



NEGROS NO ESTÚDIO
DO FOTÓGRAFO



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS EDUARDO ORNELAS BERRIEL

CARLOS RAUL ETULAIN – CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO

DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN – IARA BELELI – MARCO AURÉLIO CREMASCO

PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Sandra Sofia Machado Koutsoukos

NEGROS NO ESTÚDIO
DO FOTÓGRAFO

BRASIL, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

EDITORIA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

K849n Koutsoukos, Sandra Sofia Machado
Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX / Sandra Sofia Machado Koutsoukos. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

1. Fotografia – Brasil – Séc. XIX. 2. Fotografia – Retratos. 3. Família. 4. Negros.
I. Título.

CDD 770.981

770

306.85

301.45196

ISBN 978-85-268-0867-6

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografia – Brasil – Séc. XIX	770.981
2. Fotografia – Retratos	770
3. Família	306.85
4. Negros	301.45196

Copyright © by Sandra Sofia Machado Koutsoukos

Copyright © 2010 by Editora da Unicamp

2ª reimpressão, 2021

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade da autora e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Impresso no Brasil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3ª andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

Para Lucas e Lara, por vocês serem quem são.

Para Sidney, por tudo, de novo e sempre.

*À memória da minha avó materna Sylvia,
cujas fotos me trazem saudosas lembranças de
histórias ouvidas e outras vividas.*

AGRADECIMENTOS

ESTE LIVRO É UMA VERSÃO ligeiramente revista e reduzida de minha tese de doutorado em multimeios, defendida no Instituto de Artes da Unicamp (SP), em dezembro de 2006. Para começar, tenho que agradecer à Fapesp, que me proporcionou os três anos e meio de bolsa de pesquisa de doutorado. Aos diversos funcionários das instituições nas quais pesquisei também tenho que agradecer. No Rio de Janeiro: no Arquivo Nacional, na Biblioteca Nacional, na Faculdade de Medicina, no Museu Histórico Nacional, no Real Gabinete Português de Leitura, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Instituto Moreira Salles. Em São Paulo: no Museu Paulista. Em Recife: na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. E em Campinas, na Unicamp: nas bibliotecas do IFCH, do IA, Central e no Arquivo Edgard Leuenroth.

No semestre de pesquisa que passei na Universidade de Michigan, em 2004, a professora doutora Sueann Caulfield, do Departamento de História da Umich, e sua companheira Elizabeth Martins foram bastante atenciosas, organizando um evento na universidade, no qual pude apresentar e discutir parte de minha pesquisa. Às duas e aos seus dois filhos, Joshua e Benicio, devo ainda a boa companhia de vizinhos nos meses que estive com minha família em Ann Arbor. Na Unicamp, em 2001, o professor doutor Fernando Cury de Tacca permitiu que eu frequentasse o seu concorrido curso “Foto-

grafia e Ciências Humanas”, apresentando-me a assuntos que eu entendia pouco, mas que acabaram por dar início a este trabalho. Fernando de Tacca participou ainda do exame de qualificação (em meados de 2005), com a professora doutora Sílvia Hunold Lara, a quem agradeço a leitura e os comentários cuidadosos. A professora doutora Iara Lis Schiavinatto, sempre atenciosa e generosa com os orientandos, e com os alunos em geral, tornou, com alguma facilidade, a nossa relação orientadora–orientanda muito prazerosa e produtiva. Com seu olhar crítico e questões variadas, Iara acompanhou de perto todos os caminhos da pesquisa e as numerosas versões do texto.

Aos membros da banca examinadora, agradeço a leitura cuidadosa e as questões bem colocadas. Na verdade, aquele temido momento, o momento da defesa da tese, se revelou um interessante rito de passagem. Aprendi bastante com os comentários e as observações pertinentes dos professores doutores Lilia Moritz Schwarcz, Valéria Alves Esteves Lima, Robert Wayne Slenes e, mais uma vez, Fernando Cury de Tacca.

Marli Marcondes, Marcelo Eduardo Leite e Tina Gonzalez (colegas de jornada, naquele período, também envolvidos no processo de redação de suas próprias teses de doutorado) me divertiram com seus preciosos *e-mails* bem-humorados, aos quais nomeei “pausa da tese”. Outra amiga a quem tenho que agradecer é Ivone Gallo, também por *e-mails* bem-humorados, por bate-papos eventuais, pela cumplicidade e força. Na fase final do trabalho com as imagens, Patrícia Kenney e Richard McFadden, bons vizinhos e também amigos, me deram dicas preciosas sobre os mistérios do Photoshop. E Pat, sempre que podia, dava uma paradinha aqui em casa para um café e uma troca de ideias, um alívio nos meses de trabalho solitário de escrita e revisão do texto.

A família — meus pais e sogros — me abrigou por diversas “férias de pesquisa” no Rio de Janeiro, para onde eu ia com marido e dois filhos. Minha sogra Ermelinda, minha cunhada Verônica e minha sobrinha Vanessa entreteram meus filhos em Copacabana por numerosos dias, enquanto eu “fugia” para o Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional etc. Nos fins de sema-

na no Rio, íamos para a casa dos meus pais, em Jacarepaguá, para divertidos banhos de piscina na companhia do meu velho grego Jean e comidinha especial para netos. Minha mãe-amiga Valeria, que sempre procura me apoiar em tudo que faço, continua sem entender muito bem o caminho de meus interesses: anos de balé clássico, um ano de faculdade de filosofia, graduação em belas-artes (com enfoque em design de móveis), mestrado em artes (com tese sobre o mobiliário e os demais trastes das residências cariocas da primeira metade do século XIX), e agora fotos de pessoas negras do XIX, livros sobre história da amamentação, teses de medicina do XIX, histórias de detentos e prisões etc.? Fazer o quê? Inquietações de mãe à parte (e eu bem as entendo, pois também sou mãe), vejam que, felizmente, tenho interesses variados, o que pode garantir que jamais ficarei entediada. Contudo, um olhar mais atento e imparcial verá um caminho natural nos meus interesses, estudos e textos. Ou não. Deixemos como está.

Agora, os “daqui de casa”. Iza me ajuda a fazer a casa funcionar já faz mais de dez anos. Com ela eu conto para manter a imagem, que espero ter, de “dona de casa e mãe perfeita” e dar conta de tudo. Sidney, companheiro de tantos anos, me apoiou em mais uma tese (também, eu acompanhei as quatro dele!); e, mais uma vez, em numerosas conversas e broncas, me estimulou a ir até o fim. Sidney, “traça” antiga do Arquivo Nacional, me ajudou muito quando, em dezembro de 2002 e janeiro de 2003, dei início à pesquisa sobre a “Galeria de condenados” e seus presos, no Arquivo Nacional. Ele se entusiasmou com o assunto e me indicou caminhos preciosos, o que me poupou meses de “grama”. À sua dedicação como companheiro, marido e pai dos nossos filhos não tem agradecimento que chegue. Falando neles, Lucas e Lara passaram parte de suas vidas vendo a mãe às voltas com a tese do doutorado e, agora, com a revisão do texto para livro. Sim, Lara, teses terminam um dia, como você bem pôde ver! Lucas, sempre solícito e curioso, me ajudou muito com os mistérios do computador (que não é o meu forte, admito) e com o trato das imagens. Felizmente, eu tenho esse garoto para me ajudar, massagear meus ombros e, ainda, me trazer um chazinho. Enquanto isso, Lara anima sempre a todos, com seu sorriso constante, dan-

çando, sapateando e cantando pela casa, tendo o Mosh (nosso *golden* devorador de meias e chinelos) invariavelmente à volta. Obrigada, filhotes! Pela sua paciência (e existência), este livro é dedicado a vocês, ao seu pai e à memória da sua bisavó Sylvia (saúde...).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
1. A FOTOGRAFIA NO BRASIL NO SÉCULO XIX	
PEQUENO HISTÓRICO.....	23
O APRENDIZADO DA FOTOGRAFIA POR MEIO DOS PERIÓDICOS E MANUAIS	52
NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO, O RITO DA POSE	63
OS ÁLBUNS DE FAMÍLIA	79
2. ENTRE LIBERDADE E ESCRAVIDÃO, NA FOTOGRAFIA	
ÁLBUNS IMAGINADOS	87
SER LIVRE, PARECER LIVRE.....	90
NEGROS LIVRES, FORROS E ESCRAVOS NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO.....	97
A EXPLORAÇÃO DOS “TYPOS DE PRETOS”	115
“TYPOS DE PRETOS” NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO.....	118
O CASO DAS AMAS	136
AMA: ALUGA-SE, VENDE-SE, COMPRA-SE, NECESSITA-SE.....	142
O “ALEITAMENTO MERCENÁRIO” — AS TESES DOS DOUTORES EM MEDICINA	158

LEITE DE MÃE, OU DE AMA	175
UMA RELAÇÃO DE “AFETO”?	178
AS AMAS NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO	190
3. NA CASA DE CORREÇÃO DA CORTE, A “GALERIA DE CONDENADOS”	
IDENTIFICANDO CRIMINOSOS	205
A “GALERIA DE CONDENADOS”	221
NA CASA DE CORREÇÃO DA CORTE, O APRENDIZADO DE UM PHOTOGRAPHO	225
UMA GALERIA DE HISTÓRIAS	245
O PHOTOGRAPHO TAMBÉM ERA UM CONDEMNADO.....	255
EPÍLOGO.....	261
BIBLIOGRAFIA	
SIGLAS DE INSTITUIÇÕES CITADAS NA BIBLIOGRAFIA.....	265
FONTES PRIMÁRIAS.....	265
FONTES IMPRESSAS	266
LIVROS E ARTIGOS	272
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	284
ALBUM DE PHOTOGRAPHIAS	289

APRESENTAÇÃO

NO INÍCIO DE 2001, comecei a me interessar por dois assuntos a respeito dos quais eu sabia muito pouco: a história da fotografia e a leitura de imagens fotográficas. Na época, envolvida no processo de seleção para uma vaga no doutorado em multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, a minha ideia era estudar as figuras infantis (brancas e negras) retratadas nas fotografias antigas, quando percebi, em alguns daqueles retratos, as amas de leite (e amas-secas) negras que seguravam as crianças — e os seus olhares, que pareciam transmitir muito mais do que “falavam” as fotografias. A indumentária daquelas amas (várias delas escravas), muitas vezes de um luxo europeizado, e o arranjo das cenas dos retratos não condiziam com a sua situação social, mas seus rostos, expressões e posturas denotavam a sua posição, revelavam a sua identidade e podiam também ajudar a revelar parte de sua história.

Na década de 1860, surge o retrato fotográfico no formato cartão de visita, opção mais barata do que os suportes anteriores, o qual se tornou rapidamente uma espécie de objeto de desejo das pessoas das diversas raças e classes sociais, já que podia mostrar *status*, honra e distinção e satisfazer o desejo de ser eternizado em um pedacinho de papel. Como objeto, o retrato virou uma mercadoria de troca, em espécie, entre fotógrafo e cliente, e de afeto e amizade entre cliente e conhecidos. Para os negros nascidos livres e

os libertos, que se fizeram retratar como os ditos brancos, vestidos, penteados e posando à moda europeia, com códigos de representação e comportamento tomados inicialmente emprestados do “outro”, aquela era ainda uma tentativa de trilhar seu caminho dentro de uma sociedade branca, exigente e racista. O negro livre e o liberto procuravam a sua dignidade também através da imagem. Em se tratando de fotos de escravos produzidas nos estúdios, analiso três categorias: fotos de escravos domésticos, levados aos estúdios pelos seus senhores e frequentemente também retratados à moda europeia — em imagens que iam fazer parte dos álbuns das famílias a que eles pertenciam —, e categoria da qual fazem parte as fotos das amas de leite e amas-secas; fotos da chave do exótico — imagens que eram vendidas como *souvenir*, nas quais escravos (e/ou forros pobres) posam como modelos; e fotos usadas como documentos etnográficos em trabalhos científicos.

Delimitei a produção de retratos aos que foram feitos em estúdios, pois me intrigava a história de construir, no interior de um ateliê, uma cena que poderia ter sido (à primeira vista) mais facilmente conseguida no espaço público das cidades. Afinal, as paisagens naturais já estavam lá, a luz natural também, assim como as negras de ganho com seus tabuleiros de frutas e os outros tipos das fotos exploradas na categoria do exótico etc. Ao começar a investigar sobre o assunto nos manuais escritos pelos fotógrafos do período, entendi que a construção de uma cena em estúdio tinha a ver também com o nível de controle que o profissional teria sobre o retrato. Ali ele tinha o *tempo* e o *material* para ajeitar, enquadrar, iluminar a cena e o retratado. A reprodução de uma cena que poderia ter sido feita ao ar livre, mas que era montada em estúdio (como a simulação de passeios de barcos, ou os bancos nos falsos jardins), tinha ainda a ver com a própria ideia de autorrepresentação daquelas pessoas; ideia de representação que caminhava junto com o meio fotográfico e as suas possibilidades naquele momento¹.

1. Sobre o assunto: Ana Maria Mauad, “Imagem e autoimagem no Segundo Reinado”, em Luiz Felipe de Alencastro, *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 223.

Pesquisadores nacionais importantes como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Pedro Karp Vasquez e George Ermakoff, para citar alguns, publicaram trabalhos nos quais trataram de imagens fotográficas de pessoas negras no Brasil². Como eles, eu tinha a proposta de olhar as diferentes categorias de fotos como *documentos históricos*, por assim dizer. Em dado momento, me veio a ideia de insistir na possibilidade de olhar todas as categorias também como *retratos pessoais*; e encontrar indícios da contribuição dos sujeitos, junto aos fotógrafos, na construção do *seu retrato*³. Susan Sontag, em *Regarding the pain of others*, escreveu que “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”⁴. Logo, para lidar com aquelas fotos tanto como *documentos históricos* quanto como *retratos pessoais*, era necessário olhar o que estava enquadrado nas fotos, da mesma forma que tentar descobrir e olhar o que ficara de fora. Para tal, era preciso procurar saber sobre o “outro lado” das imagens, saber um pouco da vida daquelas pessoas. Por exemplo, procurar saber das histórias das amas de leite, dos seus filhos negros, das histórias por trás das histórias que via. Enfim, a intenção também era a de tratar aquelas personagens como *sujeitos* das fotografias que eu tentava explorar, pois, sobretudo, me incomodavam comentários sobre os modelos das fotos *souvenir* que, supostamente, teriam sido usados, pelos fotógrafos, como “objetos de cena”; modelos que “não se mostraram”, que “não se deram a ver”⁵. Eu

2. Os trabalhos desses, e de outros autores, estão listados na bibliografia e aparecerão, oportunamente, no decorrer do texto.

3. Entre outros poucos que trataram do assunto, dois trabalhos me inspiraram sobre a possibilidade de explorar as estratégias de participação dos sujeitos, junto aos fotógrafos, na construção dos retratos produzidos em estúdios; foram eles: Deborah Willis e Carla Williams, *The black female body. A photographic history*. Filadélfia: Temple University Press, 2002, e Jasmine Alinder, “Picturing themselves: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves”. Dissertação de mestrado, Departamento de História da Arte, The University of New México. Albuquerque, Novo México, julho de 1994.

4. Susan Sontag, *Regarding the pain of others*. Nova Iorque: Picador, 2004, p. 46.

5. Sobre o assunto: Manuela Carneiro da Cunha, “Olhar escravo, ser olhado”, em Paulo Cesar de Azevedo e Mauricio Lissovsky (orgs.), *Escravos brasileiros do século XIX*

queria poder provar que *sim*, que eles “se mostraram”, que “se deram a ver” e que foram, talvez tanto quanto os brancos que posaram para suas fotos em estúdios particulares, os *sujeitos* daqueles retratos; pois foi apenas quando começaram a ser *fotografados* que a sua capacidade de resistência foi notada, que a eles também foi dada a oportunidade de *autorrepresentação*.

No decorrer do trabalho de pesquisa nos arquivos, bibliotecas e coleções, a surpresa (e o susto) maior foi quando pus as mãos nos dois álbuns da “Galeria de condenados”, com fotos de presos que estavam na Casa de Correção da Corte na década de 1870, constantes da Coleção Dona Theresa Christina na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (RJ). Surpresa, pela riqueza, qualidade e quantidade de fotos. Susto, pelo trabalhão que eu não contava que iria ter. Como falar daquelas fotos? Falar o quê, se eu nem sequer imaginava para que os álbuns haviam sido montados? Por onde começar? Logo soube que todo o material da Casa de Correção havia sido enviado para o Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e ali, em fins de 2002, dei início às buscas por qualquer informação sobre a “Galeria”, a penitenciária e seus presos.

Tenho que acrescentar que o trabalho foi muito enriquecido com o semestre que passei pesquisando nas Bibliotecas da Universidade de Michigan (Umich), em Ann Arbor (EUA), em 2004. Em Michigan pude ter acesso a títulos raros que dificilmente conseguiria encontrar no Brasil, como vários dos numerosos manuais de fotografia do século XIX, além de periódicos importantes, entre eles, o francês *La Lumière* e o inglês *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, para citar dois exemplos.

na fotografia de Christiano Jr. São Paulo: Ex Libris Ltda., 1988, p. XXIII; e Robert M. Levine, “Faces of brazilian slavery: the cartes de visite de Christiano Júnior”, em *The Americas*, vol. 47, nº 2, out., 1990, pp. 127-59. É importante ressaltar aqui que os dois trabalhos citados, o da antropóloga e o do historiador, ambos de grande importância, são trabalhos mais antigos, que seguiam a corrente comum de pensamento da época.

Para tratar de um tema que pode mostrar-se tão vasto, dividi a redação do texto em três capítulos. No primeiro, faço um pequeno histórico da fotografia no século XIX e de sua chegada ao Brasil, abordo o aprendizado (possível no período) adquirido pelos novos fotógrafos nos ateliês de outros fotógrafos, através de muito erro e uma boa dose de acerto, e da literatura, disponível no Brasil e no exterior, que eram os manuais sobre fotografia (escritos pelos profissionais do meio) e os periódicos (jornais, revistas e anais) que tratavam do assunto e de tudo o que se relacionava com ele; na parte seguinte, exploro como funcionavam os estúdios e o processo que envolvia o arranjo da pose e da cena. Finalizo o capítulo 1 com um pequeno histórico dos álbuns de família. A ideia nesse capítulo foi a de traçar um caminho, abordando a chegada do meio fotográfico no Brasil, o aprendizado dos novos profissionais desse meio, a ida do cliente ao estúdio e o acondicionamento daqueles retratos nos álbuns.

No capítulo 2 abordo algumas relações entre liberdade e escravidão na fotografia. Início tratando da necessidade que havia para uma pessoa negra livre ou forra de *parecer* livre, para que ela pudesse tentar se fazer aceita (ou, ao menos, tolerada) pela sociedade e, dessa forma, tentar abrir nela o *seu espaço*. Comparo algumas fotos de negros livres e de negros forros com fotos de escravos domésticos; aquelas eram fotos nas quais os pés, calçados ou descalços, costumavam expor a condição social do retratado. Pelo menos, os símbolos *pé descalço* ou *sapato* eram dessa forma exibidos e entendidos. Exceção feita para as fotos de amas de leite e de amas-secas que, em fotografia, não costumavam mostrar os pés. Como a esmagadora maioria das fotos de escravos domésticos que encontrei retratou as amas, nesse momento do trabalho exponho a longa pesquisa que fiz sobre o assunto. No texto, tento traçar a complexidade do tema da amamentação (por mãe, por ama, por animal, por objeto) à época, e os problemas que advinham dele para as partes envolvidas: o bebê branco, o bebê negro, a ama, a mãe do bebê branco, o resto da família senhorial e os doutores em medicina do período, chegando, por fim, às fotos das amas que posaram nos estúdios dos fotógrafos. A pesquisa e o texto tão longo sobre as amas foram necessários para tentar

entender por que aquelas fotos foram construídas de uma forma que se pretendia tão “positiva”⁶ — fotos que tentavam passar ideias de intimidade, harmonia e afeto, num período em que já se condenava o uso de amas de leite e se tentava estimular a construção da imagem da “nova mãe”, a mãe branca que amamentaria seus próprios filhos.

Ainda dentro do capítulo 2, trato das fotos (de escravos e, muito provavelmente, também de forros pobres) que foram comercializadas como *souvenirs* — nas quais se procurava explorar o que foi classificado na chave do “exótico” — e das fotos etnográficas, que foram exploradas como coletas de dados e *evidências* da inferioridade da raça negra em trabalhos “científicos”, os quais sustentavam teorias racistas então em voga. Esse capítulo sustenta a análise de todas as categorias inicialmente delimitadas; nele, na ausência de um álbum de fotos específico, monto alguns “álbuns imaginados”, seguindo o curso da análise de cada categoria.

O capítulo 3 é sobre as fotos dos álbuns da “Galeria de condenados”. Nesse capítulo inicio tratando das diferentes formas de *marcar a identidade* de um criminoso, desde o tempo em que se marcava o próprio corpo do criminoso, com ferros e mutilações, passando pelo retrato falado, pela fotografia (como as que foram feitas para a “Galeria de condenados”), pelo método de fotografia judiciária sistematizado por Alphonse Bertillon, chegando à dactiloscopia (identificação digital). Após essa introdução ao capítulo 3, começo as investigações sobre o aprendizado do misterioso fotógrafo dos condenados da “Galeria” e tento “dar voz” a alguns dos presos negros, fazendo uso de histórias que localizei no Arquivo Nacional.

O leitor há de perceber que cada capítulo, e mesmo as partes que compõem cada um deles, tem uma certa autonomia. Tal autonomia foi proposital. Gosto da sensação de que foram várias pesquisas numa só. Gosto do resultado, de que são vários textos num só. Todos possuem um certo grau

6. Sobre a ideia da “imagem positiva”: Miriam Moreira Leite, *Retratos de família*, 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2000, p. 69.