários dos jornais durante o século XIX que apareciam em cena juntamente com prostitutas, malandros, ladrões. Na verdade, os significados da capoeira variam ao longo de sua história, durante as três primeiras décadas do século XIX, a capoeira sempre esteve associada ao crime e foi duramente reprimida.



Figura. 40: Homens jogando capoeira, Christiano Júnior, 1865 **Fonte:** IPHAN

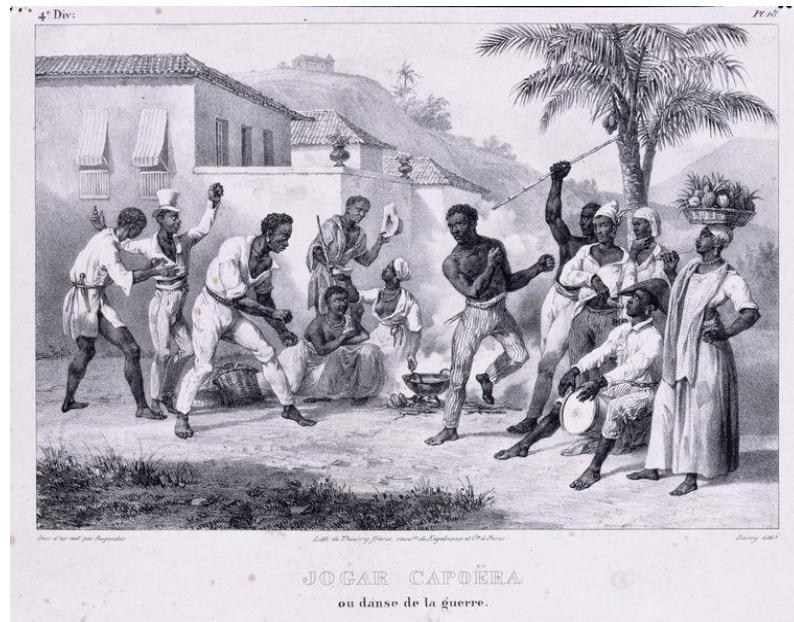


Figura. 41: Danse de la guerre, Johan Moritz Rugendas, 1835; **Fonte:** Biblioteca Digital Luso Brasileira

Christiano Júnior como fotógrafo europeu, evidentemente, buscou salientar tudo de mais exótico que havia nos negros urbanos, desde as roupas, suas ocupações e seus costumes. Pensando desta forma, é óbvio que a questão religiosa seria abordada em uma de suas fotografias. Duas imagens se destacam nesta modalidade, são fotos que apresentam a festa da congada identificada a partir do vestuário. A festa da congada na celebração de Nossa Senhora do Rosário – protetora dos pretos – traz homens em trajes africanos e/ou tocando atabaque (figura 42 e 43).



Figura. 42: Homens tocando atabaque. Christiano Jr, 1865. **Fonte:** IPHAN

Figura. 43: Homem com trajes. Christiano Jr, 1865. **Fonte:** IPHAN.

Essas são imagens de uma celebração católica, mimetizada pela fotografia que, de acordo com Luís Câmara Cascudo, são autos populares brasileiros que não existiram em território africano. Sendo assim, a congada é considerada uma festa tipicamente brasileira, celebrada quando Nossa senhora do Rosário teria aparecido para os negros escravizados e os consolava o sofrimento imposto pelos brancos a partir da escravidão (Costa, 2021).

Novamente o interesse do fotógrafo se dava pela natureza mítica das festas religiosas e ancestral, pois ao observar a imagem podemos perceber características da cultura visual do século XIX que foi fortemente marcada pela diferenciação e hierarquização. A marca dessa diferenciação está no corpo onde os elementos culturais foram usados para na hierarquização biológica e também social. De acordo com Naranjo (2006)

(...) cuando se trata de fotografiar la vestimenta de uno u otro 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 roupas, las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento (NARANJO, 2006, p. 90).

O vestuário nos cartões de visita, especialmente as imagens de Christiano Júnior, foi um dos itens que recebeu bastante atenção na composição da fotografia do século XIX. Souza (2007) em sua dissertação, *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850 – 1890*, argumenta que a indumentária poderia ser reconfigurada por ocasiões de retrato. No entanto, o vestuário apresenta códigos e símbolos que denunciam contextos específicos, no tocante as ocupações, etnias e a cristalização de estereótipos. Portanto, para Souza (2007), os trajes relacionam-se diretamente com a identidade e os papéis sociais, especialmente a condição social que estão inseridos.

Os estereótipos produzidos a partir de alguns elementos além de reduzir, essencializar, naturalizar e fixar a diferença do Outro, divide o normal do anormal, o aceitável do inaceitável e exclui tudo aquilo que é diferente (HALL, 1997). Assim, a identidade é construída, e reconstruída através das diferenças como afirmou Stuart Hall (1997). Sendo assim, o que me faz identificar um negro oriundo da nação africana mina nagô? Ou do Congo? O que seria um *creoulo* da Bahia?

3.2 A generalidade das etnias no discurso

Alguns autores pensam a fotografia como uma contribuidora para a formação de identidades. Cito aqui apenas um desses autores, Annateresa Fabris que em sua obra *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico* buscou mostrar que os indivíduos se reconhecem pela imagem apresentada na superfície do papel, deixando impressas suas condições e posições sociais. De acordo com Fabris (2004), alguns elementos apresentados nos retratos merecem destaque como contribuintes da formação da identidade social do indivíduo⁶⁴, como vestimenta, poses, objetos e, no caso dos negros, a identificação de sua etnia seja por uma cicatriz ou pelo formato as tranças no cabelo.

Outro autor relevante para pensar em como se construiu a identidade, embora não tenha produzido seu argumento a partir da fotografia é o sociólogo peruano Anibal Quijano que discorre em seu artigo *Colonialidade do Poder* que o conceito de Modernidade está atrelado a dois eventos históricos: a classificação mundial a partir do critério de raça e o controle do trabalho e dos recursos. A ideia de raça estabelecida em cima da premissa de que alguns povos são inferiores a outros justificou a dominação dos homens brancos sobre africanos e indígenas. Portanto os estereótipos de que indígenas são preguiçosos, ou que negros possuem tendência ao trabalho braçal se tornou um forte discurso a partir da segunda do século XVI e consolidado como discurso “científico” no século XIX com as teorias raciais. Tanto a ideia de raça quanto a questão do trabalho são temas abordados abundantemente nas fotografias de Christiano Júnior.

A *coleção dos tipos pretos* de Christiano Júnior buscava a generalização da identificação a partir da etnia, passando pelas características fentípicas. Por exemplo, os modelos homens fotografados por ele tinham aparência semelhante; todos aparentemente musculosos sugerindo uma forte aptidão ao trabalho braçal (figuras 44 e 45).

⁶⁴ Mauad nos alerta em *Poses e Flagrantes* que as fotografias revelam um precioso suporte para compreender as relações sociais, pois tais imagens fotográficas ultrapassam a dimensão de um simples retrato passando a ser compreendido como a materialização de uma prática social (MAUAD, 2008).

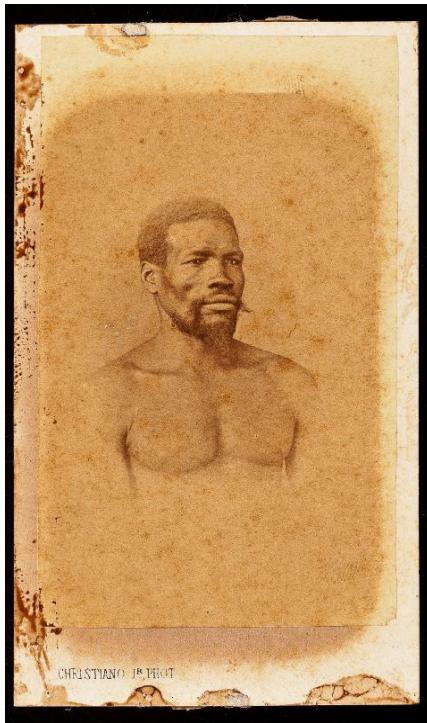


Figura. 44: Etnias africanas, negro cabinda, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Museu Nacional.

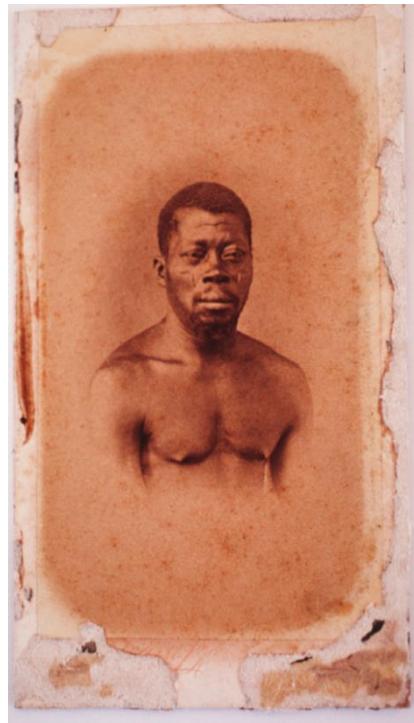


Figura. 45: Etnias africanas, negro, negro mina nagô, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Museu Nacional.

Ou seja, de um modo geral os modelos homens escolhidos por Christiano Jr apresentavam um corpo mais musculoso. Outro dado importante para ser mencionado é que os homens mais jovens são sempre fotografados sem camisa, deixando seu peitoral a mostra. Enquanto os modelos homens mais velhos – aqueles que não apresentando um porte físico musculoso – são fotografados vestidos com blusa e terno buscando deixá-los mais elegantes aos olhos europeus (figura 46). No entanto, de acordo com o fotógrafo, o foco de todas essas fotografias são as etnias africanas. Christiano Jr buscava encontrar um padrão de identidade dado pelo estereótipo africano. Apesar de não ser algo novo, pois os cientistas também buscavam sistematizar isso.

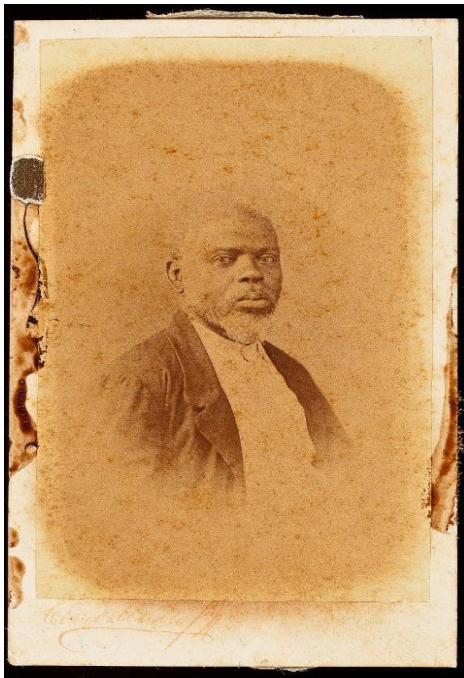


Figura. 46: Etnias africanas, negro de angola, 1865. Christiano Jr. **Fonte:** Museu Nacional.

Ao contrário do que foi pintado por Debret e Rugendas⁶⁵ nas primeiras décadas do século XIX, as fotografias da segunda metade oitocentista buscaram minimizar os efeitos da escravidão. Debret produziu dois volumes da obra chamada *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O primeiro volume rendeu vários elogios à Debret. Inclusive o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro disse: “Igual satisfação experimenta a Comissão, quando o auctor diz que o Brasil vae desenvolvendo progressivamente uma civilisação que honra muito o povo brasileiro que o habita, o qual é dotado das qualidades as mais preciosas” (IHGB, 1849, p. 96). Enquanto o segundo volume no qual Debret se dedicou especialmente ao cotidiano dos negros, não deixou de abordar a残酷 da escravidão brasileira. O IHGB realizou críticas específicas sobre algumas pinturas, uma vez que essas imagens denunciam cenas de extrema残酷. Uma pintura em especial causou intenso desconforto ao IHGB a ponto de rejeitar todo o segundo volume, a imagem de um feitor castigando a chicotadas um negro em praça pública⁶⁶ (figura 47).

⁶⁵ Integrantes da Missão Artística Francesa, Debret e Rugendas chegaram ao Brasil em 1816 a convite do rei Dom João VI com o objetivo de retratar o cotidiano do povo brasileiro e criar uma Escola de Belas Artes no Brasil.

⁶⁶ De acordo com Lilian Schwarcz (2004) a Missão Artística Francesa de 1816 foi encomendada e pensada como estratégica política de D. João VI. O objetivo era construir uma imagem civilizada do país para que fosse disseminada pela Europa. As pinturas de Debret não acompanharam tal objetivo da corte, pois o pintor francês fez registros da extrema violência com que os negros eram submetidos. Isso incomodou a corte de modo que o IHGB precisou expedir uma nota sobre os volumes para que a imagem do Brasil não fosse manchada com tais acusações.

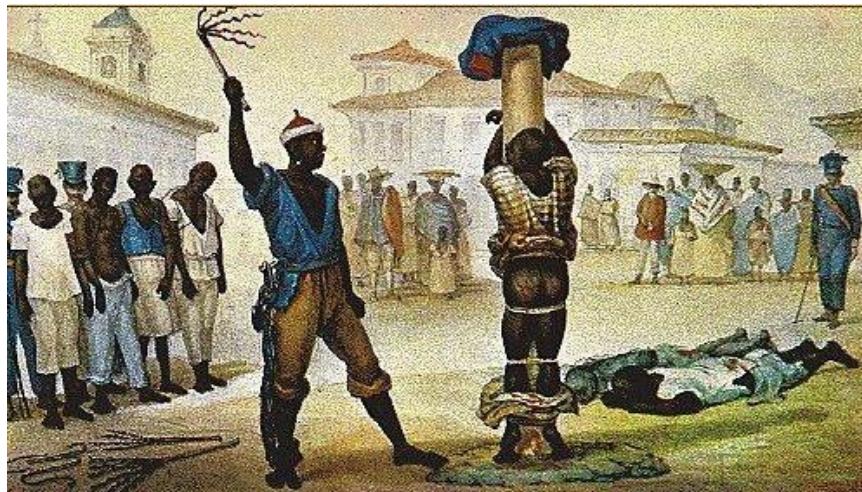


Figura 47: Aplicação do castigo do açoite. Jean Baptiste Debret. **Fonte:** Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1834-1839).

O parecer do IHGB sobre a tal pintura buscou acionar o argumento de que os portugueses, numa escala de crueldade, eram os menos praticavam castigos crueis contra os povos colonizados.

Segue-se a estampa 25, em que se desenha um feitor castigando um negro. A attitude da paciente é tal que causa horror. Póde ser que M. Debret tenha presenciasse similhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros; mas isto é senão um abuso. É confessado por escriptores de nota que entre todos os senhores de escravos, os portuguezes eram os mais humanos: ao menos não lhe atribuiam as crueldades praticadas por outras nações com estes infelizes. Ora porque se vê um povo praticarem-se acções censuráveis, dever-se-ha concluir que todo elle é mau? (Acervo IHGB, 1840, p. 98, 99).

O segundo volume da obra de Debret foi rejeitado, pois não ia ao encontro com a ideia de nação que a Coroa almejava alcançar. Lilia Schwarcz (1987) aponta que esse discurso onde apresentava o senhor como amigo e o cativo como obediente e submisso, buscava confirmar o caráter pacífico e harmonioso do povo brasileiro, reconhecida numa história não-violenta. Inclusive “[...] é de parecer que este 2º volume é de pouco interesse para o Brasil; pois sendo principiado em 1816 e acabado quando o autor voltou 1831 para a França, não pôde compreender as alterações que tem havido no Brasil em costumes, artes e sciencia” (Acervo IHGB, 1840, p. 99).

Portanto, as fotografias de Christiano Júnior foram vistas como uma evolução do Brasil das primeiras décadas do século XIX para o Brasil da década de 1860. Enquanto Debret pintava escravizados sendo açoitados em praças públicas para servirem de exemplos a

outros, Christiano Júnior fotografava negros e negras em posição bem diferente. Negros vendedores, carregadores, quitandeiros, andando pela cidade, negros bem vestidos, negros mal vestidos. Assim, as fotografias de Christiano Júnior apoiavam-se no discurso de que o povo brasileiro é constituído de uma nação benevolente, de tradição não violenta. Porém ao utilizar negros escravos e ex escravos como modelos, seus corpos denunciam as marcas da violência através das cicatrizes, por exemplo.

Outra característica que podemos observar nas fotografias de Christiano Júnior são as aparências dos modelos do fotógrafo. De todas as imagens que analisei não encontrei nenhum modelo de aparência desnutrida, ou enfraquecida, todos estavam bem apresentados fisicamente. Isso indica que o fotógrafo escolheu com muito critério e cuidado os modelos a serem fotografados. Ao apresenta-los bem fisicamente acabam por confirmar a ideia de que os negros eram “bem tratados” por seus senhores e pela sociedade apesar do cruel sistema escravista em voga. Por outro lado Christiano Júnior demonstra através da produção das suas imagens que o corpo negro é considerado um corpo forte biologicamente, inserindo-os e estabelecendo um quadro de referências quanto as etnias africanas e afrodescendentes.

As fotografias etnográficas de Christiano Júnior apresentadas pelas imagens de busto possuem outra característica bastante discutida por Beltramin (2009). Segundo a autora os retratos etnográficos despersonalizam, onde cada particularidade do sujeito se perde na série, onde todos representam um só. Essa generalidade acaba por elaborar estereótipos sociais que, por sua vez, “substitui os indivíduos pelos personagens em pose dentro do estúdio do fotógrafo” (BELTRAMIN, 2009, p. 103). É por isto que não encontramos os nomes de nenhum modelo do fotógrafo, mas sim, sua etnia, lugar de origem, classificado por ele como *tipos pretos*⁶⁷.

⁶⁷ É importante lembrar que a fotografia do século XIX carregava o desejo da verossimilhança com a realidade, ou seja, desejava ser fiel aquilo que retrata na mesma medida que os olhos veem.

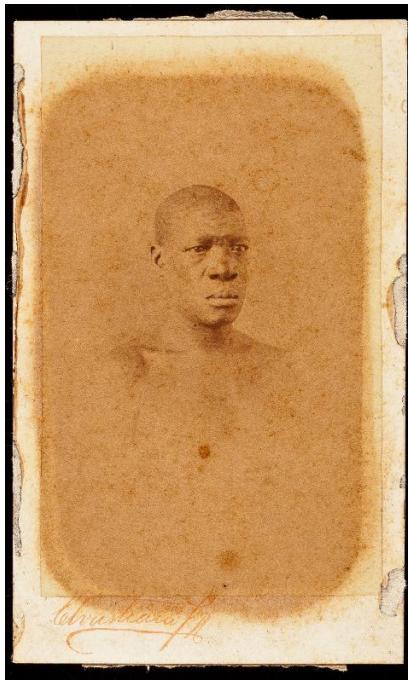


Figura 48: Negro do Congo, 1864. Christiano Jr. **Fonte:** Coleção iconográfica Brasiliana.

3.3 O corpo do modelo e o modelo de corpo: fotografias médicas

A maneira como o corpo se apresentava à câmera fotográfica na segunda metade do século XIX não trazia somente a *mimesis*⁶⁸ do exótico como entretenimento ou *souvenir*. Embora o entretenimento e as lembranças de um ente querido fossem importantes, as fotografias serviam de instrumentos para os mais variados usos. A antropologia criminal, por exemplo, fez uso de fotografias para estabelecer padrões faciais e corporais mais comuns em criminosos (COLE, 2001); enquanto as fotografias médicas – aquelas fotografias encomendadas por cientistas para estudo – passaram a ter status cada vez mais relevante entre a comunidade de cientistas nas últimas décadas do século XIX. Essas imagens possuíam um gênero específico: *fotografias antropométricas*⁶⁹.

Antes de deixar a cidade do Rio de Janeiro, Christiano Júnior realizou sob encomenda de algum médico ou cientista cerca de onze registros de pessoas portadoras da doença chamada *elefantíase dos árabes*. Esses registros parecem ser uma das primeiras utilizações da fotografia no Brasil para ilustrar casos médicos. A produção de fotografias de

⁶⁸ A capacidade mimética estava em sua técnica de capturar a realidade através do procedimento mecânico, “objetivo” e visto como natural (DEBOIS, 1993).

⁶⁹ Uma das principais características da fotografia antropométrica é a objetividade pautada na nudez dos modelos. A falta de um cenário ou de uma pose indica que o foco da imagem é o corpo, ou a doença.

cunho médico-ethnográfico nos permite evidenciar uma preocupação em estabelecer um conhecimento nacional sobre doenças dos trópicos ou como as teses das escolas de medicina chamavam, “doenças dos paizes quentes” (PINTO, 1900, p. 35). Neste tópico irei analisar quatro fotografias de homens negros produzidas pelo fotógrafo Christiano Júnior que manifestaram a doença. Novamente não podemos identificar quem são dos modelos, pois não há identificação de seus nomes nas legendas. Também não há como informar se são escravizados, livres ou forros, apesar de que o Christiano Junior olha para todos os negros sob a ótica da escravidão. No entanto, o fotógrafo buscou dar foco ao exotismo da doença manifestada nessas pessoas.

Segundo as teses dos doutores nas escolas de medicina do século XIX, a doença conhecida como elefantíase dos árabes foi definida por eles

Elephantiasis dos árabes ou pachydermia é uma infecção local caracterizada pelo espessamento e alteração hypertrphica da pelle e do tecido cellular sob-cuteano; alteração e hypertrophia que podem atingir os musculos, os tecidos aponevroticos e fibrosos, os vasos sanguineos e lymphaticos, os próprios ossos e operando uma tal alteração da parte doente, que assemelha a parte similar do elefante (PINTO, p. 31).

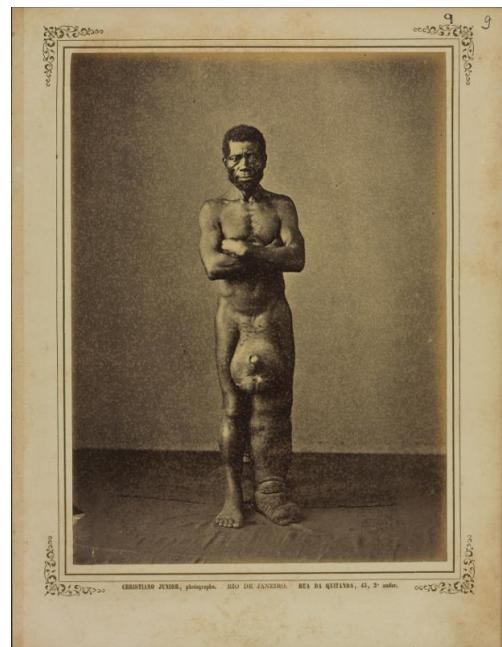
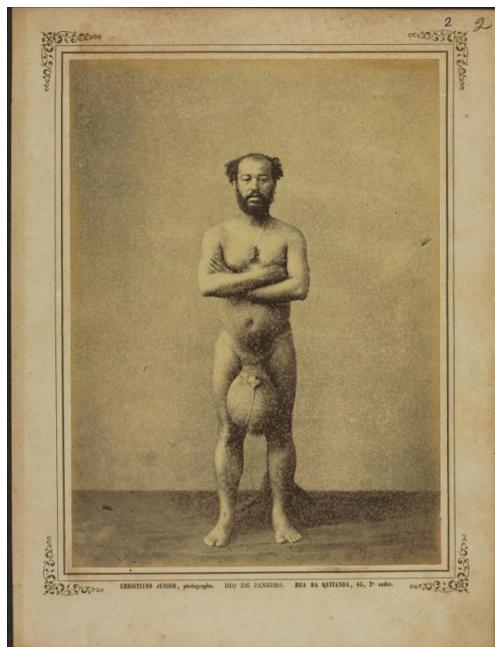


Figura 49: Homem nu com deformidade nos órgãos genitais e perna esquerda causados por elefantíase, 1866. Christiano Júnior. **Fonte:** IPHAN.

Figura 50: Homem com elefantíase, 1865. Christiano Júnior. **Fonte:** IPHAN.

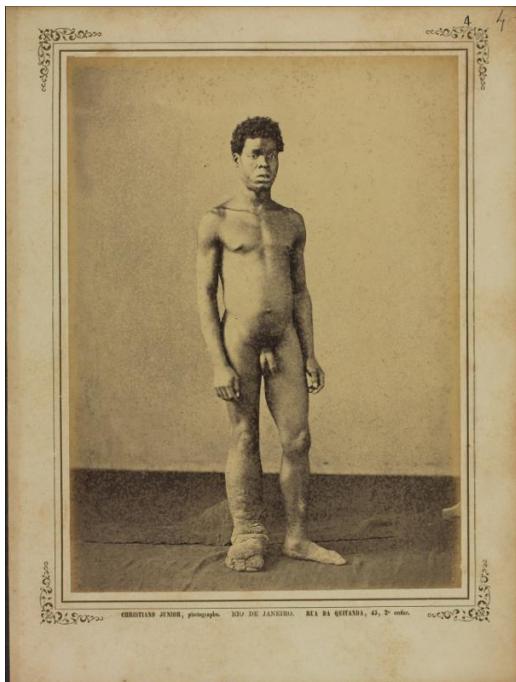


Figura 51: registro de elefantíase na perna direita, 1866. Christiano Júnior

Fonte: Biblioteca Nacional

Denominou-se elefantíases dos árabes porque foram os médicos árabes os primeiros a descrever a doença que, durante muito tempo, foi confundida com a chamada *elephantiasis dos gregos* – atualmente conhecida como a lepra. Os doutores do século XIX dividiam a elefantíase em dois grupos: primeiro, a infecção de origem parasitária, comum em países quentes e transmitida por um mosquito portador da malária⁷⁰; o segundo grupo a elefantíase é dada pela condição congênita. Christiano Júnior não deixa claro ao fotografar os modelos (figura 49, 50 e 51) qual origem da doença, se é congênita ou adquirida, acredito que o foco da imagem seja a doença, pois os modelos não apresentam nenhum acessório, nem mesmo as roupas.

Quando eu me deparei com essas imagens automaticamente me perguntei que tipo de vida essas pessoas teriam, como conseguiam sobreviver, trabalhar, ou até mesmo desempenhar coisas simples, como se locomover, por exemplo. Essas questões também foram pensadas por outros pesquisadores do tema. Koutsoukos em seu artigo *O retratado era “diferente”: Rio de Janeiro, 1865* (2011) especula que os homens que posaram para Christiano Júnior fossem de condição humilde e, provavelmente, ainda escravizados. Talvez

⁷⁰ Acreditava-se nas causas mais diversas, dentre elas a malária, sífilis. Acreditava-se que deitar em solo úmido e fresco durante a noite e depois pegar um sol forte durante o dia causava a doença. Outros atribuíam a causa da doença aos ventos frescos a beira-mar. Ou ao “excesso de prazeres sensuais”. Ou ainda a ingestão de peixe salgado e em mau estado de conservação (PINTO, 1900, p. 37-38).

sobrevivessem exibindo sua “deformidade” nas ruas esperando pela bondade alheia. Talvez foram pagos pelo fotógrafo por se deixar fotografar.

Observando as imagens desses três homens podemos imaginar que talvez estivessem sentido vergonha no momento da produção da fotografia, por isso cruzaram os braços. Talvez sentiam desesperança, haja vista que a doença era incurável e avançava lentamente. A julgar pela extensão da doença nas pernas e nos escrotos, esses homens deveriam conviver com a doença por muitos anos.

O desconforto nos órgãos genitais era enorme não apenas pelas dores, mas também pela dificuldade de usar roupas, se locomover e até mesmo dificuldade nas relações sexuais. Segundo Augusto José Pereira das Neves, médico brasileiro do século XIX

Entre nós, onde a elephantiasis do escrôto, é comum, ela costuma anunciar- se pelos symptomas seguintes: o individuo que mais tarde será vítima de um tumor elephantiaco do escrôto (senão procurar obstar os seos progressos) começa por soffrer repetidos attaques das nossas erysipelas sobre o escrôto; as quaes são acompanhadas de accessos febris caracterisados por trez períodos: de frio, calôe e suór; assim o individuo é accometido de um rigoroso frio, de cephalalgia, dôres pelo corpo, naseas e algumas vezes vômitos; o escroto torna-se muito intumecido e extremamente doloroso ao tocar; o periodo de frio, depois de um tempo variavel, é sucedido pelo calôr, em que a pelle apresenta-se quente, ha febre e algumas vezes delirio. Depois do periodo de calôr, ou juntamente com elle o doente apresenta suóres, ás vezes abundantes, por onde em geral se termina o insulto erysipélatoso.” (NEVES, 1858, p.22- 23).

Os médicos recomendavam a retirada do excesso de tecido por operações cirúrgicas para aliviar o incômodo, no entanto, não era considerada a cura da doença, pois na maioria dos casos tinham pouco sucesso no procedimento⁷¹. Alguns acreditavam que a elefantíase no escroto não era letal, mas suas complicações sim. “Não acreditamos que a elephantiasis do escrôto possa terminar-se expontaneamente pela cura, nem que por si só dê logar a morte do indivíduo; com tudo cremos que se o tumor elephantiaco chegar a um tamanho extraordinario, possa grangrenar-se e dar então logar a morte” (NEVES, 1858, p. 25).

Outro fator importante relatado nas teses sobre o tema é o humor dos portadores da doença. De acordo com o doutor em medicina Augusto Cândido Fortes Bustamante de Sá é comum observar que “alguns indivíduos sofrem de melancolia e tão profunda ás vezes que

⁷¹ Alguns métodos paliativos eram recomendados no início da doença, como banhos frios, ou banho de iodo, entre outros casos, o uso de substâncias tóxicas como mercúrio e arsênio. As operações eram indicadas em casos avançados da doença (KOUTSOUKOS, 2011).

[...] com indifferença rejeitão os mais bellos gozos e prazeres da vida" (BUSTAMANTE DE SÀ, 1858, p. s/n). É perfeitamente compreensível que tais indivíduos caiam em tristeza profunda não apenas pelas dores e dificuldades de se conviver com uma doença incurável, mas também por viver às margens da sociedade.

Esse tipo de fotografia, requisitada para estudo, representava um gênero fotográfico específico: fotografia antropométrica. O termo *antropometria* foi cunhado pelo médico alemão Johann Sigismund Elsholtz no século XVII, diz respeito a instrumentos criados para investigar as proporções do corpo e certas doenças. Porém no século XIX o termo passou a se referir a um sistema de medição para determinar as proporções do corpo humano em diferentes idades e tipos humanos (RODRIGUEZ, 2012). Para a medição dos corpos através da fotografia se fazia necessário que o retratado estivesse nu para que o acúmulo de roupas não interferisse nos números coletados.

A nudez, muito frequente nesse tipo de fotografia, buscava reforçar critérios científicos da suposta inferioridade dos negros, ao fotografa-los nus estavam trazendo a dimensão da natureza a eles. As roupas simbolizam a civilização, enquanto a nudez à selvageria, animalidade, falta de pudor, falta de cultura. Em suma, "La desnudez reúne todo aquello que caracteriza al fotografado como inepto para convertirse en sujeto político" (RODRIGUEZ, 2012, p. 66). Portanto, este gênero de fotografia reduzia os indivíduos a meros objetos de estudo que, de acordo com Rodriguez (2012), só permitia ao espectador um olhar colonial sobre o indivíduo fotografado. De fato, o discurso científico evolucionista do século XIX posto como modelo de análise social se transfigurou no Brasil como um imperialismo interno classificando as diferenças e determinando as inferioridades (SCHWARCZ, 1993), contando com a materialidade da fotografia.

As fotografias antropométricas não ficavam apenas no campo do estudo científico, elas também possuíam a habilidade de entreter e começaram a ser exploradas como bens exóticos, assim como acontecia com as fotografias de cartões de visita. Desta forma, neste próximo tópico tratarei de imagens que eram usadas para este fim, ou seja, pessoas com deformidade sendo exploradas como entretenimento.

3.4 Quando a deformidade é usada como entretenimento

A exibição de pessoas para fins comerciais, educacionais ou simplesmente para entretenimento ganhou imenso fôlego na segunda metade do século XIX, primeiro com os cartões de visita depois pela criação dos chamados zoológicos humanos⁷². Apesar de que muito tempo antes a comercialização do “diferente” havia se tornado comum quando os europeus invadiram as Américas e passaram a traficar todo tipo de “bem exótico”.

Após a “descoberta” das Américas, o exotismo se tornaria a regra para o exercício de definir e classificar. Tudo que se afastava dos parâmetros europeus passava a ser alvo de estranhamento e crítica, pois as lentes com que a Europa observava outros povos estavam sempre baseadas numa estrutura comparativo-depreciativa (OLIVA, 2007, p. 22). Essa estrutura depreciativa e negativa lançada sobre os africanos e afrodescendentes se sustentava na suposta inferioridade de sua raça. Esse discurso foi muito propagado pelos viajantes em expedições ao continente africano e também no Brasil. Segundo o viajante britânico Richard Burton em uma de suas viagens ao continente africano na segunda metade do século XIX dizia que esses povos são biologicamente incapazes de atingir desenvolvimento tecnológico e cultural, até seus “dialetos são inferiores e suas expressões sonoras são animalescas” (BURTON, 1995 apud OLIVA, 2007, p. 68).

Quando a Lei Eusébio de Queiroz entrou em vigor dificultando o tráfico de negros africanos a partir em 1850, por pressão feita pela Inglaterra, ver esses “tipos exóticos” ficava cada vez mais difícil. Talvez isso possa explicar o aparecimento dos zoológicos humanos e exposições etnográficas na Europa e a grande popularidade dos cartões de visita.

A exibição dessas pessoas e de suas culturas tinham locais institucionais legais para acontecer a partir da segunda metade do século XIX, eram locais públicos que abrangiam o máximo de espectadores, esses locais eram os zoológicos humanos. Contudo, para aqueles que desejavam obter um “museu particular” os cartões de visita eram a opção de fácil e barato acesso. Seja em formato de cartões de visita, museus ou zoológicos humanos, o maior interesse do público estava na aparência, na estética desses povos.

⁷² Os zoológicos humanos surgem nos países europeus a partir da década de 1870. A ideia veio de Karl Hagenbeck um vendedor de animais selvagens que, mais tarde, decidiu apresentar populações nativas de Samoa e da Lapônia que, segundo ele, eram populações genuinamente naturais. A aprovação popular foi tão grande que em 1876 Karl “renovou o estoque” com populações da Núbia (BANCEL, BLANCHARD, LEMAIRE, 2000, p. 1).

Christiano Júnior⁷³ não ficou conhecido como o fotógrafo das “anormalidades”, mas produziu alguns registros que classificava como exóticos e pitoresco. As fotografias de pessoas portando elefantíase não eram apenas encomendas de médicos e cientista para objeto de estudo, Christiano Júnior também produziu fotos como *souvenir* (curiosidades e cartões de visita) como podemos observar na figura 52.

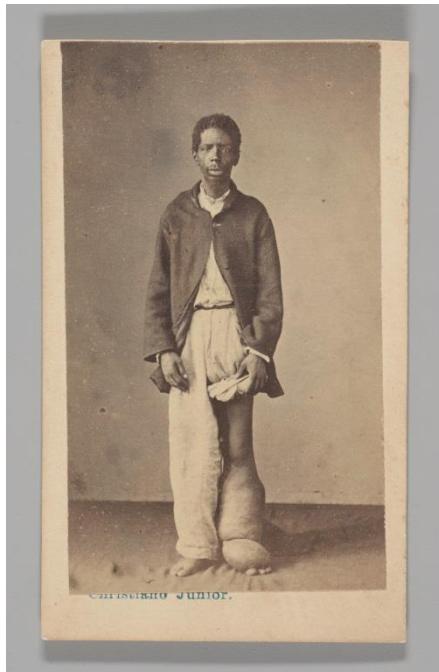


Figura 52: Homem com deformidade na perna esquerda, 1864-1866. Christiano Jr **Fonte:** Biblioteca Nacional

Nesta fotografia produzida por Christiano Júnior, o fato do homem estar vestido indica que esta fotografia não foi encomendada por cientista, ou seja, não era exatamente uma fotografia antropométrica utilizada como objeto de estudo, embora causasse curiosidade. Tudo indica que essa imagem foi produzida com a intenção de suprir a curiosidade de alguns e entreter outros já que a elefantíase foi alvo de muita discussão entre a comunidade científica durante o século XIX.

Durante a pesquisa encontrei diversos casos de pessoas que ganhavam a vida exibindo seus corpos em feiras, exposições, circos e posando para fotografias de curiosidades por vontade própria. Talvez fosse a solução encontrada para sobreviver, pois as deformidades no corpo impossibilitavam de desempenhar tarefas simples. Assim como o homem da figura

⁷³ Acredito que Christiano Júnior não estava operando conscientemente ou propositalmente com as teorias raciais, todavia este era o paradigma de todo o século XIX. Suponho que seu interesse estava em vender seu produto e ao mesmo tempo ser consagrado como um fotógrafo do famoso. Para se tornar famoso Christiano Júnior oferecia várias modalidades de fotografias, mas sua especialidade era os cartões de visita.

51, encontrei diversos casos desse tipo de exibição, por exemplo, os anões e o rapaz com vitiligo que distraíam a D. Maria I de Portugal e toda sua corte na segunda metade do século XVIII (figura 53).



Figura 53: *La mascarade nuptiale* Pintura de José Conrado Rosa. Óleo sobre tela, Portugal, 1787. **Fonte:** www.elienor.org/publications/mascarade-nuptiale/index.php

A pintura foi encomendada pela corte portuguesa ao artista José Conrado Rosa (pintor oficial do império português) que tinha a intenção de retratar as curiosidades do Novo Mundo (MEDEIROS, 2015). A tela é composta por oito anões, sendo sete negros e um de pele mais clara, aparentemente vestido de indígena⁷⁴. A atenção se volta para o jovem Siríaco⁷⁵, semi nu para que as manchas por todo o corpo se tornem evidentes. Repare que é o único negro sem roupas nobres. Koutsoukos (2011) afirma que muitas pessoas com vitiligo recebiam o nome de “leopardo” por causa das manchas, também apresentavam algum tipo de talento como dançar, fazer acrobacias, cantar ou tocar algum instrumento musical, como mostrado na figura 52.

⁷⁴ Neste período os índios eram subdivididos em “bravos” e “domésticos”. De acordo com Cunha (1992) esperava-se que os “domésticos” fossem incorporados ao Império sob o “suave julgo das leis”. Enquanto os “bravos”, d João VI almeja domestica-los através da guerra justa. Sendo assim, o indígena representado na tela de José Conrado Rosa trata-se do índio domesticado.

⁷⁵ Segundo Medeiros (2015) às vezes era conhecido por Siríaco, ou como “preto Malhado”, de qualquer forma não há registro do seu nome.

Embora o controle sobre o corpo negro seja uma característica inegável, ao observar essas fotografias, não posso deixar de notar que os fotografados dessa seção apresentam uma pequena agência. No caso das fotografias médicas dos modelos portadores de elefantíase, chamo a atenção para a pose. Não há rigidez e nem mesmo moldes para resultar numa pose totalmente estática, como vimos nas fotografias dos negros domésticos no capítulo dois. Alguns cruzam os braços indicando, talvez, timidez ou desconforto em olhar fixamente para a câmera fotográfica. Já as fotografias que destacam as etnias dos modelos encontram certa leveza no olhar, especialmente o modelo da figura 44.

Já em meados do século XIX vemos Phineas Taylor Barnum abrindo o *American Museum* em Nova Iorque, nos Estados Unidos, exibindo todo tipo de curiosidade que podia encontrar. O museu reunia pinturas, figuras de cera, pessoas com deformidades, performance teatrais e *gabinete de curiosidades* que rapidamente se espalhou pelos EUA como *freak show* (HARTZMAN, 2006). A fotografia cresceu junto com esses *shows* de “aberrações”. Normalmente os cartões de visita eram vendidos após os shows. Além de servirem como itens de coleção ajudavam a fazer propaganda e divulgavam os shows a parentes e amigos aumentando ainda mais a curiosidade e o interesse nesses espetáculos (KOUTSOUKOS, 2011).

Vejamos o caso de Fanny Mills apresentada como “menina pé grande” portadora da doença bem parecida com elefantíase, porém é uma doença infecciosa chamada Mal de Milroy⁷⁶ (figura 54). Nascida em 1860, Fanny era filha de pais imigrantes ingleses que se instalaram no estado de Ohio nos EUA. Fanny ficou conhecida com sua carreira de exibicionista nos *freak shows* na década de 1880. A atração eram seus pés, pois “consta que media 48,26 cm de comprimento e 25,40 cm e largura” (KOUTSOUKOS, 2011, p. 8). Observando a fotografia dessa jovem imediatamente nos perguntamos como foi a sua vida, principalmente como fazia para se locomover. Curiosamente encontrei uma pista de como foi sua vida através de um cartaz onde apresentava seu show (figura 55). O pai de Fanny ofereceu \$5,000 e uma fazenda ao solteiro que concordasse se casar com sua filha, o anúncio dizia “Não permita que dois pés grandes se interponham entre você e o casamento tingido de fortuna”. Segundo Hartzman (2006), o pai de Fanny morreu antes de ver a filha se casar, talvez seja por isso que o rapaz não tenha recebido o dote. Fanny se casou com o amigo de seu irmão e mais tarde teve um filho, aparentemente perfeito. Além de anunciar a proposta de casamento e os benefícios do matrimônio com Fanny, o cartaz não deixava de anunciar seu

⁷⁶ Doença infecciosa que obstrui os vasos linfáticos causando edemas nos membros inferiores.

“talento” referindo-se a ela como “os maiores pés da terra”. Sendo assim, podemos concluir que o pai de Fanny não desejava que a filha terminasse os dias nos *freaks shows*, mas enquanto o casamento não acontecia Fanny deveria ganhar dinheiro com sua deformidade⁷⁷.



Figura 54: Fanny Mills em estúdio fotográfico, 1885. Fotógrafo Charles Eisenmann.

Fonte: <https://ephemeralnewyork.files.wordpress.com/2011/09/charleisenmannbigfeet.jpg>



Figura. 55: Pôster anunciando shows de Fanny Mills, 1885.

⁷⁷ Após o nascimento do seu filho em 1887, Fanny viu sua saúde se deteriorar, se aposentou em 1892 e voltou com seu marido para a cidade de Ohio. Veio falecer com 39 anos de idade.

Fonte: <https://allthatsinteresting.com/fanny-mills>

Por fim temos o caso de Joseph Merrick ou John Merrick⁷⁸, conhecido como “homem elefante” retratado no cinema. O filme de David Lynch de 1980 apresenta um homem portador de uma doença chamada Síndrome de Proteus que é exibido por seu médico Frederick Treves a toda comunidade científica (figura 56). O enredo do filme se torna interessante quando o médico de John Merrick se depara com o dilema: “estaria eu explorando John Merrick?” Em certo momento do filme o médico é consolado pela própria esposa que argumenta o quanto a vida de John Merrick havia melhorado por ser tornar objeto de estudo científico e ficar instalado (razoavelmente confortável) no Royal London Hospital, hospital onde o médico trabalhava.

Na verdade, o filme é uma reinterpretação da vida real de John Merrick, que segundo as fontes, ele mesmo decidiu se auto apresentar nos shows como forma de ganhar dinheiro (Koutsoukos, 2011). John Merrick por conta própria procurou um empresário, encontrou Sam Torr que trabalhava com espetáculos populares e musicais. Nos shows John imitava sons de elefante e fazia alguns passinhos de dança sempre exibindo seu corpo com poucas roupas. Com o passar do tempo as autoridades proibiram os shows por “transgredir os limites da decência” (TREVES, 2010, p. 4). Proibido de se apresentar, John foi levado para morar no hospital do dr. Treves e continuou com suas “apresentações”, porém para a comunidade científica.

O que essas histórias têm em comum com os modelos de Christiano Júnior portadores de elefantíase? O corpo. O controle do corpo “sem qualquer traço de personalidade ou individualidade, servindo apenas como imagem documental dos exemplares encontrados no território” (PICANCIO, DOS SANTOS, BOONE, 2020, p. 102). Primeiro, o controle do corpo dado pelo sequestro dos povos africanos; segundo pela produção e construção de um discurso sobre hierarquização racial que privilegiava pessoas europeias em detrimento dos não europeus através do advento de modernidade (QUIJANO, 2005); e terceiro, a naturalização do pensamento colonial através do discurso científico.

⁷⁸ Sobre a história de John Merrick, consultar principalmente: Frederick Treves, **The elepaht man and other reminiscences**. Memphis, Tennessee: General Books, 2010 (publicado originalmente em 1923) e Ashley Montagu. **The elephant man. A study in human dignity**. Lafayette, Louisiana: Arcadian House, 2008.

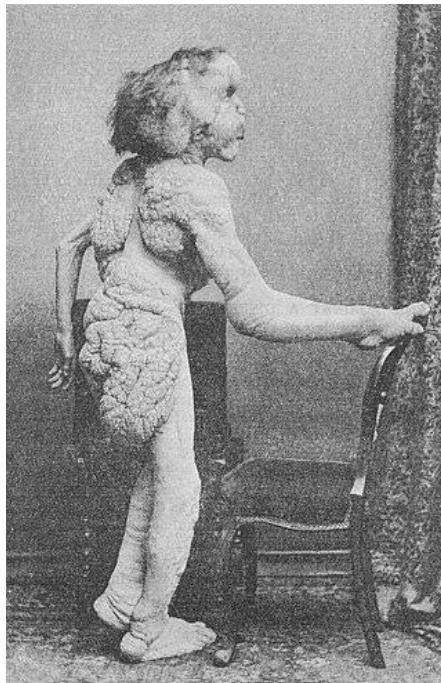


Figura 56: Fotografia de John Merrick nu em estúdio, provavelmente utilizada para estudo científico. Sem nome do fotógrafo, 1888. **Fonte:** Wikimedia Commons Imagens.

A exploração e controle sobre o corpo visto como exótico seja por doença, ou simplesmente pelas características fenotípicas, como cor da pele, foi o lado obscuro da modernidade mencionada por Mignolo em seu artigo famoso *Colonialidade: o lado escuro da modernidade* (2017). Aqui, neste contexto específico as pessoas exploradas possuem o “privilégio” de receber seus nomes nas legendas das fotografias. Talvez seja por dois motivos: a) os estudos de fotografias médicas exigem que os cientistas apresentem relatórios minuciosos, logo todas as características para traçar o perfil do fotografado seja importante, inclusive sua identificação, ou seja, talvez fosse critério médico de pesquisa; b) as fotografias produzidas a partir do *freak shows* possuíam a intenção de tornar a pessoa famosa pela sua deficiência ou exotismo. Normalmente a escolha de seus nomes fazia parte da propaganda para alcançar mais público e estava sempre relacionada a sua deficiência ou aquilo que era visto com estranheza.

Este foi o caso de Saartjie Baartman retratada no cinema como Vênus Negra e/ou Vênus Hotentote⁷⁹. Saartjie nasceu na África do Sul, pertencente ao povo *khoi-san* e viveu entre os séculos XVIII e XIX. De acordo com Frausino (2017), trabalhava para uma família

⁷⁹ De acordo com Matias e Andrade (2018), a nomenclatura “Hotentote” refere-se a uma característica natural das mulheres do povo *khoi-san*, da cidade do Cabo, na África do Sul. Hotentote significa um avental frontal, ou seja, uma hipertrofia dos lábios vaginais.

holandesa que se instalou no continente africano como colonizadores⁸⁰. Deles recebeu o nome que significa “pequena Sara” juntamente com o sobrenome, Baartman. Foi com o irmão de seu senhor que viajou para a Europa, a intenção era deixá-la famosa explorando seu corpo. Saartijie foi se apresentar nas exposições etnográficas, teatros em Londres como objeto de estudo do naturalista francês Georges Cuvier. Saartijie ficou famosa pelo tamanho das suas nádegas e o tamanho dos lábios de sua vagina, algo que surpreendeu o naturalista francês quando cada parte do seu corpo foi analisado.

As apresentações de Saartijie satisfaziam a curiosidade dos ocidentais em confirmar a existência de pessoas “estranhas” fora dos “domínios europeus” (figura 57). A historiadora Margareth Rago (2010) destaca sobre Saartijie que o “corpo exótico, as marcas diferenciais dos seus órgãos genitais salientes, característicos de todo um grupo étnico, tornam-se escândalo para a normalidade burguesa.” (2010, p. 2). Essa concepção baseia-se em uma estética que visava legitimar mais que apenas um padrão de beleza, mas buscava legitimar poderes de determinados grupos que ditou regras e normas para um “cidadão civilizado”.



Figura 57: Divulgação do corpo de Saartijie no jornal francês. **Fonte:** Matias e Andrade (2018).

Mesmo após sua morte, seu corpo continuou sendo explorado. De acordo com Frausino (2017), Cuvier ficou tão fascinado pela genitália de Saartijie que, além de dedicar nove páginas de seu livro a ela, teve o cuidado de preservar em formol para legitimar seu discurso após sua morte. Saartijie morre aos 26 anos de tuberculose, segundo o laudo da época. Seu corpo foi embalsamado em gesso e feito uma escultura exposta no Museé de

⁸⁰ Não sabemos com certeza, mas provavelmente Saartijie era escrava quando morava com a família holandesa.

L'Homme em Paris (figura 58), provando que o domínio sobre o corpo negro se dá tanto em vida quanto após a morte (GOMES, 2012).



Figura 58: Exposição de Saartjie Baartman no Museu do Homem de Paris, molde de seu corpo. **Fonte:** Matias e Andrade (2018).

Pensando sobre a natureza desse tipo de entretenimento, alguns questionamentos surgem: por que uma pessoa deixaria exibir sua doença para uma plateia curiosa? Por qual motivo deixaria ser fotografada? Em todos os casos que vimos deixar o corpo ser explorado era uma maneira de sobreviver, desde o caso dos modelos de Christiano Júnior portadores de elefantíase até Fanny Mills, John Merrick e Saartjie Baartman. O fato de deixarem serem fotografados pode indicar certa agência desses modelos, mesmo que seja pequena, mas é perceptível.

Os dois últimos casos são emblemáticos, pois servem para pensar na oportunidade de agenciar o próprio corpo que não foi desperdiçado nem por John Merrick e muito menos por Saartjie Baartman. John Merrick, segundo os estudos sobre sua biografia, escolheu se apresentar nos *freak shows* como forma de ganhar dinheiro. No caso de Saartjie Baartman, o filme que retrata sua história⁸¹ mostra como ela se sentia ao participar das apresentações; em um dos trechos finais Saartjie afirmava ser uma artista. Ainda que tivesse passado por diversas opressões, Saartjie havia reconstruído sua identidade a partir do olhar do outro.

81 Vênus Negra é um filme de 2010, dirigida pelo diretor franco-tunisino Abdellatif Kechiche e estrelado pela atriz cubana Yahima Torres no papel de Sarah Baartman.

Ferreira e Hamlin (2010) destacam alguns olhares sobre Saartjie desde: “a selvagem perigosa e amoral abordando o negro como raça biologicamente distinta até chegar ao lugar de heroína dos modernos movimentos sociais” (p. 813). Mesmo após sua morte os olhares sobre ela continuam a reconstruir sua identidade, afinal, o que é a história senão uma disputa de narrativas?

Os moldes em gesso do corpo de Baartman ficaram expostos no Musée de L'Homme, em Paris até 1994 quando Nelson Mandela pediu a restituição dos seus restos mortais que retornariam à África do Sul em maio de 2002. Além de Nelson Mandela, os Khoi-san organizados no movimento chamado *Conferência Nacional Griqua* fizeram uma campanha pedindo a repatriação dos restos mortais de Baartman. Seus restos mortais foram recebidos com as honras de chefe de estado e sendo cremados segundo os rituais do povo Khoi-san (FERREIRA e HAMLIN, 2010). Hoje Baartman é um símbolo de coragem, luta e resistência.

Todas essas histórias representam uma convergência de opressões que revelam muito mais sobre a sociedade em que se vive do que sobre o próprio oprimido. Apesar da estrutura escravista e colonialista do século XIX essas pessoas conseguiram se movimentar pelo sistema de modo que as narrativas não permanecem estáticas, elas se transformaram com o passar do tempo, assim como a identidade das pessoas.

Considerações finais

As imagens fotográficas que foram analisadas nesse trabalho configuram-se numa janela privilegiada não apenas do cotidiano da sociedade carioca, mas aponta também para o campo das relações sociais entre a própria sociedade e os africanos e afrodescendentes. A fotografia, nesse aspecto, era a materialização dessa relação social, onde essas imagens geram “sensibilidades e atitudes sensoriais que revestem essas imaginações de uma sensação de verdade” (MEYER, 2019, p. 51). Ao mesmo tempo revela uma relação repleta de complexidade, primeiro pelo jogo do visível e invisível que, através do vestuário e do cenário, o fotógrafo tenta demonstrar que os negros estavam inseridos na sociedade brasileira. Contudo, vale a pena questionar qual sociedade foi reservada para os negros que constantemente foram vistos como escravos aos olhos de Christiano Júnior.

De acordo com o conteúdo das imagens fotográficas de Christiano Júnior tive um palpite sobre o tipo de inserção dos africanos e afrodescendentes na sociedade carioca. De acordo com a pesquisa podemos interpretar que os três tipos de inserção eram: inserção através do trabalho escravo, do exotismo e do entretenimento. Isso se justifica se pensarmos no contexto social do período pela qual a comunidade científica buscava resposta sobre a origem da humanidade. Consequentemente, a busca de respostas para tal questão fez surgir inúmeras teorias biológicas que foram transformadas em teorias sociais. A premissa em comum das teorias sociais estavam sempre pautadas na inferioridade dos povos não brancos.

É inegável a preocupação de Christiano Júnior (influenciado pelas teorias científicas da época) em retratar cada tipologia de negros através de suas coleções no qual pudesse estabelecer diferenças entre nações africanas. Traços fisionômicos, cor da pele, ornamentos, vestimentas e supostas características psicológicas ajudavam a criar critérios de identificação de negros das mais diversas regiões do continente africano. Essas identificações eram úteis e práticas, especialmente no comércio de escravos quando o senhor escolhia um escravo de acordo com necessidade do momento. Homens com seus corpos belos e musculosos, próprios para o serviço braçal. Mulheres da nação de Minas consideradas ótimas vendedoras, ou evitar os homens de Monjolas por serem considerados rebeldes.

Trabalhar com o acervo de Christiano Júnior exigiu estabelecer categorias para que fossem analisadas de maneira a observar sob qual aspecto o fotógrafo enxergava seus modelos. Um dos detalhes que mais chamou atenção ao estudar o acervo é a forma como o fotógrafo classifica seus modelos. Em primeiro lugar Christiano enxergava a todos como escravos, mesmo que muitos já estivessem livres, ou alforriados. Em segundo lugar, se a

fotografia foi vista como um sinônimo de progresso e modernização. Ver a dedicação do fotógrafo em retratar a escravidão me pareceu contraditório. Afinal, a escravidão na segunda metade do século XIX era sinônimo de uma nação em atraso.

As primeiras observações sobre as imagens fotográficas de Christiano Júnior me revelaram logo de antemão uma relação de dominação de brancos sobre os negros. No entanto, elas revelam mais do que isso. Elas expõem como as populações negras utilizaram os espaços nos estúdios fotográficos posando como modelos. É interessante pensar nesses espaços sendo ocupados por negros livres e escravos, pois em outro momento a fotografia servia para reafirmar o status de classes mais altas e de classes ascendentes.

Enquanto as classes mais altas buscavam distinção através da fotografia, os negros chegavam aos estúdios fotográficos por vários motivos. Alguns iam acompanhados dos seus senhores, normalmente as amas de leite e as babás, para serem retratados. Outros eram convidados pelo próprio fotógrafo a serem modelos. Provavelmente Christiano Júnior pagava pelo serviço prestado. Com relação as fotografias médicas, por exemplo, Christiano Júnior renumerava seus modelos. Era comum nessa modalidade de fotografia que as pessoas procurassem por fotógrafos para serem fotografadas para objeto de estudo científico.

Embora tenha optado por analisar as produções fotográficas de Christiano Júnior, percebi ao longo da pesquisa que não seria possível analisar a postura individual do fotógrafo para com os modelos que fotograhou. Também percebi que não seria possível obter detalhes sobre a vida dos fotografados, nem mesmo seus nomes tive acesso. Como resolver? Percebi que Christiano Júnior não estava sozinho na postura que tomava com relação aos negros. Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo paulista, produziu registros muito parecidos com as fotografias de Christiano Júnior com relação aos “typos pretos”. Alberto Henschel e Augusto Stahl, entre outros também realizaram imagens fotográficas semelhantes. Logo percebi que isso era uma tendência do período, portanto, o modo como os fotógrafos europeus enxergavam os negros partia do princípio do exotismo, do estranhamento.

Essas reflexões nortearam meu trabalho fazendo com que mais perguntas surgissem de modo que, quanto mais eu pesquisava, mais entusiasmo surgia. Contudo me preocupei em responder as questões primárias, aquelas que me levaram a pesquisar esse tema. Espero que o entusiasmo sobre fotografia e as questões raciais alcancem outros pesquisadores que possam responder as perguntas que eu não consegui responder.

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.

Fotográfica Brasiliiana – Fotografias.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Fotografias

Museu Imperial de Petrópolis – Fotografias

Bibliografia

- ABREU, Regina. **Museus etnográficos e a prática do colecionamento: antropofagia dos sentidos.** In: CHAGAS, Mário. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. Revista do patrimônio Histórico e Artístico, n 31, 2005.
- ANDERSON, Anderson. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** Tradução: Denise Bottman – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. **Os jardins zoológicos humanos.** Le Monde Diplomatique/Brasil, agosto de 2000.
- BARTHES, Roland, **A câmara clara: notas sobre a fotografia.** Tradução Júlio Castaño Guimarães. – Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados: A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.** 2009, 285 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, São Paulo, 2009.
- Biblioteca Nacional. **Fotografias: Collecção D. Therese Christina Maria** – Rio de Janeiro: A biblioteca, 1987.
- BORGES, Vavy Pacheco. **O clã familiar Georges Leuzinger: negócios e afetos entre o Velho e o Novo Mundos (séculos XIX e XX)** – pp 187-199. In: Scarzanella, Eugenia; Schpun, MÚnica Raisa (edts). Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre America Latina y Europa (siglos XIX-XX). Madrid: Biblioteca Ibero-Americana, 2008.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem.** Tradução: Vera Maria Xavier os Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. **O Olhar Europeu: O Negro na Fotografia Brasileira do Séc. XIX.** 2^a ed. Edusp, 1995.
- CAVENAGHI, Airton José. **Niépce: a invenção que fiz.** Domínios da imagem, Londrina. Ano II, número 3, p 7 – 18. nov 2008.
- CHAMBERLAIN, Henry. **Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820.** Tradução Rubens Borba de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1943.
- CLIFFORD, James. **Colecionando arte e cultura.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 23, p. 69-89, 1994.
- Código de Postura, 1860. Secção segunda. Titulo sétimo. Biblioteca Nacional do Rio de janeiro. Localização III, 7, 2, 23.

COLE, Simon A., **Suspect identities. A history of finger-printing and criminal identification.** Cambridge e Londres, Harvard University Press, 2001.

CORREA, Juliana Rosa. **A evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital.** 2013, 92f. Monografia em Comunicação Social – Universidade Federal de Viçosa, MG, 2013.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões de liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil.** 2^a ed. rev. Bragança Paulista: Editora Universidade Federal de São Francisco, 2001.

COSTA, Emília Viotti. **Da senzala à colônia.** 4 ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1988.

COSTA, Nicole do Nascimento Medeiros. **Coleções de coleções: Antropologia do objeto museal do Instituto Richard Brenannd.** 2010, 130f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. **Raízes da Congada: a renovação do presente pelos filhos do Rosário.** – 2 ed.- São Paulo. Editora Dialética, 2021.

CUNHA, Manuela Carneiro da, **Olhar Escravo, Ser Olhado**, em AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Maurício, **Escravos Brasileiros no Século XIX, A Fotografia de Christiano Junior**, São Paulo, Ed. Ex Libris, 1988.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política indigenista no século XIX. In CUNHA, Mauela Carneiro (org). **História dos índios no Brasil** – São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 133-154. Disponível em http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hist%3Ap133-154/p133-154_Cunha_Politica_indigenista_seculo_XIX.pdf Acesso em 17/07/2022.

D’ALMEIDA, Tarcísio. **As roupas e o tempo: uma filosofia da moda.** 2018, 138 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2018.

DAWRIN, Charles. **A origem das espécies: por meio da seleção natural.** Tradução: André Campos Mesquita – São Paulo: Lanfonte, 2017.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** – Vol 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

DOLPHIM, Nuno. **A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 161-185, jul./set. 1995.

DOUGLAS, M.; e b. ISHERWOOD. **The World of Goods.** Londres, Allen Lane, 1978. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução: Marina Appenzeller – Campinas SP, Papirus, 1993.

EVANS-PRITCHARD. Edward E. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência das instituições políticas de um povo nilota.** – 2 ed. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercuções sociais. In: FARIS, Annateresa (orgs). **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. 2 ed. 1 reimpr – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

____ **Fotografia oitocentista ou ilusão da objetividade**. Porto Arte, Porto Alegre, v 5, número 8, p 7 -16, nov. 1993.

____ **Fotografia: usos e funções no Século XIX**. São Paulo: Edusp. 1991.

____ **Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. **Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, Dec. 2010.

FIGUEIRA, Leonildo José. **Richard Francis Burton no Brasil: um olhar para a guerra do Paraguai a partir de cartas dos campos de batalha (1865-1869)**. 2016, 15f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2016.

FRAUSINO, Sabrina dos Santos. **Saartjie Baartman entre a hiperssexualização e as teorias sociais: a criação de uma Vênus Negra no século XIX**. 2017, 43f. Monografia (Graduação em História) Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/6130/1/SABRINA%20DOS%20SANTOS%20FR%20AUSINO.pdf> Acesso 15/07/2022.

FREITAS, Fernando Vieira de. **As negras quitandeiras no rio de janeiro do século XIX pré-republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua**. Revista Tempos Históricos, vol. 20, número 1, ano XVIII, p. 189-217, 2016.

____ **Das kitandas de Luanda aos tabuleiros das Terras de São Sebastião: conflito em torno do comércio das quitandeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX**. 2015, 122 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

G. BATESON, e M. MEAD. **Balinese Character: a photographyc analysis**: N. York: 1942.

GALEANO, Diego. **Identidade cifrada no corpo: o *bertillonnage* e o Gabinete Antropométrico na Polícia do Rio de Janeiro, 1894-1903**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 721-742, set.-dez. 2012.

GAMA, Fabiene. **Antropologia e fotografia no Brasil: o inicio de uma história (1840 – 1970)**. Revista GIZ: Gesto, Imagem e Som. São Paulo, v. 5, n.1, p. 82-113, Ago. 2020.

GOMES, Ana Carolina Vimieiro. **La vénus negra el cuerpo como locus para la clasificación y diferenciación de los seres humanos**. Revista Ciencias 105, enero-junio, 56-63. Facultad de ciencias, universidad nacional autónoma de méxico, 2012.

GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, Carlos Eugenio Líbano. “**Dizem as Quitandeiras...**” **Ocupações urbanas e identidades étnicas em uma cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX.** Acervo do Rio de Janeiro, v. 15, nº 2, p. 3-16, jul/dez 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** Coleção Museu, memória e cidadania - Rio de Janeiro, 2007.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** 2º edição, Manaus: Editora Valer, 2007.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial.** 5.ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2012.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **O impasse da escravatura: prostitutas escravas, suas senhoras e a lei brasileira de 1871.** Acervo, Rio de Janeiro, v. 9, numero 1-2. P 53-66, jan-dez, 1996.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica 1862 – 1886.** 1993, 274 f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 1993.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** London: Sage, 1997.

HARTZMAN, Marc. **American sideshow. An encyclopedia of history's most wondrous and curiously strange performers.** Nova York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2006.

HERODOTO. **História.** Brasília: Editora da UnB, 1988.

HOBSBAWN, Eric. **A era do capital: 1848-1875.** Tradução: Luciano Costa Neto – São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

KAKASCH, Mary C. **Slave Life in Rio de Janeiro, 1808 1850.** Princeton: Princeton University Press, 1987.

KOSSOY, Boris. **Fotografia além da Corte: expansão da fotografia no Brasil império.** Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, no 1, p. 109-122, jan/jun 2009.

____ **Fotografia e História.** – 2 ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

____ **Origem e expansão da fotografia no Brasil – Século XIX.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia M. **Negros nos estúdios fotográficos: Representação e auto representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.** 2006, 382 f. Tese (doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, SP, 2006.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **O retratado era diferente: O Rio de Janeiro, 1865.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. P.

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300647804_ARQUIVO_Koutsoukos_Oretratadoeradiferente.pdf Acesso 20/06/2022.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. Tradução Mari Agnes Chauvel – São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão - Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Marcelo Eduardo. **Fotografia e sociedade no Brasil imperial: a heterogeneidade humana e social fixada na fotografia (1840 – 1889)**. Cadernos de Campo, número 7, 2001.

_____. **Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)**. 2002, f 192. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara, SP, 2002.

_____. **Retratistas e retratados no Brasil Imperial: um estudo das fotografias cartes de visite**. 2007, 239f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2007.

_____. **Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr.** Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan - jun 2011.

LIMA, Tania A.; SENE, Glacia M.; SOUZA, Marcos. **Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.1. p. 299-391. jan.- abr. 2016.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Tradução Milton da Silva Rodrigues. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

MAGALHÃES, Manuel. **Christiano Junior, Um Açoriano, Fotógrafo, na América do Sul**. Revelar, Vol.1, outubro, 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. – 2 ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATIAS, Joelma Dias; ANDRADE, Luciana Dias. **Corpo em cena a sexualização e inferiorização da mulher africana no filme Vênus Negra**. In: VI Congresso Sergipano de História e VI Encontro Estadual de História da ANPUH/SE 2018. Anais: Sergipe. 2018, p 1-11. Disponível em: http://www.encontro2018.se.anpuh.org/resources/anais/8/1537411177_ARQUIVO_Artigo-VenusNegra.pdf Acesso 17/07/2022.

MATTOSO, Kátia de Queirós, **Ser escravo no Brasil**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.
MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. – Niterói: Eduff, 2008.

MEDEIROS, Jacqueline. **Retratos do Novo Mundo.** 19&20 Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/jmedeiros.htm>

MEYER, Birgit. De comunidades imaginadas e formações estéticas: mediações religiosas e formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GUIMBELI, Emerson; RICKLI, João; TONIOL, Rodrigo. **Como as coisas importam: uma abordagem material da religião - textos de Birgit Meyer.** – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade.** Tradução: Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 32 n° 94 junho, 2017.

MIRANDA, Diana Catarina de Oliveira. **Tecnologias de identificação criminal: trajetórias, usos e práticas sob diferentes olhares.** 2015, 384 f. Tese (doutoramento em Sociologia) – Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2015.

MONTEIRO, Rosana Horio. **Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil.** CPDOC, FGV. Estudos históricos, Rio de Janeiro, nº 34, 2004.

MUDIMBE, Valentin. **The idea of Africa.** Bloomington; Indianopolis: Indiana University, Press, 1994.

NARANJO, Juan. **Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.

NEVES, Augusto José Pereira das, **Thése apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de J. M. Nunes Garcia, 1858.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Corpo, Imagem e Memória: reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo.** In: Mammi, Lorenzo e Schwarcz, Lilia (Orgs.): 8 X Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 2a. Edição, 2013.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico.** Mana, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, Outubro, 2008.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Lições sobre a África: diálogos entre as representações dos africanos no imaginário Ocidental e ensino de história da África no Mundo Atlântico (1990 – 2005).** – 2007, 415f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Josivaldo. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil** – Salvador: EDUFBA, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das Artes visuais.** 3º ed. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. p 47-87.

PANTOJA, Selma. **A dimensão atlântica das quitandeiras.** In: FURTADO, Júnia Ferreira (org). Diálogos oceânicos: Minas Gerais e novas abordagens para uma história do império ultramarino português. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 45-67, 2001.

Parecer da Comissão do IHGB sobre o 1º e 2º volume de Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Jean Baptiste Debret. Manuscrito, 1840, Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, Seção de Documentos, issn 0101-4366 Vol. 175, fls 6.

PEREIRA, Luena Nunes. **A construção da ideia de raça**. In: GONÇALVES, Maria Alice Rezende; RIBEIRO, Ana Paula Alves (orgs). Diversidades e sistema de ensino brasileiro. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.

PERES, Isabel Marília. **Processos fotográficos históricos**. In: Costa, Fernanda Madalena; Jardim, Maria Estela (Org.). 100 anos de fotografia científica em Portugal (1839-1939). Lisboa: Edições 70. p. 17-34. 2014.

PICANCIO, Gabriela Valer; DOS SANTOS, Rafael José; BOONE, Silvana. **Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura brasileiras**. Conexão-Comunicação e Cultura, v. 18, n. 35, 2020.

PINTO, Gonçalo Guedes. **A elephantiasis dos árabes e a o seu tratamento pela eletricidade**. Dissertação Escola medico-cirurgica do Porto, 1900.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

RADIC, Leila Maria Ribeiro. **O olhar não é do branco, e sim do negro: Retrato fotográfico de escravo através da lente de Christiano Junior, entre 1864 e 1866, da Coleção Thereza Christina Maria**. 2018, 177f. Monografia (curso de História) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, MG, 2019.

RAGO, Margareth. **A autobiografia ficcional da Vênus Hotentote**. In: STEVENS, Cristina; BRASIL, Katia C.T. ALMEIDA, Tania M.C.;ZANELLO, Valeska. (orgs). Gênero e Feminismos: Convergências (In)disciplinares. Brasília, DF: Ex Libris, 2010, pp.15-34.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUEZ, Beatriz Eugenia. **Especímenes antropométricos y curiosidades pitorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo "negro" (Brasil circa 1865)**. Revista Ciencias de la Salud - Universidad del Rosario - Bogotá, Colombia, vol. 10, núm. 2, 2012, pp. 59-78.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno – São Paulo Companhia das Letras, 1990.

SAINT-HILAIRE, August. **Viagens pelos distritos dos diamantes e litoral do Brasil**. Tradução: Leonam de Azeredo Pena. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia editora nacional, 1941.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SCHNEIDER, Guilherme Jacinto. **Guardiões do éden: narrativas de encontros com criaturas maravilhosas na América portuguesa – século XVI**. 2015, 126 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay**. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies/ University of Oxford, 2004.

— **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

— **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

— **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCORSATO, Helen. **O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX**. *Estudios historicos – CDHRPyB- Año IV - Diciembre 2012 - Nº 9*, Uruguay.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. **Christiano Júnior e a face escrava no Brasil**. Biblioteca Nacional Digital, s/d.

SOARES, Luís Carlos. **“O povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: Faperj – 7 Letras, 2007.

SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. Nova York, Picador, 2004.

SOUZA, Flávia Fernandes de. **Por Ruas, Becos e Travessas: Um olhar sobre a dinâmica espacial do mundo do trabalho na cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX** Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 2008.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. **O vestuário do negro da fotografia e na pintura: Brasil 1850-1890**. Dissertação de Mestrado, UNESP – Instituto de Artes: São Paulo, 2007.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

STENOU, Katerina. **Imagens do Outro: a diferença entre mim e preconceito**. Paris:Threhold; Publicações: Unesco, 1998.

TANAMI, Marcelo. **Retratos e postais: história da técnica e percurso de fotógrafos na cidade de São Paulo entre os anos de 1850 a 1915. 85 f, 2019**. Trabalho de conclusão de

curso (Bacharelado/Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo: Guarulhos, 2019.

TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do Outro. Tradução: Beatriz Perrone, 1993.

TORAL, André A. **A imagem distorcida da fotografia**. 19&20, Rio de Janeiro. IV, n. 1, jan, 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artista/vm_toral.htm Acesso em 19/07/2021.

VAN-DÚNEM, Domingos. **Sobre o vocábulo Kitandeira**. Edição do autor, 1987.

VASCONCELOS, Antonio Luís de Brito Aragão. “**Memórias sobre o estabelecimento do Império do Brasil ou novo Império Lusitano**” Bahia s/data. In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Vol. 43-44. Rio de Janeiro: Ofivcinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1931.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

VERDERY, Katherine. Para onde vão a ‘nação’ e o ‘nacionalismo’? In BALAKRISHNAN, Gopal. **Um mapa da questão nacional**. RJ: Contraponto. 1996.