

### 3

## O escravo vestido: representações das formas de vestir da escravidão

### 3.1

#### Textos e imagens do escravo do Rio de Janeiro nos relatos de viagem

##### 3.1.1 *Negros escravos sob o olhar dos viajantes*

Viajando para registrar ou registrando como decorrência de suas viagens, os viajantes deixaram suas impressões sobre a natureza, política, população, com uma série de informações tanto da vida social - hábitos, práticas, gostos e valores culturais e morais vigentes – quanto da vida material – como moradia, mobiliário, alimentação e vestuário.

Observadores “de fora”, originários de outros contextos culturais, observaram a população local e seus costumes basicamente orientados por um raciocínio apriorístico construído a partir da receptividade européia diante do estranho, novo, insólito e supostamente atrasado contexto cultural. Suas observações são permeadas de interpretações e avaliações afetivo-cognitivas,<sup>1</sup> a partir das quais se instauravam processos de observação com os quais eram organizados e construídos o “novo” e o “outro” observados.

Em relação à população escrava, nos relatos de viagem podem ser observadas duas formas de proceder dos viajantes: uns, com espanto e admiração diante do numeroso contingente de negros africanos, dedicaram atenção à existência cativa; outros, ignorando a presença de negros escravos, africanos e crioulos, fazem referência apenas à existência de brancos.

O tema escravidão surge nos relatos e narrativas de viagem de acordo com duas principais formas de abordagem: de forma sucinta, com o reconhecimento de sua importância, porém evitando-se a sua abordagem com mais profundidade; ou observada com mais atenção, com informações sobre tipos e quantidade de

---

1 Entenda-se aqui afetividade como o “conjunto de fenômenos psíquicos que são experimentados e vivenciados na forma de emoções e sentimentos”. Por sua vez, entenda-se cognição como “conjunto de unidades do saber da consciência que se baseiam em experiências sensoriais, representações, pensamentos e lembranças”. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, op. cit.

cativos, características de trabalho escravo e aspectos da existência cativa. As representações dos viajantes sobre a escravidão e a vida escrava, tomadas em seu conjunto, são comprometidas com uma mistura de verificação e suposição, profundidade e superficialidade, compreensão e desconhecimento.

Encontramos na literatura de viagem a recorrência de aspectos da escravidão - como escravos seminus carregando fardos de café pelas ruas ou escravas lavando roupa nos parques e chafarizes da cidade, entre outras cenas. A existência de semelhanças nos livros de viagem é abordada por Miriam Moreira Leite:

Ainda que os livros tenham sido publicados independentemente, agrupam-se ao redor de matrizes, nem sempre perfeitamente identificáveis. Muitos dos viajantes eram leitores e subscritores de outros, e não são raros os que relatam que foram induzidos a efetuar a viagem por suas leituras. [...] às vezes, as coincidências de forma e conteúdo são grandes.<sup>2</sup>

Em minhas pesquisas nos relatos de viagem, em busca de descrições sobre roupas dos escravos no Rio de Janeiro, verifiquei uma observação digna de nota, relacionada a essa questão. O viajante francês Gustav Aimard, ao registrar sua estadia no Rio de Janeiro em julho de 1882, escreveu dois parágrafos dedicados à descrição de negras vendedoras de ruas reproduzindo, com alterações insignificantes, um trecho escrito por Charles Ribeyrolles, sobre sua estadia também no Rio de Janeiro, em 1858.<sup>3</sup> Desta forma, se apropriando das observações de outro, Gustav Aimard apresenta como colhidas em 1882 informações sobre tipos e acontecimentos registrados em duas décadas antes.

Nos relatos de viagem, na elaboração da alteridade, a população negra foi *a priori* considerada “diferente” e, nesse processo, ao negro era dedicada uma posição de inferioridade tal que, entre o viajante e ele se interpunham vários níveis discriminatórios de raça, civilidade e cultura. É certo que no bojo dessa questão estava a percepção europeia da África, e as suas extensões no Brasil oitocentista. Percepção gerada por um conhecimento parcial e fracionário da realidade social e cultural da África e seus habitantes, entremostrada nos relatos

---

2 LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro**: antologia de textos de viajantes estrangeiros – século XIX. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 30.

3 AIMARD, Gustav. **Mon dernier voyage** – Le Brésil nouveau. Paris: Librairie de La Societé des Gens et Lettres, 1886, p.135 e RIBEYROLLES, Charles, op. cit., p. 203.

de viajantes europeus que, em sua grande maioria, restringiram suas viagens a regiões próximas dos portos e da costa africanos.

Ao conjunto dos aspectos “naturais” – características físicas e psicológicas consideradas hereditárias e inerentes à raça – e culturais, se somava a condição cativa. Portanto, uma série de elementos interferiu na construção do negro escravo, africano e crioulo, nos relatos de viagem, principais responsáveis pelo estabelecimento e reprodução de estereótipos no imaginário tanto estrangeiro como brasileiro. A veiculação da literatura de viagem do século XIX contribuiu para a construção de um imaginário brasileiro sobre a escravidão e os escravos norteados pela ótica do observador estrangeiro.

Sobre a difusão das representações sobre o Brasil e os brasileiros construídas nos relatos de viagem, é pertinente sublinhar que, no século XIX, com as inovações tecnológicas relacionadas à impressão e à comercialização de livros, ampliou-se o número de leitores e abriu-se espaço para a facilitação e popularização do hábito da leitura. A expansão da leitura por segmentos sociais não eruditos e mais populares impulsionou a literatura do gênero aventura, no qual se incluíam relatos, narrativas e diários de viajantes que se aventuraram pela América, África e Ásia.

Narrativas de viagem de estrangeiros que estiveram no Brasil ao longo do século XIX foram exploradas por historiadores e cientistas sociais como fonte de informações sobre o Brasil e os brasileiros, servindo como sustentação das mais diferentes e até divergentes teorias acerca de escravos e libertos.

A partir das duas últimas décadas do século XX intensificou-se a realização de estudos historiográficos dedicados a perscrutar a literatura de viagem norteados por uma postura crítica acerca do seu potencial informativo, levando em conta o distanciamento de seus autores em relação à realidade por eles observada.<sup>4</sup> Seguindo esse caminho, Miriam Moreira Leite, em *Livros de Viagem*,

---

4 Dentre os textos sobre as tipologias textuais e imagéticas dos viajantes do século XIX, do enfoque temático e do uso de relatos de viagem como única ou principal fonte de consulta, ver: LISBOA, Karen Macknow. Olhos de estrangeiros sobre o Brasil do século XIX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira - 1500-2000**. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 267-299; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira, op. cit., 1993; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira **Livros de Viagem - 1803-1900**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997; BARREIRO, José Carlos. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência**. São Paulo: Editora UNESP, 2002; QUINTANEIRO, Tânia. **Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 1996.; LEITE, Ilka Boaventura. **Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996.

aponta duas questões a serem consideradas no encaminhamento metodológico adotado na investigação das narrativas de viagem. A primeira parte da idéia de que os viajantes são observadores privilegiados,

partindo do pressuposto que o viajante, em sua qualidade de estrangeiro, como não fazia parte do grupo cultural visitado, tinha condições de perceber aspectos, incoerências e contradições da vida quotidiana que o habitante, ao dá-la como natural e permanente, encontrava-se incapaz de perceber. O habitante vive sua vida e reflete apenas sobre seus aspectos mais próximos, sem tomar conhecimento de muitos outros do ambiente em que se encontra. [...] o habitante tem uma vivência comum ao grupo, mas poucos conhecimentos sobre ele como um todo. Por ser alguém que é “de fora”, e está ali “de passagem”, sem intenção de ser aceito pelo grupo e com o objetivo de relatar a seus conterrâneos o que conseguiu perceber, o viajante torna-se um observador alerta e privilegiado do grupo visitado.<sup>5</sup>

Por outro lado, uma postura investigativa crítica deve ter em conta que

o viajante traz a postura do civilizado diante do povo atrasado, reforçada por uma série de obstáculos lingüísticos, culturais e econômicos à compreensão do grupo visitado. Mesmo quando o viajante não pertence à nobreza ou à alta burguesia, identifica-se com a civilização européia e seus padrões de avaliação dos homens, de acordo com o êxito ou com o fracasso. Ao avaliar o grupo visitado e seus valores estranhos, dos quais o observador tem apenas amostras concretas fragmentárias, o visitante e o habitante acabam vítimas de inúmeros mal-entendidos.<sup>6</sup>

O trabalho de Miriam Moreira Leite, como o de outros pesquisadores, insere-se numa proposta de investigação de temas específicos ou questões mais amplas que elegem a literatura de viagem, seja através do enfoque de um único ou de mais de um viajante, tendo como questão histórica central examinar as maneiras pelas quais estes observadores interpretavam os mais variados assuntos.

As mesmas preocupações teórico-metodológicas acerca do conteúdo textual da literatura de viagem se estenderam para os registros iconográficos das narrativas dos viajantes, mesmo que ainda de forma exígua. Os relatos de viagem têm sido explorados enquanto representações textuais e/ou imagéticas da escravidão e de aspectos da vida e do cotidiano de cativos e libertos, africanos e crioulos, registrados em textos e/ou imagens.

---

5 LEITE, Miriam Lifchitz Moreira Leite, op. cit., 1997, p. 10.

6 Id. *ibid.*, p. 10.

Tendo em vista o meu foco de interesse e diante do amplo universo de estudos existentes sobre e com relatos de viajantes, alguns indicados como referência, me parece suficiente o balizamento geral introdutório de características da literatura de viagem sobre o Brasil no século XIX realizado nesse item de capítulo. Assim, dando continuidade ao desenvolvimento proposto de investigação de representações imagéticas e textuais sobre o vestuário dos escravos do Rio de Janeiro nos relatos de viagem, vou buscar compreender e analisar “quem”, “o que” e “como” registrou em textos e imagens o cotidiano dos escravos na cidade.

Conforme anteriormente registrado, a cidade do Rio de Janeiro - principal porta de entrada de escravos africanos não só para a Corte, mas também para o interior do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo -, se caracterizou demograficamente como a maior concentração urbana de escravos no país no século XIX. Entre os aspectos apontados que caracterizavam o contexto sócio-cultural da escravidão na cidade está a pluralidade étnica africana e o constante incremento da importação de mão-de-obra negra africana até meados do século; a existência generalizada da escravidão na vida da cidade, com a atuação dos escravos no desempenho dos mais variados tipos de trabalho, inclusive aqueles diretamente relacionados ao funcionamento e a manutenção dos serviços públicos urbanos; a escravidão *de ganho*.

É amplamente manifesto na história da cidade que a presença negra era notável nas ruas, largos, praças e mercados. Africanos, de diferentes grupos de procedência, e crioulos, circulavam e atuavam pelos espaços públicos livres, desempenhando as mais variadas funções e exercendo suas práticas culturais e religiosas. Assim, não é difícil apreender que, tanto quanto os atributos da natureza local, as cenas e cenários da paisagem urbana da cidade causavam um forte impacto visual aos viajantes, como nas palavras do naturalista prussiano Hermann Burmeister, que no início da década de 1850 afirmou: “interesse muito maior é o que desperta, no estrangeiro, a população de cor do Rio de Janeiro. O que dela se vê compõe-se quase que exclusivamente de escravos”.<sup>7</sup>

O “exotismo da diferença” era o principal critério dos viajantes para representar aspectos da escravidão e da existência cativa no Brasil de uma forma

---

7 BURMEISTER, Hermann. **Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte/São Paulo: Itataia/EDUSP, 1980, p.71.

geral. Portanto, as representações textuais e imagéticas construídas pelos viajantes acerca de valores, práticas e comportamentos da população escrava do Rio de Janeiro “não fugiam à regra”, eram norteadas pela percepção do que era diferente, inusitado e exótico na existência cativa. Nesse sentido, quais seriam os aspectos visíveis que caracterizariam os escravos aos olhos do observador estrangeiro? A marca da escravidão estava na cor da pele, nos traços fisionômicos e carregava significados visíveis que eram rapidamente percebidos pelos estrangeiros que chegavam ao Brasil. Essa questão ganharia outra dimensão quando enfocada a escravidão urbana, como no Rio de Janeiro, considerando o grande contingente de negros, a pluralidade de grupos de procedência, e os modos e ritmos de trabalho escravos na cidade.

Nos relatos dos viajantes é recorrente a vinculação entre a raça negra e a condição servil. Da mesma forma como acontecia com os brasileiros de uma forma geral, essa correlação não tinha origem no simples preconceito dos viajantes, mas sim em uma visão escravista enraizada no seu universo ideológico, reproduzida e repassada durante séculos. Ser *negro* significava ser *escravo*. Ser *escravo*, por sua vez significava ser naturalmente dotado para servir, ser um “instrumento” de trabalho.

Na percepção dos viajantes, além da procedência e da cor, que aprioristicamente significavam “inferioridade natural”, o negro se diferenciava pelo trabalho e pela (ausência de) cultura, conforme pode ser observado nas observações de Burmeister, onde ressalta uma extrema concepção racista misturada a uma prepotente superioridade branca colonizadora:

Embora convencido, por observação própria, de que é exata a afirmação da inferioridade física e mental do preto em relação ao branco e que jamais passará de sua posição servil na vida em comum com este, sempre lhe tive grande simpatia, contemplando-a, com interesse, como produto exótico da natureza. Nunca pude, porém, durante todo o tempo em que tratei e lidei com os pretos, evitar certa repulsa, que, pouco tempo depois de entrar em contato com tal gente, se manifestava em mim.<sup>8</sup>

Seguindo essa linha de compreensão, tipos, comportamentos e práticas eram apreendidos e representados tendo como referências de interpretação, e julgamento, a procedência e a condição servil. Uma e/ou outra eram fatores

---

8 Id. *ibid.*, p. 72.

reguladores da existência cativa. Além de cor da pele, traços fisionômicos e compleição física, no conjunto de aspectos distintivos também fazem parte disposições psicológicas e morais, primitivismo, sensualidade, e indolência, além da predisposição natural para a servidão e o trabalho, estendidos aos africanos e crioulos, de uma forma geral.

Nos relatos das viagens do naturalista Jean Louis Agassiz e sua esposa Elizabeth Agassiz, que serão posteriormente analisados, pode-se observar avaliações acerca da constituição psicológica e moral do escravo:

Um grupo de escravos, negros como ébano, estava a cantar e dançar um fandango. Tanto quanto pude compreender, um corifeu abria a dança, cantando uma espécie de copla, dirigida a todos os assistentes, um após outro, cada vez que completava a volta do círculo e em seguida todos a repetiam em coro, a intervalos regulares. Com a continuação, a excitação aumentou e a dança se tornou uma espécie de exaltação selvagem acompanhada de exclamações e gritos agudos. Os movimentos do corpo juntavam, numa combinação singular, a dança dos negros e dos espanhóis. Dos pés à cintura, eram aqueles movimentos curtos, sacudidos, de membros e essa torção de pernas, próprias dos negros das nossas plantações, [...].

Entretanto, os negros continuavam sua dança ao clarão de grande fogueira. De tempo em tempo, quando sua excitação atingia o mais alto grau, ataçavam as chamas, que projetavam estranhos e vivos clarões sobre o grupo selvagem. Não podemos ver esses corpos robustos, seminus, essas fisionomias desinteligentes, sem formular uma pergunta, a mesma que inevitavelmente se faz todas as vezes que nos encontramos em presença da raça negra: “que fará essa gente do dom precioso da liberdade?”<sup>9</sup>

Nesse trecho, de Elizabeth Agassiz, autora dos registros textuais das expedições do casal pelo Brasil entre 1865 e 1866, racismo, preconceito, desconhecimento e generalização dão o tom da representação acerca da existência negra e cativa, vinculada a primitivismo selvagem. A autora inclui ainda a *desinteligência* como justificativa para a restrição da liberdade, estendida a toda a raça negra.

O processo de representação generalizante da população negra, e conseqüentemente a escrava, acontece em dois níveis nos relatos de viagem: no primeiro, negros e escravos são, de uma forma geral, reduzidos a caracterizações físicas e comportamentais, como nas palavras de Agassiz. No segundo, com um pretenso entendimento mais profundo, os viajantes vinculam determinadas procedências étnicas a aspectos físicos, comportamentais e modos de trabalho.

---

9 AGASSIZ, Luiz e AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit., p. 44-45.

Nesse caso, muitas vezes, o distanciamento e o desconhecimento de caso fazem com que reproduzam representações de outros viajantes ou informações da população local. De fato, nas vinculações entre tipos e origens estabelecidas pelos viajantes em seus relatos são criadas representações de caráter mais específico, mas, por sua vez, também generalizantes acerca de segmentos de gênero, de origem e de classe da população negra e escrava.

Sobre a recorrência de aspectos do cotidiano da escravidão nos relatos de viagem, essa acontece seja pela percepção estimulada pela presença do exótico, inusitado e diferente, ou pelo interesse criterioso em registrar apenas os comportamentos e as situações escolhidas de acordo com esse perfil, tendo em vista o imaginário do “exotismo da diferença” difundido na Europa sobre o Brasil. Interessava aos viajantes registrar o que “saltava aos olhos”, principalmente o que dizia respeito à população negra e escrava.

Em resumo, os viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX realizaram registros e narrativas sob a ótica do “olhar europeu”, tendendo a considerar seus conceitos e valores socioculturais como regras fixas de juízo. Essa tendência instintiva permeia as descrições desses estrangeiros que expressavam de diversas formas seu antagonismo em relação a tudo o que fugisse aos padrões e regras de comportamento de seus contextos sociais de origem, geralmente registrando apenas os aspectos mais visíveis do observado. Nesse rápido observar sobressaiam preconceitos raciais, culturais e a ideologia de trabalho da época na apreensão e na interpretação dos viajantes sobre manifestações, comportamentos e práticas dos escravos, africanos e crioulos.

Face às minhas indagações e objetivos lançados nesse item de capítulo entendo ser suficiente o quadro ora apresentado de características basilares da visão dos viajantes acerca da escravidão no Rio de Janeiro do século XIX. Ainda sobre o trabalho com relatos de viagem, cabe sublinhar que são duplamente reveladores, na medida em que podem oferecer dois tipos de informação, enriquecendo a investigação e a análise de dados, conforme apontado por Miriam Moreira Leite a partir de sua experiência no trabalho com livros de viagem:

A rápida vista d’olhos por alguns textos de viajantes, funcionando como pesquisa piloto, serviu primeiramente para se verificar sua utilidade como fonte de conhecimentos sobre a época. Fonte que se averiguou ser composta de dois acervos bastante distintos: 1) As informações explícitas, constantes de descrições

e narrativas de comportamentos e relacionamentos observados pelos autores; 2) As inferências que o pesquisador vai desentranhando, através das análises dessas informações, que tanto revelam dados implicitamente contidos na narrativa, quanto a opiniões e pontos de vista do viajante.<sup>10</sup>

Com o objetivo de dar um encadeamento coerente à investigação das observações, descrições e reflexões sobre o tema, a abordagem e a análise do material encontrado foram orientadas de acordo com critérios de classificação percebidos nas representações textuais e imagéticas dos relatos. Nesse sentido, detectei três principais óticas dos viajantes a partir das quais observavam e interpretavam os escravos e a existência cativa: raça e etnia, trabalho, cultura.

No levantamento realizado sobre os livros de viagem foi de extrema utilidade o trabalho de Paulo Berger sobre a bibliografia dos relatos de viagem ao Rio de Janeiro oitocentista,<sup>11</sup> no qual embasei minhas pesquisas para uma identificação preliminar de relatos a serem investigados. Do universo de trinta relatos de viagem do século XIX pesquisados foram identificados os que apresentam registros sobre a população escrava da cidade.

Em um segundo momento foram selecionados os relatos que incluíssem textos e imagens sobre hábitos e práticas de vestuário dos escravos, perscrutados tendo em vista a relevância para o desenvolvimento investigativo pretendido. Quero salientar que, diante do amplo repertório de relatos de viagem que incluem o Rio de Janeiro, a possível omissão de viajantes é inevitável. Foi definido um *corpus* de relatos a serem trabalhados com mais especificidade, sem, contudo, abrir mão da contribuição de outros relatos nas análises das representações construídas pelos viajantes sobre hábitos e formas de vestir dos escravos do Rio.

Ciente de que quase toda escolha implica a exclusão de outras opções possíveis, procurei nortear a seleção de um *corpus* documental basilar propício às investigações propostas observando as características dos suportes descritivos – texto verbal e texto visual – e as devidas participações desses dois tipos de construção em um mesmo relato, que ora se completam, ora se contrapõem, ora surgem independentes de uma possível complementaridade.

Também foi um fator relevante o objetivo dos viajantes, visando a detecção das formas de representação construídas de acordo com as diferentes

---

10 LEITE, Miriam Lifchitz Moreira, op. cit, 1993, p. 199.

11 BERGER, Paulo. **Bibliografia do Rio de Janeiro de viajantes e autores estrangeiros: 1531 - 1900.** Rio de Janeiro: SEEC, 1980.

motivações que levaram aos registros das viagens. Em relação à periodização dos relatos, com a priorização do recorte temático, os recortes cronológicos surgem como referências temporais, tendo em vista detectar características e distinções de representações construídas em diferentes momentos do século XIX.

Foram definidos dois relatos como principais objetos de estudo: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret,<sup>12</sup> e *Viagem ao Brasil – 1865-1866*, de Jean Louis e Elizabeth Agassiz.<sup>13</sup>

O primeiro compreende uma extensa e variada série de imagens com a representação de tipos, cenas e situações do cotidiano escravo no Rio de Janeiro realizadas durante sua estadia no Brasil, de 1816 a 1831, acompanhadas de informações textuais. A obra de Jean Baptiste Debret é fundamentalmente imagética, com a participação complementar de textos descritivos das imagens. A relação de complementaridade entre imagem e texto no conjunto de sua obra se estabelece da seguinte forma: enquanto as imagens podem “falar por si só”, mantendo um amplo e significativo potencial informativo independente dos textos descritivos, os textos, por sua vez, perdem grande parte desse potencial se forem trabalhados de forma isolada, sem o acompanhamento das respectivas imagens.

Além do já exposto, tendo em vista o uso sistemático de suas imagens como referências iconográficas em estudos sobre aspectos culturais e cotidianos do Brasil oitocentista, na escolha do trabalho de Debret como fonte de investigação tenho como objetivo reconhecer em suas representações hábitos e formas de vestir dos escravos. Dessa forma, ao retomar o trabalho deste artista viajante busco tornar mais transparentes suas elaborações imagéticas sobre práticas de vestuário dos cativos do Rio de Janeiro.

O segundo relato selecionado, *Viagem ao Brasil – 1865 -1866*, predominam as descrições textuais, acompanhadas de registros imagéticos, na maioria paisagens, distribuídos no decorrer das narrativas realizadas por Elizabeth Agassiz a partir de suas experiências de viagem, mescladas com observações do naturalista Jean Louis Agassiz, seu marido. Nas passagens dedicadas aos tipos, práticas e costumes da população cativa prevalecem avaliações afetivo-cognitivas da autora. Portanto, é através do olhar feminino e estrangeiro que estão descritas e caracterizadas formas e hábitos de vestuário de homens e mulheres. Acho

---

12 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit.

13 AGASSIZ, Luiz e AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit.

relevante destacar o fato de que as concepções da autora estariam, na época, amparadas sob a égide do cientificismo vinculada às narrativas das viagens do casal pelo Brasil.

Sobre o caminho metodológico percorrido na investigação dos relatos de viagem, volto a destacar as três questões basilares relevantes para as investigações sobre as representações de hábitos e formas de vestuário, como parte do universo representacional construído acerca da população escrava no século XIX – quem está observando, o que está sendo observado e o que é feito da observação -. Identificar o viajante é um passo importante na recomposição e contextualização dos relatos. Através de dados biográficos também é possível detectar as relações existentes, ou não, entre eles, permitindo uma maior precisão do perfil do que era genericamente denominado “viajante estrangeiro”. A esses dados juntam-se informações sobre a obra em si, com os objetivos da viagem, o tempo de estadia, o tipo de relato e informações acerca da divulgação e circulação do relato.

### *3.1.2 Aos olhos do observador estrangeiro: a roupa na construção da escravidão no Rio de Janeiro*

#### *- Jean Baptiste Debret*

O imaginário brasileiro acerca da escravidão no Brasil foi e, em parte, ainda é, “alimentado” por representações construídas no século XIX. Algumas se destacam pela elaboração visual da existência cativa, como as imagens criadas por Jean Baptiste Debret,<sup>14</sup> pintor francês, membro da Academia Real de Pintura e Escultura da França até o fechamento desta instituição, em 1793.<sup>15</sup>

Com uma intensa atividade artística até a sua vinda para o Brasil, com o convívio na adolescência em um ambiente de intensas discussões artísticas e políticas, Debret frequentou o ateliê de Jacques-Louis David, pintor que teve uma das trajetórias mais importantes e conhecidas da arte francesa.<sup>16</sup> A sua formação

14 DEBRET, Jean Baptiste., op. cit.

15 Sobre a vida e a obra de Debret, ver CARELLI, Mario. **Brésil epopée métisse**: Jean Baptiste Debret – un peintre-philosophe au Brésil 1816-1831. Découvertes Gallimard – Histoire, Italie: Gallimard, 1987; LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, Coleção Descobrimos o Brasil; BANDEIRA, Julio (Org.), **Jean Baptiste Debret** - Caderno de viagem. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

16 Ver LIMA, Valéria, op. cit., p. 9 e UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston (Orgs.). **História Mundial da Arte** - Do Barroco ao Romantismo. Vol. IV. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 176-180.

artística inclui ainda estudos na Itália e participações nos Salões organizados pela Academia de Belas Artes francesa, que lhe valeram alguns prêmios por suas cenas históricas inspiradas no estilo Neoclássico.<sup>17</sup>

Debret desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1816, fazendo parte de um grupo de artistas e mestres de ofício franceses, a Missão Francesa, organizada sob a direção de Joachim Le Breton e contratada por D. João VI para instalar na nova sede do Império Português uma escola de artes e ofícios.<sup>18</sup> No decorrer dos 15 anos de sua permanência no Brasil Debret foi cenógrafo do Real Teatro S. João, seu primeiro emprego no Rio de Janeiro, e membro fundador e pintor da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada oficialmente em 1826, quando foram expostos trabalhos de alunos de Debret, que já freqüentavam suas aulas de pintura.

Durante a sua permanência no Rio de Janeiro Debret se dedicou também à representação de cenas e pessoas observadas nas ruas da cidade, testemunhando visualmente suas experiências enquanto artista viajante. Como “artista das ruas” explorou a visualidade de paisagens e tipos da cidade em representações imagéticas de características pictóricas, e seu método de trabalho compreendia a representação de cenas, lugares e pessoas, criadas a partir de elementos previamente colhidos nas ruas.

Em pequenos cadernos Debret registrava o que via em esboços de desenhos e aguadas acompanhadas de anotações a lápis sobre detalhes de formas e cores.<sup>19</sup> Elementos colhidos nas ruas, aspectos de situações e pessoas, com corpos, objetos, roupas, adereços e penteados em diferentes ângulos de observação, conforme as imagens, Il.7, 8 e 9, a seguir.

17 Movimento artístico que se desenvolveu na Europa ao longo do século XVIII em oposição à tradição de toda arte palaciana do Barroco e do Rococó, inspirado nas idéias e nos modelos do Classicismo greco-romano e também no Renascimento. Ver UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston (Orgs.). op. cit., p. 165 - 218.

18 De acordo com LIMA, Valéria, op. cit., “a bibliografia sobre o tema da Missão Artística Francesa tem deixado muitas dúvidas a respeito das condições da vinda destes franceses para o Brasil”. A questão, ainda segundo a autora, é por vezes discutida apenas no plano artístico, explorando “o papel desse grupo e de sua influência para o desenvolvimento das artes no Brasil”. A missão Artística Francesa para o Brasil, composta por artistas e mestres de ofício franceses, herdeiros diretos da tradição napoleônica, fez parte de um contexto mais amplo do restabelecimento das relações políticas, econômicas e diplomáticas entre Brasil e França, com a retomada do contato entre as duas monarquias depois da queda de Napoleão em 1815.

19 Foi publicado no Brasil uma coletânea de esboços e estudos de Debret, com desenhos e aguadas das imagens que o artista captava nas ruas, e a partir das quais compôs suas litografias que integram os volumes de sua obra. De acordo com Júlio Bandeira, responsável pelo texto e organização desta publicação, o original do *Caderno de Viagem* de Debret encontra-se na Biblioteca Nacional francesa, em Paris. Ver BANDEIRA, Julio (Org.), op. cit.



Il 7. Jean Baptiste Debret. Desenhos aquarelados. [1820].

FONTE: DEBRET, Jean Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006, p. 43.



Il 8. Jean Baptiste Debret. Desenhos aquarelados, [1820].

FONTE: DEBRET, Jean Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006, p. 48.



Il 9. Jean Baptiste Debret. Desenhos aquarelados, [1820].

FONTE: DEBRET, Jean Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006, p.77.

Essas “anotações imagéticas”, algumas mais ou menos acabadas eram criadas de forma isolada e usadas posteriormente na composição de suas cenas do cotidiano brasileiro. Sobre o trabalho de Debret Júlio Bandeira, em *Caderno de Viagem*, destaca que,

os desenhos e aquarelas [...] mostram a evolução da imagem debretiana, sua metodologia de trabalho, quando ao lado de um esboço fazia anotações a lápis empregando a ponta de grafite para precisar uma cor, registrar uma característica ou detalhe. A maioria das aquarelas foi precedida de croquis executados com lápis preto, adquirindo posteriormente substância com a rica transparência das aguadas. As figuras do caderno, mesmo acabadas, formam apenas uma etapa da elaboração da obra final. Elas são os elementos de estilo, que serão posteriormente ordenados por Debret, perdendo muitas vezes nas composições o vigor que conservam isoladamente.<sup>20</sup>

Se cotejados os desenhos e esboços de seus cadernos às cenas representadas em suas litografias percebe-se que suas composições, espontâneas à primeira vista, eram fruto de um cuidadoso processo de criação e composição que acrescenta à plasticidade artística, contornos etnográficos de observação e estudo.

<sup>20</sup> Id. *ibid.*, p. 15.

As imagens dos cadernos, por sua vez, são registros “imediatos” que contribuem para ampliar a compreensão das composições que estão em sua obra.

Outra característica do trabalho de Debret, que o peculiariza na literatura de viagem, é que, diferente da maioria dos relatos de viagem, nos quais os viajantes atribuíam a terceiros a elaboração de textos e imagens para publicação de seus registros e narrativas - processo em que muitas vezes alteraria os originais registrados -, o artista dedicou-se pessoalmente à organização das litografias e textos que vieram a compor os fascículos de sua obra, publicados após o seu retorno à França.

As imagens criadas por Debret sobre a vida no Rio de Janeiro oitocentista mais tarde integrariam os volumes sobre a sua estadia no Brasil, reunidos pelo sob o título *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, obra composta de um extenso conjunto de imagens acerca do cotidiano do Rio de Janeiro acompanhadas de descrições textuais publicada pelo artista entre 1836 e 1839.<sup>21</sup> Suas representações sobre a escravidão e os escravos da cidade até os dias de hoje são utilizadas sistematicamente como iconografia em estudos sobre o Brasil. São incontáveis as formas de uso de seu trabalho, seja em citações, reproduções identificadas e não-identificadas, e adequações, entre outros tipos de apropriação de suas representações imagéticas. No que se referem às roupas, as imagens criadas por Debret reverberaram até os dias de hoje, sendo, muitas vezes, estendidas à população cativa da cidade no século XIX, de uma forma geral.

Esse foi um fator ponderado na escolha de suas criações imagéticas no desenvolvimento de minhas investigações. O objetivo é analisar as suas representações acerca das roupas usadas pelos escravos do Rio de Janeiro no início do século XIX, tendo em vista a sua contextualização no conjunto de aspectos ora apontados sobre a escravidão. A ampliação das possibilidades de compreensão se dará, também, na medida em que os registros imagéticos e textuais do artista forem cotejados, com outras fontes de consulta, e com outras formas de representar, detectadas no decorrer de minhas pesquisas.

Cabe sublinhar que, diante da extensão da obra de Debret, a avaliação e a interpretação de suas representações será desenvolvida através do exame de algumas de suas imagens e respectivos textos descritivos, selecionados tendo em

---

21 Publicada pela primeira vez no Brasil em 1940 com segunda e terceira edições nos anos de 1949 e 1954, respectivamente, e sucessivas reedições. Ver BERGER, Paulo, op. cit.

vista os critérios de caracterização nas representações sobre a escravidão e os escravos, já oportunamente definidos. Entendo que este procedimento não prejudica o bom desenvolvimento das análises da ótica de observação e compreensão do artista, já que o seu trabalho apresenta uma significativa coerência, em relação às vinculações estabelecidas entre os registros imagéticos e as descrições textuais, e aos recursos técnicos e formais de seus desenhos e pinturas.

Suas representações imagéticas têm como traço característico, percepção e concepção artística do que era observado, com a criação de paisagens e cenas pictóricas registrando momentos de trabalho, de ócio e de descanso; castigos e punições. Nesse ponto, cabe destacar que o contexto de produção de um desenho ou uma pintura inclui fatores de significativa relevância em relação às representações realizadas através dessas formas de registros imagéticos, pertinentes tanto para as análises das imagens de Debret quanto para outras do gênero nos relatos de viagem.

Registrar o fato testemunhado é o que dá origem à representação, e a observação é o início do processo de composição. Nesse processo co-participam a apreensão e interpretação artística do autor acerca do que a ele interessava representar e o modo de execução das imagens, com alterações, ajustes e retoques de enquadramento, traços e cores das imagens. O tipo de técnica utilizada e as tendências artísticas do autor impõem um tratamento das paisagens, pessoas e objetos representados.

*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* reúne retratos, paisagens e cenas sobre a existência cativa na cidade, distribuídos em pranchas, cada uma contendo uma ou mais imagens. A cada prancha é atribuído título, estabelecendo identificações e qualificações às cenas, eventos e tipos representados. Além das referências através de títulos, também a cada prancha correspondem textos descritivos da imagem, ou imagens, nela representada, associando as duas formas de representação para registrar, descrever e explicar as cenas e situações enfocadas.

Como outros observadores estrangeiros do período, diante de um novo e diferente contexto social e cultural, Debret também se deteve nas diferenças visíveis que destacavam e tornavam peculiar esse contexto. Há de se ter em conta, nesse processo, a atuação da variação da intensidade e da natureza dos vínculos e

contatos – transitórios ou freqüentes - estabelecidos pelos viajantes. Em relação ao tempo de permanência como um dos fatores que poderiam atuar no contato entre os viajantes e a comunidade e grupos visitados, evidentemente aqueles que se detiveram por períodos mais longos tiveram condições de aprofundar, ampliar e rever suas observações. No caso de Debret, o período de quinze anos de estadia, de 1816 a 1831, pode ter influenciado na realização de uma extensa obra imagética com o enfoque em detalhes minuciosos de vários e diferentes tipos, momentos e situações do cotidiano da cidade.

De que forma as roupas são tratadas e atuam nas cenas e personagens *observadas* por Debret na sua elaboração sobre a *diferença* das maneiras de ser, de agir, de se expressar dos escravos da cidade? A observação da obra do artista no seu conjunto aponta algumas questões que dão o impulso inicial e a tônica da participação do vestuário nas suas construções imagéticas. É no ambiente público que, predominantemente, se constrói a imagem do negro, escravo ou liberto, africano ou crioulo. Portanto, os trajes estão vinculados à existência pública e coletiva dos escravos no dia-a-dia da escravidão. No plano da expressão artística que são traduzidas as roupas observadas, são representadas em detalhes de feitios, cores e texturas de peças e acessórios, assim como suas formas de arranjo e combinação.

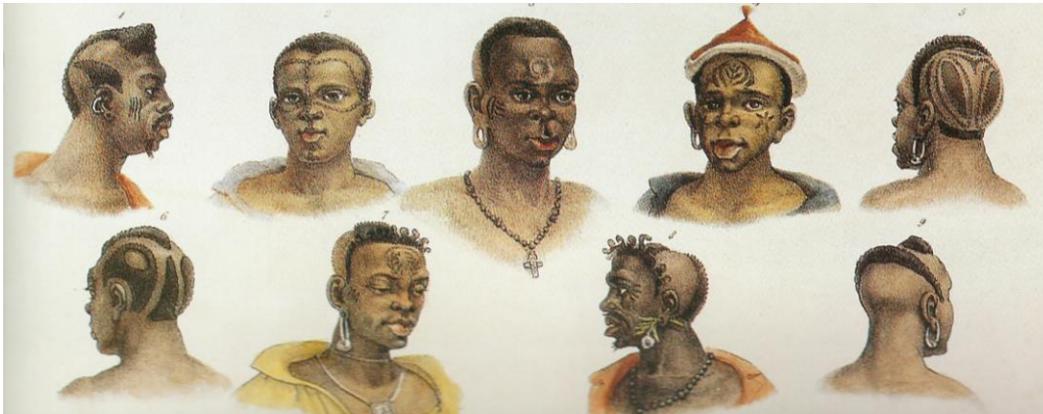
Em meio à concepção estética do artista acerca do que caracterizaria e diferenciaria o vestuário da população cativa surgem informações de significativo enfoque empírico do que a ele interessava representar. Um instigante jogo visual se estabelece quando perscrutamos as imagens, no qual os trajes e adornos são observados e apreendidos ora pela plasticidade de desenhos e cores, ora pela materialização empírica que emergem do detalhismo de suas representações.

No que se refere à participação das roupas na representação de diferenças visíveis que caracterizariam e demarcariam grupamentos étnicos e sociais da população negra, destaco os retratos *de busto* masculinos e femininos realizados pelo artista, Il.10, 11 e 12, a seguir.<sup>22</sup> Em cada uma destes conjuntos imagéticos Debret apresenta uma galeria de indivíduos, homens e mulheres, acompanhados de legendas numéricas, às quais correspondem descrições textuais. Estas vinculam cada um dos retratados a procedência étnica, e/ou a ocupação e posição social no

---

22 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 255-257 e 314-315, Prancha n° 22 e n° 36, respectivamente.

conjunto da população negra - africanos ou crioulos, negros ou mulatos, escravos ou libertos -.



Il 10. *Diferentes nações negras*. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida à mão, 1834-1839. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens **a, b, c, d, e, f, g, h, i**, respectivamente.

FONTE: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto** – Negro de corpo e alma - Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 93.

Na intenção objetiva em registrar tipos masculinos e femininos Debret oferece imagens com uma dupla orientação perceptiva. Ao mesmo tempo em que, ao identificar “tipos”, ele aponta para a existência de singularidades - de onde pode irromper o caráter pessoal e único de cada um -, ele estabelece uma “não-pessoalização” através da representação de “tipos” pitorescos, isenta de uma realidade pungente de suas existências. Essa questão se reflete tanto na elaboração do autor quanto na apreensão do observador, inclusive acerca dos trajés representados.

Nas imagens masculinas, Il.10, com o enfoque limitado às cabeças e ombros, a representação se faz através dos traços fisionômicos, tatuagens e incisões faciais, cortes de cabelo e penteados, adereços – colares, brincos -. No mais, em relação à representação de hábitos e formas de vestuário, com exceção de um gorro vermelho e branco usado por um dos retratados, Il.10d, são representados apenas indícios do uso de peças de roupa – camisas ou túnicas - de cores vivas e variadas. Portanto, formas e hábitos de vestir não têm participação explícita relevante nos seus modelos de representação da população negra, à exceção do homem com o gorro vermelho e branco, que contrasta com todos os

outros que estão com as cabeças descobertas, deixando à mostra os elaborados cortes de cabelo que formam diferentes desenhos.

O que teria motivado o artista a representar o uso dessa peça de vestuário, única visualmente explicitada, no conjunto das imagens *de busto* masculino? Essa questão adquire outra dimensão, além do propósito de cunho artístico e estético, quando levado em conta o objetivo do artista de registrar diferenças características da pluralidade e diversidade étnica que compunha a população escrava masculina do Rio. Dessa forma ele estabelece uma vinculação étnica a esse elemento de vestuário, em particular, colocando-o no mesmo patamar de indício caracterizador, junto com as tatuagens, os penteados e os adereços.

Interessante observar que, ao contrário dos penteados, cortes de cabelo, tatuagens e acessórios, descritos pelo artista no texto referente a essas imagens, o gorro não foi mencionado por Debret. O artista identifica o seu usuário vinculando-o à origem étnica *moçambique*,<sup>23</sup> pela “menor estatura e tez mais clara” e pelas “cicatrizes da tatuagem”, porém sem associar textualmente o uso do gorro a estas características.<sup>24</sup> Se no texto o artista não registra o seu uso, na imagem ele surge como uma das características visuais eleitas pelo artista como representativas da população escrava masculina da cidade, que no caso está relacionada pelo artista à origem *moçambique*.

Há, na representação visual de *bustos* destaque para o gorro vermelho e branco, pela unicidade de seu uso no conjunto representado e pela posição frontal de seu usuário, disposto na parte quase central do enquadramento imagético. A unicidade desta peça de vestuário em meio a cortes de cabelo e penteados enfatiza a existência de uma possível especificidade de seu uso.

Sobre possíveis significados dessa peça peculiar de trajes da indumentária negra masculina na época, vale reproduzir o trecho de Roberto Moura sobre a presença de negros islamizados na cidade no século XIX:

---

23 De acordo com Mary Karasch, na primeira metade do século XIX, o termo *moçambique*, era usado de uma forma geral para designar os negros originários da costa oriental da África e estava entre as sete mais importantes nações dos escravos do Rio de Janeiro oitocentista. Ainda de acordo com a autora, na cidade pouco se sabia sobre os africanos orientais. KARSCH, Mary, op. cit., 1987, p. 22-23.

24 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 316.

No meio do negro carioca, onde a colônia baiana era uma elite a partir de suas organizações religiosas e festeiras, é de grande importância a presença dos negros malês ou muçulmanos e haussuás, africanos que migraram para o Rio de Janeiro fugindo das perseguições que passam a sofrer depois que lideraram as insurreições baianas na primeira metade do século XIX. Ao lado dos nagôs, em maior número, o negro islâmico se organizaria em grupos de culto, que saíam às ruas celebrando as iniciações nos subúrbios distantes com suas roupas brancas e gorros vermelhos. Suas casas pelas ruas São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, no coração da Pequena África, revelam a dedicação às coisas do culto, uma nação que vai desaparecendo [...].<sup>25</sup>

Aqui o gorro vermelho surge como parte de um tipo de vestuário vinculado a pertencimento religioso, usado por negros africanos islamizados. Também conhecido como *filá* - gorro cônico de uso entre os negros maometanos - ,<sup>26</sup> essa peça de vestuário também foi citada por João do Rio, quando escreveu, no início da década de 1900, uma série de artigos sobre religiões no Rio de Janeiro. Ao tratar especificamente o culto malê na cidade, descreveu que “os *alufás* [...] são maometanos com um fundo de misticismo [...] Para as preces vestem o *abadá*, uma túnica branca de mangas perdidas, enterram na cabeça um *filá* vermelho, donde prende uma faixa branca”.<sup>27</sup>

Seja por desconhecimento ou por omissão intencional, a ausência de referências textuais sobre o uso desta peça de vestuário indica que, o que seria um elemento dotado de significados religiosos africanos, o gorro vermelho e branco constitui-se para o artista viajante como uma peça de vestuário culturalmente caracterizada no âmbito da estética visual de usos e costumes étnicos africanos.

Deslocando a atenção para as imagens *de busto* femininas, Il.11 e 12, a seguir, nota-se que, ao contrário do tratamento dedicado aos retratos masculinos, o artista esmerou-se em detalhar os diferentes trajes representados. O campo visual foi ampliado, com o enfoque das figuras e de suas formas de vestir até abaixo dos seios. Apesar da ausência de referências de tempo e de espaço, o artista criou um vínculo cenográfico através das poses, dos tamanhos e da disposição das figuras em dois planos horizontais de visualização.

25 MOURA, Roberto, op. cit., p. 83.

26 **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, op. cit.

27 BARRETO, Paulo (João do Rio). **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1951, p. 16-18. Sobre o uso do *filá* por negros muçulmanos africanos e descendentes de africanos ver também SILVA, Alberto da Costa e. op. cit., 2003, p. 177-186.



Il.11. *Escravas negras de diferentes nações*. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida à mão, 1834-1839. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens de **a** à **q**, respectivamente.

FONTE: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento** – Negro de corpo e alma - Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 92.



Il 12. *Escravas negras de diferentes nações* (detalhe). Jean Baptiste Debret. Litografia colorida à mão, 1834-1839.

FONTE: **Brésil epopée métisse: Jean Baptiste Debret** – um peintre-philosophe au Brésil 1816-1831. Découvertes Gallimard – Histoire, Italie: Gallimard, 1987, p. 63 .

Os diferentes tamanhos e a distribuição em planos fazem com que, ao primeiro olhar, determinadas figuras sobressaiam mais do que outras no conjunto imagético. Dessa forma estabelece-se uma hierarquização visual que orienta a apreensão dessas imagens: primeiro as imagens de cima e do centro, depois, em sucessivos olhares perscrutadores das outras imagens, sucessivamente em direção às extremidades do conjunto. E nesse processo perceptivo que além dos recursos técnicos, as tatuagens, os penteados, e os trajes e acessórios – adornos de cabeça e jóias - atuam de forma significativa na caracterização visual na representação de *escravas de diferentes nações*, conforme título do próprio artista.

Portanto, em que pesem descrições textuais de Debret desses registros imagéticos, estabelecendo distinções quanto à origem – negra ou mulata, africana ou crioula –, à posição social – escrava ou liberta –, categoria – escrava, doméstica de casa rica, ou de ganho –, não há a necessidade primaz de se saber nenhuma das referências caracterizadoras textualmente designadas a cada uma das mulheres representadas para que seja suscitada uma formulação valorativa de juízos acerca dessas mulheres, na qual as formas de vestir representadas têm atuação essencial.

Na esfera do registro de traços empíricos, estão representados cores, tecidos, materiais e feitios de peças e acessórios dos trajes, assim como as suas formas de uso e de arranjo. Salta aos olhos o predomínio da cor branca das roupas; os penteados variados, enfeitados com flores, penas, fitas, diademas e tiaras; e os brincos, colares e pingentes de ouro, pedras e contas. Afora a cor branca presente em todas as roupas, as dezesseis mulheres estão representadas usando trajes de feitios diferentes, assim como penteados, adornos de cabeça e jóias, todos do mais simples ao mais aprimorado.

De acordo com a linha de raciocínio de Marshall Sahlins, no âmbito material e simbólico das roupas como meio expressivo, itens de vestuário podem demarcar noções básicas de tempo, lugar e pessoa. Mais ainda, as roupas e seus elementos compositivos podem compreender significados culturais que demarcam diferenças de faixa etária, de atos e pertencimento social, em um mesmo grupo ou entre diferentes grupos sociais.<sup>28</sup> Em seu trabalho sobre significados sociais dos trajes no Rio de Janeiro na década seguinte à chegada da corte portuguesa à cidade, Maria Beatriz Nizza da Silva afirma que “regras estabelecidas pela

---

28 SAHLINS, Marshall, op. cit., p. 199-225.

etiqueta determinavam, de maneira mais ou menos rígida, de que modo pessoas se deviam vestir em determinadas situações”.<sup>29</sup>

A cor branca nos trajes femininos, predominante no conjunto de retratos de busto femininos de Debret, é apontada em algumas passagens de narrativas de viagem da época como típica do vestuário da população negra. O militar alemão Schlichthorst, durante sua estadia na cidade entre 1824 e 1826 registrou que “em casa e nos passeios, senhoras e moças trazem vestidos coloridos de casa. Nunca brancos, pois essa cor é reservada ao trajar dos negros”.<sup>30</sup>

Também na década de 1820, Johann Moritz Rugendas, assim se referiu às roupas das mulheres brancas nos registro de sua estadia na cidade também na década de 1820, entre 1821 e 1825:

Na capital, a indumentária das mulheres varia de acordo com a moda. Entretanto elas não gostam de mudar nem de tecido nem de cor, sendo os vestidos quase sempre de tafetá preto. O preto é também a cor da mantilha sem a qual nenhuma mulher sai, em geral; elas usam flores frescas nos cabelos e na cintura e um lenço leve ou guirlanda, cujas cores variadas suavizam o que o vestido tem de demasiado sombrio.<sup>31</sup>

Por sua vez, o militar prussiano Theodor von Leithold, quando esteve no Rio entre outubro de 1819 e junho de 1820, observou:

Aos domingos as mulheres, tanto as brancas como as de cor, vestem-se todas de preto, na maior parte de seda, com meias de seda branca, sapatos correspondentes e sobre a cabeça um véu preto de fino crepe que cobre a metade do corpo e realça a palidez do rosto.<sup>32</sup>

Contrapondo as afirmações desses viajantes introduzo a apreciação de outras imagens de Debret, que mostram mulheres brancas e mulatas vestidas com cores claras em diferentes cenas públicas, como no passeio familiar, Il. 2 no

29 Sobre características do vestuário da população do Rio de Janeiro no início do século XIX, ver SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 24.

30 SCHLICHTHORST, Carl. **O Rio de Janeiro como é - 1824-1826** (Huma vez e nunca mais). Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1943, p. 91-92.

31 RUGENDAS, Johann Moritz, op. cit., p. 156.

32 LEITHOLD, Theodor von; RANGO, L. von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Coleção Brasileira, volume 328, 1966, p. 30.

capítulo anterior, ou na ida à igreja.<sup>33</sup> O cotejo dos textos e imagens em questão aponta para possíveis discrepâncias e contradições entre representações de vestuário-imagem e vestuário-palavra. Nos retratos de busto femininos de Debret, podem ser consideradas duas formas de concepção da representação da cor branca e de outras cores claras nas roupas: primeiro, tendo em vista a percepção artística do pintor, há de se considerar a adoção por registros cromáticos em que prevaleça o caráter estético das representações; segundo, a representação de pertencimento social e/ou função e atividade desempenhada das mulheres no conjunto da população negra feminina.

A primeira diz respeito à formação artística de Debret, em cuja imaginação neoclássica a roupa estaria associada à cor branca do mármore da estatuária clássica greco-romana, inspiração para as roupas femininas dos vestidos longos de musselina branca, decotados e de mangas curtas, buscando a semelhança aos trajes usados pelas mulheres greco-romanas.

Sobre a segunda possibilidade de apreensão e compreensão das imagens de Debret, há de se considerar que, assim como outros viajantes, a sua percepção, foi sensível à relação entre vestuário e ato social e função desempenhada. O francês Ferdinand Denis não foi indiferente às variações de trajes das mulheres negras observadas nas ruas do Rio de Janeiro, conforme um trecho de seus relatos de viagem, em 1816:

Nada mais animado, mais variado do que a Rua da Alfândega: aqui, são pretas levando a cesta cheia de frutos, que acabam de colher nas quintas de seus senhores e vão colocar no mercado; outras, como antigas canéforas, balançam uma urna sobre suas cabeças; mais longe vê-se uma negra crioula ricamente ornada com sua camisa guarnecida de renda, e com longos cordões de ouro. Esta vai cumprir algum mandado; e se a nudez de seus pés atesta a escravidão, a indolência de seu caminhar prova que ela se julga superior às suas companheiras, que a olham com inveja. Mas nesta hierarquia da escravidão, se fica surpreso com a diferença que a riqueza dos trajes estabelece, ou somente a opulência do senhor, uma coisa choca ainda mais; são as velhas lembranças da África, que sobrevivem ao cativeiro.<sup>34</sup>

Os termos, *preta*, designativo para mulher negra nascida na África, e *negra crioula*, nascida no Brasil, são usados pelo viajante na sua representação de

33 Ver MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 384.

34 DENIS, Ferdinand. **O Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980, p. 126.

diferenças sociais entre as escravas descritas.<sup>35</sup> Ao contrapor o uso do plural, *pretas*, ao singular, *negra crioula*, o autor estabelece talvez uma relação quantitativa no interior da população feminina escrava, onde predominam as escravas vendedoras, cujos trajes não oferecem nenhuma característica digna de nota. Por sua vez, destaca-se a escrava, provavelmente doméstica, *ricamente ornada*, com *renda e longos cordões de ouro*, que apesar dos pés desnudos denunciando a condição escrava, destaca-se na hierarquia social da existência cativa, invejada pelas *companheiras* da escravidão.

Retomando a avaliação dos traços empíricos dos trajes representados em Il.11 e 12, à exceção de três mulheres usando pequenos turbantes, e uma usando mantilha cobrindo a cabeça, todas as outras estão com a cabeça descoberta mostrando penteados de diferentes formas, adornados com arcos, penas, fitas, flores, contas e jóias - brincos, colares, e pingentes de ouro, pedras e contas -.

Os recursos de representação adotados por Debret nessas imagens, o enfoque mais próximo e detalhado, e a localização centralizada na prancha, Il.12, destacam justamente formas de vestir de estilo nitidamente branco europeu - vestidos ajustados logo abaixo do busto, mangas bufantes, laçarotes, rendas babados, além de penteados com cabelos cacheados – e o uso de jóias e adornos mais elaborados. Não é de meu interesse aprofundar sobre modas e modismos do vestuário feminino usado na cidade no período, considerando suficiente detectar a inserção de elementos formais e estéticos de diferentes esferas culturais e sociais nos hábitos e práticas de vestir das mulheres negras e mulatas do Rio de Janeiro. Entretanto, acho pertinente balizar a discussão ora empreendida com algumas referências contextuais.

Deve-se ter em conta que as possibilidades de acesso das escravas a itens de vestuário, jóias e acessórios, dependeriam, principalmente, da condição econômica de seus senhores e do tipo de função desempenhado junto à família senhorial. Nesse sentido, retomo a questão da extensão da posse de escravos de escravos a diferentes classes econômicas e sociais da população livre do Rio de

---

35 Nos relatos de viagem existe uma generalização no uso do termo “negro” para todos os escravos e libertos. O termo “mulato”, surge como uma derivação pela miscigenação racial entre brancos, negros e índios. Algumas vezes os termos “preto” e “de cor” também são usados pelos viajantes para representar a cor da pele e a origem dos escravos. Deparando-me com essas variações optei por considerar a expressão “negro” para os escravos e libertos, africanos e crioulos. Em relação ao uso do termo “mulato”, acompanho a definição corrente do indivíduo que apresenta traços da raça negra e branca.

Janeiro, questão apresentada no capítulo anterior, como um dos fatores propiciadores à recepção e incorporação de hábitos e práticas de vestir dos escravos, me remeto às descrições do viajante Theodor Von Leithold, militar prussiano que esteve no Rio de Janeiro de outubro de 1819 a junho de 1820:

Nenhuma senhora de oito a vinte anos sai à rua sem que lhe siga atrás um negro ou negra bem vestido em traje de seda, se é de família rica ou de posição, acompanham-na mais de um negro ou negra, o que é prova de ostentação [...].<sup>36</sup>

Ainda sobre as condições de vestuário a que estavam submetidos escravos da cidade, de acordo com as posses de seus senhores, ele acrescenta:

Os de mais baixa condição andam quase nus, com um trapo de pano ao redor da cintura. Os pertencentes a senhores ricos, apresentam-se mais bem vestidos. Tenho visto aos domingos negros e negras usarem flores em vez de brincos nas orelhas ou espetarem nas carapinhas uma rosa, que, por sinal assenta mais bem ao preto de suas caras e cabelo.<sup>37</sup>

Com essa perspectiva são ampliadas as possibilidades de apreensão das imagens de Debret, na quais as roupas desempenham um papel essencial nas suas representações acerca de diferenciações, fossem elas determinadas por diferentes circunstâncias. Entendo a pertinência dessas colocações tendo em vista que nas caracterizações textuais Debret particulariza cada uma das mulheres estipulando uma relação de elementos caracterizadores basicamente orientada da seguinte forma: origem étnica, categoria, ocupação, aspectos físicos e vestuário. Dessa forma, Debret designa, a cada uma das mulheres retratadas, atributos como: escravas, libertas; pajens, amas, criadas de quarto; de “casa opulenta”, “casa rica”, “gente abastada”, Il.11g, 11l e 11n; “concubina *tenda e mantenda*”, Il.11m.

Enquanto imageticamente Debret representou nas roupas variações de feitios e de tecidos – nos decotes, apliques de rendas e babados, e estampas -, de formas de uso e de arranjo de peças e acessórios – nos xales cruzados ao corpo, em torno dos ombros ou simplesmente carregados nos braços -, nas descrições textuais limitou-se a categorizar alguns dos trajes através da vinculação a atos sociais: em trajes “de visita”, Il.11b e 11c, ou “vestida para levar uma criança a pia batismal”, Il.11d.

36 LEITHOLD, Theodor von; RANGO, L. Von, op. cit, p. 31.

37 Id. *ibid.*, p. 34.

Ao observar este conjunto imagético apreendo que a representação da visualidade de pertencimento étnico acontece em um nível secundário em relação ao pertencimento social. Retomando a avaliação dos traços empíricos dos trajés representados, Il.11, à exceção de três mulheres usando pequenos turbantes, e uma usando mantilha cobrindo a cabeça, todas as outras estão com a cabeça descoberta mostrando penteados de diferentes formas, adornados com arcos, penas, fitas, flores, contas e jóias - brincos, colares, e pingentes de ouro, pedras e contas -.

É interessante observar que Debret elegeu nos trajés femininos outras referências formais além dos aspectos diferentes e exóticos de cunho étnico, que predominam nos relatos de viagem pesquisados, para caracterizar visualmente as mulheres negras da cidade da população negra. Caracterizações que podem ser estendidas a outras mulheres além das retratadas, na medida em que vários retratos *de busto* estão agrupados em uma única prancha, configurando-a como uma espécie de “galeria” de tipos femininos. Dessa forma o artista, ao mesmo tempo em que “pessoaliza” a existência de mulheres negras, engloba nas suas representações variáveis existentes nos hábitos e formas de vestuário, que podem ser estendidas aos diferentes segmentos que compunham conjunto da população negra feminina da cidade.

Mesmo variando a distância focal de observação – seja no tratamento específico e tipos, como no caso dos retratos *de busto* masculinos e femininos, ou na abordagem temática mais ampla em cenas e situações do cotidiano, as formas de vestir de negros, escravos e libertos, têm uma atuação significativa nas representações imagéticas de Debret acerca da existência cativa na cidade. Ele reúne em uma mesma imagem um incontável número de informações explícitas e implícitas sobre variações existentes que observou nos feitios, cores e estampas, formas de uso, combinação e conservação de peças, acessórios e adereços.

Dando prosseguimento às análises de criações imagéticas do artista, retomo a investigação de sua representação do passeio familiar abordado no capítulo anterior, Il.2. Conforme já apontado, na imagem em questão Debret sintetiza valores e costumes nas instâncias pública e privada da vida na cidade. Entre estes estava a demonstração pública da posição social, que compreendia a exibição da escravaria a serviço da família senhorial. Na mesma época de Debret, Ferdinand Denis fez as seguintes observações nas suas narrativas de viagem:

O brasileiro, acometido do pecado da vaidade, felicita-se e ensoberbece-se; qualquer que seja a origem de sua fortuna, nunca é escândalo; não procura disfarçá-lo, não há ignomínia quando se é rico, só há inaptidão quando se é pobre. O luxo é sólido e grosseiro; necessita de baixela pesada, de jóias maciças. Homens e mulheres são afetados em seu vestuário, quando se apresentam em público; a senhora vai à missa acompanhada por numerosos escravos ricamente aparatados.<sup>38</sup>

Enquanto propriedade, os escravos estavam submetidos não só à sua exibição pública enquanto bens materiais do patrimônio senhorial, mas também a exibição da sua qualidade enquanto escravo na hierarquia da escravidão, estabelecida de acordo com as atividades desempenhadas, que, por sua vez, era definida pela idade, cor, origem habilidade e também pela aparência. Em relação à aparência, os escravos destinados ao convívio mais íntimo da família se vestiam de forma melhor do que outros (menos pela necessidade dos escravos do que pelo reflexo da condição econômica e social da família).

A hierarquia entre escravos domésticos foi observada e documentada por vários viajantes que estiveram no Rio de Janeiro no século XIX, entre os quais destaca-se o registro imagético de Debret ora trabalhado. No passeio familiar representado por Debret, intitulado *Um funcionário a passeio com sua família*, a primeira escrava representada na fila é criada de quarto da senhora, de acordo com o próprio artista. Além da posição ocupada na fila, o fato de ser a única mulata destaca a sua participação no conjunto de cativos representado pelo autor. As roupas a ela destinadas incluem capa e sapatos, única a usá-los entre todos os escravos que compõem o séquito senhorial.

Os demais escravos seguem a fila, hierarquicamente dispostos de acordo com as posições ocupadas a serviço da família. - primeiro as mulheres, a ama negra e uma escrava mais nova; depois os homens, o criado negro do senhor e dois garotos também negros -. Entre a criada de quarto que dá início à fila dos escravos, e o moleque que a finaliza, são perceptíveis as diferenças das formas de vestir acompanhando a categorização social imposta aos escravos. Nesse conjunto destaca-se o traje do criado, que transporta o guarda-sol da família vestido com calça e camisa, uma espécie de lenço amarrado ao pescoço, casaca de cor escura e cartola. Os pés descalços, estigma da condição escrava, contrastam com o traje completo.

---

38 DENIS, Ferdinand, op. cit., p. 139.

A única referência espacial é parte de uma casa, cuja perspectiva em relação aos personagens que compõem a cena, e a porta entreaberta, levam à sua apreensão como a residência de onde todos acabaram de sair a passeio. Dessa forma o artista representou a relação entre ambiente privado e público, deslocando da casa para a rua e as relações e hierarquizações estabelecidas entre a família senhorial e os escravos domésticos.

Sobre a questão dos sapatos no vestuário de homens e mulheres negros como indício de liberdade, abro parênteses para, em meio a várias incursões a este respeito em estudos sobre a escravidão no Brasil, me remeter a Sidney Chalhoub. Dedicando parte de sua pesquisa ao enfoque dessa questão, ele inicia suas considerações considerando que “pode ser verdade, como sugere Manuela da Cunha, que no século XIX *o sinal da escravidão são os pés descalços*”, às quais complementa, porém, que “Perdigão (Malheiro) escreveu que havia na cidade escravos *tão bem vestidos e calçados* que *ao vê-los* era impossível descobrir se eram realmente cativos”, finalizando com a conclusão de que “é pouco provável que na Corte, pelo menos nas últimas duas décadas da escravidão, fosse possível descobrir a condição de um negro olhando para o que trazia ou deixava de trazer nos pés”.<sup>39</sup>

De volta a Debret, quero complementar a análise de sua representação imagética de um passeio familiar destacando a inclusão, mesmo que tênue, da criança escrava no contexto da escravidão, com participação imperceptível nos relatos de viagem pesquisados. A representação da infância escrava é um aspecto relevante na obra de Debret, e as crianças escravas, como podem ser observadas em várias imagens do pintor, também estariam sujeitas às hierarquizações sociais no conjunto da população escrava, que incluía trato diferenciado, como a variação das formas de vestir dos dois meninos que finalizam a fila, o primeiro vestindo calça, camisa e colete, o outro com um traje cujo tratamento esboçado do pintor deixa entrever calções e uma espécie de camisa. Em outras imagens Debret dedicou atenção à criança escrava, representando-a em diversas situações: acompanhada da mãe, trabalhando, brincando, participando de festividades.<sup>40</sup>

Conforme apontado no capítulo dedicado ao panorama do contexto sócio-cultural da escravidão na cidade, o cotidiano escravo envolvia uma série de fatores

39 CHALHOUB, Sidney, op. cit., 1990, p. 213.

40 Ver MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 380, 382, 385, 395, 416, 417 e 420.

que propiciavam aos escravos relativa autonomia de espaço e tempo no seu dia-a-dia, sendo um dos principais a escravidão *de ganho*. A rotina diária podia ser mesclada com interações e experiências além daquelas diretamente ligadas ao desempenho das atividades de trabalho impostas pela condição cativa. Isso se refletiria nas práticas sociais e culturais, onde se insere o vestuário. Entendo que é esse aspecto da existência cativa, mais do que pertencimento e diferenciação étnica e social, que Debret expressa nas suas concepções imagéticas sobre hábitos e formas de vestir.

Para explicar melhor essa questão, antes de me remeter a análises específicas, acho pertinente apontar características visuais conferidas pelo pintor de uma forma geral às representações de formas de vestir dos escravos. Em uma leitura pré-iconográfica<sup>41</sup> percebe-se, tanto nos trajes masculinos quanto nos femininos, o uso de uma paleta de cores diversas - das mais claras às escuras, dos tons pálidos aos mais vibrantes – quase sempre misturadas em um mesmo traje. Assim como as cores, os tecidos das peças que compõem as roupas variam entre lisos e estampados – com listras, flores e barras decoradas. As roupas quase sempre são formadas por mais de dois elementos compositivos. Nos trajes masculinos, junto com camisa, calções ou calças - compridas ou com as pernas enroladas -, podem ser vistos coletes e casacos de diferentes feitios. Faixas de tecido são enroladas ao redor da cintura ou cruzadas sobre um dos ombros, e nas cabeças são colocados chapéus – dos mais variados feitios - gorros ou faixas de tecidos enrolados e amarrados.

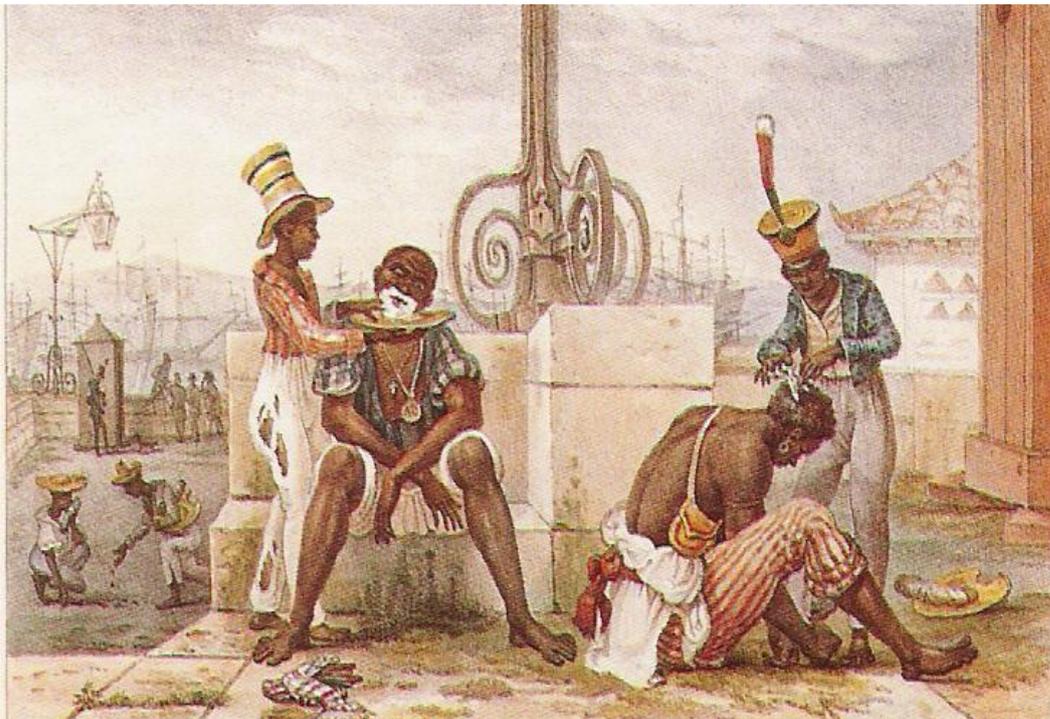
As roupas das escravas representadas por Debret também apresentam uma grande variação de cores e estampas, e formas de arranjo das peças. Os trajes são geralmente compostos por uma combinação de saia e camisa sempre acompanhados de panos da costa e xales usados nas mais diferentes formas de arranjo, ao redor da cintura, enrolados à altura do busto ou nos quadris, por sobre os ombros ou amarrados para transportar os filhos às costas. Assim como acontece com os homens, as mulheres apresentam em um mesmo traje mais de uma cor e tonalidade, das claras às escuras, em tecidos lisos ou estampados, nas saias

---

41 Entenda-se aqui iconografia como o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, tal como se apresentam em diversas modalidades visuais, bi e tridimensionais - pinturas, gravuras, retratos, esculturas, entre outras – sem levar em conta a qualidade estética que possam ter. Uma leitura pré-iconográfica, portanto, compreende a detecção de elementos compositivos que emergem em uma primeira apreensão da imagem, antes de sua “decupagem” pelos sucessivos olhares que levam à apreensão de todo o discurso imagético.

camisas e nos panos-da-costa, xales e pequenos turbantes. Algumas mulheres usam mantilhas, geralmente de cores escuras, que cobrem a cabeça e a parte superior do corpo. A escravidão é manifesta nos pés descalços de homens e mulheres, não importando o tipo e a qualidade dos trajes, dos mais simples aos mais ornamentados.

Entre as várias imagens criadas pelo artista registrando tipos e atos observados no âmbito público da existência cativa na cidade, selecionei um elenco mínimo de imagens que possibilitam apreender o tratamento dedicado pelo pintor à representação de formas de vestir da população negra e escrava, em diferentes situações e atividades. A imagem reproduzida, Il.13, a seguir, originalmente compõe com outra imagem, intitulada *Lojas de barbeiros*, uma prancha temática do artista.<sup>42</sup> Nelas estão representadas duas formas de realização da mesma atividade de trabalho escravo, o ofício de barbeiro, desempenhada por escravos de *ganho* e de *aluguel*, ambulantes ou prestando serviço em barbearias.



Il.13. *Barbeiros ambulantes*. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida à mão, 1834-1839. FONTE: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto** – Negro de corpo e alma - Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 123.

Na imagem selecionada está representada a cena de dois escravos barbeiros ambulantes em plena atividade, um fazendo barba e outro cortando cabelo, de outros dois escravos. O trabalho é realizado de forma improvisada em local ao ar livre, próximo ao porto. Ao fundo da cena podem ser vistos navios e pessoas. Em um plano de visualização intermediário estão outros dois escravos abaixados, entretidos com um tipo de jogo.

O pouco movimento do porto e os escravos jogando são elementos indiciários para apreensão da cena acontecendo em um momento de pausa de trabalho de escravos, que aproveitam a oportunidade para cuidar de suas aparências. Em suas descrições textuais Debret refere-se a estes escravos como “dois negros de elite”, cuja “medalha do que está ensaboado, indica sua função na alfândega”.<sup>43</sup> Detalhes descritivos como o da medalha, assim como tantos outros fornecidos pelo pintor provêm, além de uma perspicaz observação, do longo período de estadia do pintor no Brasil e no Rio.

Sobre a questão do cuidado com a aparência, o trabalho *ao ganho* nas ruas, longe da intimidade do lar dos senhores, permitiria aos escravos certa liberdade para usar cortes de cabelo conforme suas tradições culturais, representados nos retratos de busto masculinos em Il.10. Essa questão está relacionada à imposição de alguns senhores para a obediência de determinadas formas de comportamento, que incluiria a aparência pessoal, notadamente para os escravos de seu convívio mais próximo.

Retomando a análise da cena de barbeiros ambulantes, destaco contrastes percebidos entre as roupas dos barbeiros e dos seus fregueses, o colorido das peças de roupa, de tecidos lisos e listrados. Os primeiros usam calças compridas, em visíveis diferentes estados de uso e conservação, camisas para dentro das calças e casacos justos e curtos, e trazem à cabeça altos chapéus, de inspiração militar, enfeitados com as cores verde e amarelo. Trajes aparentemente incômodos, inapropriados para o trabalho. Os outros dois estão com calças e camisas com pernas e mangas arregaçadas, com um provável uso de chapéus, toucas ou rondilhas apontado de forma esboçada, jogados ao chão. A camisa de um deles está para fora das calças, com uma faixa sobreposta amarrada à cintura.

---

42 Ver AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento** – Negro de corpo e alma – Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 123.

43 DEBRET Jean Baptiste, op. cit., p. 210.

Contrastam a quase sobriedade dos trajes dos barbeiros, quebrada pelo colorido das roupas, e o despojamento das roupas dos fregueses. Essa diferenciação remete à relação forma/função.

Os barbeiros se destacavam no conjunto de trabalhadores escravos pela possibilidade de ganhos lucrativos em relação a outros tipos de atividade. Também se destacavam, alguns mais que os outros, pelo talento artístico dos cortes de cabelo em desenhos elaborados, feitos com o manuseio hábil de tesouras e navalhas. O seu grau de importância na hierarquia do trabalho escravo estava relacionado ao gosto que os escravos tinham por essa qualidade de ornamentação corporal.

A relação corpo/vestuário também é explorada por Debret na representação de diferenças entre as duas categorias de escravos. As roupas justas, que só deixam à mostra rostos, mãos e pés, vestem os corpos mais baixos e finos dos barbeiros, enquanto os outros dois, bem mais altos e fortes, vestem-se com roupas que deixam à mostra rostos e cabeças, troncos, braços e mãos, pernas e pés. Esse jogo visual estabelecido pelo artista leva a duas formas de apreensão dessa relação discriminatória, que pode ser derivada da origem, do grupo de procedência de cada dupla representada, que explicaria as diferentes compleições físicas, e também o tipo de trabalho a cada um deles destinado pela escravidão, de acordo com as suas aptidões. Aptidões essas que, por sua vez, também seriam advindas de culturas de origem.

De acordo com o procedimento adotado na análise de formas de vestir nas imagens de Debret sobre a escravidão masculina, com a ampliação do enfoque dos *retratos de busto*, Il.10, para uma cena coletiva em espaço público, Il.13, selecionei uma imagem, Il.14, a seguir, com mulheres escravas, representando também uma cena envolvendo outros personagens também em espaço público. O título que acompanha esta imagem conduz à apreensão da mesma, ao trazer referências específicas de tempo e de espaço da cena.

Aproveitando o intenso movimento da hora – final de um dia quente, após o trabalho - e o local – praça principal, espaço de intensa circulação e concentração de pessoas -, duas escravas oferecem à venda doces e servem água para um público composto por homens brancos. Outras tantas escravas podem ser vistas ao fundo, a maioria transportando na cabeça grandes jarros. Ao contrário

dos retratos *de busto* femininos, II.11 e 12, nesta imagem são visíveis trajes compostos pelas peças: vestido, ou saia e blusa, pano da costa e turbante.



II.14. *Os refrescos depois do jantar no Largo do Palácio*. Jean Baptiste Debret.

Litografia colorida à mão, 1834-1839

FONTE: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto** – Negro de corpo e alma - Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 122.

Os turbantes achatados no topo indicam a função de proteger e acolchoar a cabeça no transporte de jarros e bandejas com doces e frutas que as negras vendedoras – escravas e libertas – ofereciam nas ruas, largos e praças da cidade. Enquanto nos *retratos de busto* o enfoque dos rostos - representando diferentes feições e expressões -, e a diversidade dos trajes – ricos em detalhes diferenciadores –, remetam à “pessoalização” das representações femininas, na imagem ora analisada, as duas mulheres são inseridas em um conjunto genérico de negras escravas vendedoras. Os rostos estão parcialmente visíveis, pela posição e pelo tratamento esboçado, o que leva à indeterminação das feições e expressões e, conseqüentemente, à “não pessoalização” das mesmas.

As roupas das duas, apesar das cores diferentes, não se destacam uma da outra por alguma característica em especial. A presença de várias outras mulheres,

por sua vez, mesmo que ao fundo da cena, amplificam a representação genérica das várias escravas que, anonimamente, circulavam pelas ruas da cidade, como pode ser também apreendido em outro trabalho do artista, Il.15, a seguir, que acrescento como referência corroborante.



Il.15. *Enterro de uma negra*. Jean Baptiste Debret. Litografia colorida à mão, 1834-1839.

FONTE: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto** – Negro de corpo e alma - Black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 244.

Ao encerrar as minhas análises de representações imagéticas de Debret, perscrutando significados simbólicos dos trajes da população negra e escrava, registrados pelo artista, reitero que o objetivo dessa incursão não foi o de esgotar a extensa produção imagética do artista, mas sim sinalizar possibilidades de apreensão e compreensão da participação do vestuário em suas imagens. A exploração do potencial do vestuário enquanto uma manifestação material de cultura negra e escrava requer a devida avaliação de discursos a ele relacionados, seja imagético, seja textual. Portanto, ao trabalhar com outras formas de representação, dando continuidade à tentativa de compreender diferentes formas de representar as roupas dos escravos da cidade em diferentes momentos do século XIX, acredito que serão levantadas questões que podem esclarecer aspectos

que não tenham sido trabalhados no decorrer das análises das representações imagéticas de Debret.

- *Jean Louis Rodolphe Agassiz e Elizabeth Carey Agassiz*

*Viagem ao Brasil*, de Jean Louis Agassiz e Elizabeth Agassiz<sup>44</sup> - que percorreram o Brasil nos anos de 1865 e 1866 - é o livro de viagem entre os pesquisados que mais vezes foi editado desde a sua primeira publicação nos Estados Unidos em 1868. De acordo com as pesquisas de Paulo Berger, a difusão da obra compreende quinze edições no exterior, Europa e Estados Unidos, realizadas, com uma exceção, ainda no século dezenove. No Brasil esse trabalho só foi publicado a primeira vez, integralmente, a partir de edição francesa, no ano de 1938, com uma segunda publicação em 1975.<sup>45</sup> A circulação e a difusão de *Viagem ao Brasil* compreende ainda várias citações em outras obras do gênero.

Agassiz chefiou expedição científica norte-americana que visitou várias regiões do Brasil, do Rio de Janeiro ao Amazonas, de 1865 a 1866. Zoólogo suíço, naturalizado norte-americano, quando veio ao Brasil, Louis Agassiz já tinha realizado trabalho para os cientistas Johan B. Von Spix e C. F. P. Von Martius, ambos da Bavária e que estiveram no Brasil de 1817 a 1820. A biografia de Louis Agassiz inclui a fundação em Boston do Museu de Zoologia Comparada, em 1859. A expedição Thayer, assim denominada devido ao apoio financeiro do milionário norte-americano Nataniel Thayer, sob a direção de Agassiz, era composta por outros naturalistas, assistentes, um desenhista – Jacques Burkhardt - e um fotógrafo – Walther Hunnewell, além da esposa de Agassiz, Elizabeth.

Em uma época em que as teses darwinistas estavam se fortalecendo nos meios científicos, Agassiz defendia o criacionismo,<sup>46</sup> extremamente preocupado em mostrar a natureza como obra do Criador. De acordo com a pesquisadora

---

44 AGASSIZ, Luiz ; AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit.

45 Ainda segundo BERGER, Paulo, op.cit., também houve a publicação em Londres, em 1871, de uma tradução do inglês para o português do capítulo VI da obra original reproduzida, no mesmo ano, no jornal intitulado *República*. Essas duas publicações parciais não estão incluídas no levantamento apresentado no texto. Também não está incluída neste levantamento uma edição de *Viagem ao Brasil*, publicada em 2000 pelo Senado Federal: AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil- 1865 –1866*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 2000.

46 Doutrina baseada no Gênesis bíblico, segundo a qual o mundo foi criado por Deus a partir do nada, e todos os seres vivos tiveram criação independente e se mantêm biologicamente imutáveis. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, op. cit..

Fabiane Vinente dos Santos,<sup>47</sup> Agassiz era “opponente tenaz” das idéias sobre evolução das espécies defendidas por Charles Darwin,<sup>48</sup> e “o objetivo da viagem de Luis Agassiz ao Brasil não era outro senão provar que Darwin estava errado [...]”.<sup>49</sup> De acordo com a historiadora Lorelai Kury, no decorrer de sua carreira Agassiz passou a crer na poligenia das espécies humanas, defendendo que as raças humanas não se originaram de um ascendente comum, foram frutos de criações distintas.<sup>50</sup> As idéias defendidas por Agassiz seguiam o caminho de teorias científicas formuladas no decorrer das últimas décadas do século XVIII, quando muitos pensadores europeus, se interessando pelo estudo da configuração dos povos, buscaram explicar a diversidade da espécie humana. Várias teorias foram construídas sobre a variedade dos seres humanos e algumas geraram frutos no século XIX, através de reiteraões, potencializações e reinterpretaciones, resultando na legitimação científica do racismo.<sup>51</sup>

Os estudos de Luis Agassiz abrangiam idéias acerca da diversidade dos povos e suas estreitas relações com os lugares geográficos de origem, com a organização hierárquica da espécie humana, na qual os africanos ocupavam o nível mais baixo. O pensamento de Agassiz acerca das diferenças existentes entre os grupos raciais que compunham a espécie humana compreendia a defesa de que estes não deveriam se misturar, sendo a miscigenação racial prejudicial no sentido de produzir uma população fraca, física e moralmente debilitada.

Portanto, munidos de concepções de cunho racista os Agassiz desembarcaram no Brasil na perspectiva de estudar a natureza e a população brasileira, étnica e culturalmente diversificada e heterogênea. Os conceitos e

---

47 SANTOS, Fabiane Vinente. “Brincos de ouro, saís de chita”: mulher e civilização na Amazônia segundo Elizabeth Agassiz em *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. In: **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Jan/Abr. 2005, vol. 12, nº 1, p. 11-32.

48 O livro *A origem das espécies* de Darwin foi publicado em 1859 e no início da década de 1860 diversos naturalistas tornaram-se adeptos do evolucionismo darwinista. Em linhas gerais, o evolucionismo defendido por Darwin “propõe que as transformações da Terra e dos seres vivos estão relacionadas a uma dinâmica da própria natureza, regidas pela seleção natural, na qual a sobrevivência é garantida aos indivíduos mais aptos ao meio e às transformações nele ocorridas”.

49 Id. *ibid.*, p. 13.

50 KURY, Lorelai B. A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na *Viagem ao Brasil*. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.21, nº 41, p. 157-172. 2001.

51 Um bom panorama destas teorias é apresentado em SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser em modos de ver** - ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, c.1808-1850). Campinas: Unicamp, 2006. Tendo como proposta investigar maneiras pelas quais os viajantes europeus enxergaram os africanos na experiência da escravidão no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, a historiadora busca demonstrar conexões existentes entre teorias científicas e estéticas e discursos construídos pelos viajantes sobre os escravos africanos e suas práticas culturais.

valorações racistas a respeito dos negros e sua origem africana adquirem outra dimensão, com contornos mais contundentes, quando um ingrediente significativo é acrescentado ao estudo das observações e registros de *Viagem ao Brasil*. Insistindo em seu propósito investigativo das distinções entre raças, Luis Agassiz providenciou a realização de fotografias de homens e mulheres negros, índios e mestiços, na expectativa de registrar características antropométricas de tipos que compunham a população brasileira.<sup>52</sup> “As fotos produzidas são bastante chocantes pela forma como foram produzidas e pelo arranjo posterior que sofreram. Grande parte dos homens fotografados está nua. Algumas mulheres posaram nuas e outras desnudaram apenas os seios.”<sup>53</sup>

De acordo George Ermakoff, autor e editor de trabalhos sobre iconografia fotográfica brasileira do século XIX, Luis Agassiz teria encomendado ao fotógrafo Augusto Sthal uma série de fotografias com estas características, retratando mulheres e homens negros da cidade do Rio de Janeiro, algumas apresentadas por Ermakoff em seu livro.<sup>54</sup> Nos voltarmos para estas imagens possibilita-nos ampliar o entendimento dos relatos dos Agassiz, vislumbrando mais concretamente juízos de valor que permeiam seus textos, seja no seu propósito de relato científico, seja na sua perspectiva de narrativa de viagem, na qual se prende minha atenção e intenção investigativa.

Estruturado em forma de diário, *Viagem ao Brasil* mescla informações científicas com narrativas do cotidiano das viagens realizadas, registradas por

---

52 Este tipo de foto já havia sido realizado anteriormente por Agassiz, na década de 1850 em sua terra natal, com uma série de fotografias de escravos. A fotografia antropométrica foi um recurso utilizado no século XIX em várias partes do mundo com o objetivo de embasar estudos sobre raças humanas. Posteriormente foi comprovada a irrelevância do uso deste tipo de fotografia, que não apresentava nenhum valor científico. Ver ERMAKOFF, George. op. cit., p. 251; KURI Lorelai, op. cit.

53 KURI, Lorelai, op. cit., p. 167. Ainda de acordo com Lorelai Kuri, “Os álbuns fotográficos conservados nos arquivos norte-americanos mostram outro traço característico dos estudos raciais da época. Para comparar as raças, Agassiz não recorreu a fotografias de brancas, muito menos despidas. Ele acrescentou a seu álbum 3 retratos (cartões estereoscópicos) de estátuas clássicas, que funcionaram como espécie de modelo com os quais as imagens dos nativos brasileiros deveriam ser comparadas. (...) em seu apêndice do livro *A Journey in Brazil*, Agassiz descreveu detalhadamente os seios de mulheres índias e negras e omitiu qualquer descrição dos seios de mulheres brancas, provavelmente para não chocar o público leitor da obra, classificável como literatura de viagem e não obra estritamente científica. As poses de seus modelos revelam a preocupação em mostrar, em alguns casos, tomadas do corpo inteiro de frente, costas e perfil. Os retratos de pessoas sentadas expõem claramente uma das mãos do fotografado, com um dos braços pousado sobre as pernas. Este tipo de foto ajusta-se às preocupações gerais da antropologia física da época e deveria funcionar como prova para as afirmações de Agassiz sobre as raças que encontrou no Brasil, (...)”

54 ERMAKOFF, George, op. cit., p. 251; KURI Lorelai, op. cit., p. 250-253.

Elizabeth Agassiz, principal autora dos textos. O viés científico dos registros de teorias do naturalista, aplicadas a natureza e seus fenômenos estudados no Brasil, entrecruza-se com o estilo que Elizabeth Agassiz imprimiu às expressões que observou e descreveu. Era ela que diariamente registrava suas observações acerca de paisagens, cenas, pessoas e hábitos observados nas incursões pelo país. No que se refere aos estudos científicos da expedição, Elizabeth, de forma didática e explicativa, transcreveu cartas e trechos de estudos e conferências do marido. A participação de Luis Agassiz nos textos restringe-se a observações sobre características naturais das regiões visitadas, apresentadas em notas explicativas acrescentadas para a edição européia e identificadas através de suas iniciais “L. A.”.

São poucas as referências e descrições da autora sobre hábitos e modos de vestir de negros e escravos, apontando alguns aspectos em especial como a seminudez de escravos do sexo masculino e descrições de tipos da indumentária feminina, apresentando alguns detalhes sobre material, cor e formas de arranjo de peças de roupa e acessórios. Uma leitura mais atenta, porém, em busca de outros aspectos relevantes além das informações empíricas, revela peculiaridades das construções textuais da autora, permeadas de interpretações significativamente afetadas por avaliações afetivo-cognitivas. Suas descrições de formas de vestir dos escravos são permeadas de associações valorativas de atributos físicos, formas de comportamento e traços de índole, entre outros elementos qualificadores.

E os grupos de rua, então! Aqui, os pretos carregadores semi-nus, rígidos e firmes como estátuas de bronze, sob os pesados fardos que carregam na cabeça parecem estar aparafusados em seu crânio; alí, padres de batinas compridas e chapéu quadrado, além, mulas balançando dois cestos cheios de frutas e legumes; não é um quadro variegado, feito para absorver o interesse de um recém-vindo? Quanto a mim, nunca os negros me pareceram sob aspecto tão artístico. Não faz muito, cruzamos na rua com uma preta toda vestida de branco, o colo e os braços nus, as mangas arregaçadas e presas numa espécie de bracelete, estava com a cabeça coberta por enorme turbante de musselina branca e trazia a tiracolo sobre os ombros um xale comprido de vivas cores, caindo-lhe até quase os pés. Fazia com certeza parte da aristocracia negra, porque, do outro lado da rua, outra preta quase sem roupa, sentada nas pedras da calçada, com seu filho adormecido nos joelhos, deixa luzir ao sol a pele escura e lustrosa.(...).<sup>55</sup>

Neste trecho percebe-se o uso de recursos narrativos para descrever pessoas e cenas sob aspecto artístico, como “um quadro variegado feito para

---

55 AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit., p. 46-47

absorver o interesse de um recém-vindo”. Sob essa perspectiva, nas suas construções da “representação do outro” os escravos são comparados a “estátuas de bronze”, ou então conferindo feições teatrais a pessoas e cenas observadas no cotidiano das ruas.

O caráter específico de *Viagem ao Brasil* compreende a percepção feminina de Elizabeth, que desenvolve um ponto de vista particular de observação diferenciada pelas experiências que, como mulher, estabelece.<sup>56</sup> Ao contrário do que acontece em relatos escritos por autores do sexo masculino, onde predominam representações fragmentadas e parciais que mostram idéias de conteúdo discriminador sobre a mulher observada segundo de papéis sociais a ela atribuídos,<sup>57</sup> a autora dedica atenção especial à representação do elemento feminino, percebendo e enfatizando aspectos do corpo, vestuário e comportamento peculiares:

As mulheres têm sempre a cabeça coberta com um alto turbante de musselina e trazem um longo xale de cores brilhantes, ora cruzados sobre os seios, ora negligentemente atirado ao ombro, ou então, se faz frio, estreitamente enrolado em volta do busto, com os braços metidos em suas dobras. A diversidade de expressões que elas por assim dizer, extraem das maneiras de usar esse xale é de fato surpreendente. Há pouco, observei na rua uma negra alta e bela, admiravelmente bem talhada, que se achava em estado de extrema agitação. Com gestos violentos, afastava seu xale e atirava os dois braços para trás; depois, puxando-o violentamente para si, enrolava-o em volta do corpo e de novo o estendia em todo o comprimento; num movimento rápido, apertou-o ainda uma vez na cintura e, de repente, sem desprendê-lo, deu um bofetão na cara de seu interlocutor; por fim atirando o comprido xale para o ombro, foi-se orgulhosamente embora, com ares de rainha trágica.<sup>58</sup>

Elizabeth realça traços da mulher negra de acordo com características raciais, onde a cor da pele é elemento de destaque, valorizando atributos físicos e afirmando um padrão de beleza próprio:

A negra mina é quase sempre notável pela beleza dos braços e elegância das mãos. Parece que ela tem consciência disso, porque traz geralmente aos pulsos braceletes apertados, de miçangas, cujas ricas cores dão realce à finura das mãos e se casam admiravelmente com o tom bronzeado e luzidio de sua pele.<sup>59</sup>

56 Ver SANTOS, Fabiane Vinente, op. cit.

57 Ver LEITE, Ilka Boaventura, op. cit., p. 130-140. Em minhas pesquisas com relatos de viagem que contêm registros textuais e imagéticos sobre roupas de escravos predomina a autoria masculina, com única exceção para as narrativas do casal Agassiz.

58 Id. ibid., p. 68-69.

59 AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit.

A personagem descrita é identificada pela autora como originária da Província de Mina na África Ocidental, “uma raça possante, e as mulheres em particular têm as formas muito belas e um porte quase nobre”,<sup>60</sup> existindo “no caráter dessa tribo, um elemento de independência indomável que não permite empregá-las nas funções domésticas”.<sup>61</sup> Nesse ponto é possível perceber concepções valorativas deterministas atribuindo características específicas sobre natureza física, índole e cultura. Elizabeth Agassiz relaciona as roupas observadas, ou melhor, determinadas peças das roupas, a comportamento, temperamento e atitudes, sempre vinculadas à questão da civilidade - ou melhor, a falta de -, expressa em termos como “raça possante”, “tribo” e “indomável”.

Nas suas descrições a autora qualifica determinados elementos da indumentária feminina, associando inferências e interpretações a traços empíricos, como material, forma, cor, ocupação e procedência étnica. O turbante e o xale; a musselina; o branco e as cores brilhantes são vinculados a elementos como “raça possante, aristocracia negra, porte quase nobre e independência indomável”.<sup>62</sup> O xale - que poderia ser o pano-da-costa, qualificação provavelmente desconhecida pela autora, ou então um substituto deste, usado conforme as atribuições próprias do pano-da-costa - merece especial atenção nas descrições da autora, é apresentado, junto com o turbante, como uma extensão do corpo, integrando-se a este.

Essa forma de compreensão e representação do xale é reforçada quando, em outro trecho, é apontada entre as diferentes formas de uso desse elemento, a função de proteção e amparo maternal:

Quando preciso, esse xale serve também de berço; lado frouxo em volta da cintura, recebe nas suas dobras o filhinho que, montado nas costas da mãe, adormece embalado docemente pelo balanço pronunciado dos quadris.<sup>63</sup>

A existência de diferenças hierárquicas entre a população negra é expressa pela autora através da uma elaboração textual na qual, para confirmar a sua qualificação de “aristocracia negra” - associada a um tipo característico de indumentária feminina - aponta uma situação díspar, com a descrição de uma cena

---

60 Id. *ibid.*

61 Id. *ibid.*

62 Id. *ibid.*

63 Id. *ibid.*

em que “do outro lado da rua, outra preta quase sem roupa, sentada nas pedras da calçada, com seu filho nu adormecido nos joelhos, deixava luzir ao sol a pele escura e lustrosa”.<sup>64</sup> Nesse sentido, a partir das descrições da autora sobre vestuário de mulheres negras, caracterizado basicamente pelo turbante, xale e braceletes, surge uma questão: o que a autora interpreta como “quase sem roupa”? A ausência desses elementos ou de algum em especial? Talvez a falta do xale, por isso a observação “deixava luzir ao sol a pele escura e lustrosa”? Inferências à parte é perceptível que a autora dedica especial atenção a determinadas formas de vestir femininas - aquelas que seriam usadas por mulheres dotadas de atributos destacáveis, como “aristocracia negra”, “negra alta e bela, admiravelmente bem talhada”- em detrimento de outras, cuja possibilidade de existência é indicada, mas sem a apresentação de alguma característica destacável.

No processo de “representação do outro”, nos textos da autora é possível perceber um dos principais mecanismos através do qual nas representações sociais são estabelecidas mediações, a ancoragem, que permite a familiarização com o estranho a partir da ligação e integração deste a uma realidade já conhecida e institucionalizada. É nesse sentido que, por mais de uma vez, a autora fundamenta suas apreensões e interpretações, como no trecho a seguir:

Sabemos agora que esses negros atléticos, de rosto distinto e tipo mais nobre que o dos negros dos Estados Unidos, são os Minas, originários da província de Mina, na África Ocidental.<sup>65</sup>

Em relação às representações imagéticas que compõem *Viagem ao Brasil*, o caráter científico da execução da obra fez com que a maior parte das imagens seja composta por enfoques de aspectos da flora e da fauna e por paisagens. As edições que sucederam a edição original apresentam algumas variações em relação ao conteúdo iconográfico, com a publicação de exemplares contendo o mesmo número de gravuras da primeira edição, algumas edições com esse número reduzido e outras sem nenhuma imagem. Na maioria das publicações, porém, foi mantido o número de registros visuais apresentados originalmente<sup>66</sup>.

---

64 Id. *ibid.*, p. 46-47.

65 Id. *ibid.*

66 Essas investigações também foram embasadas nas pesquisas realizadas por BERGER, Paulo, *op. cit.*

Em relação aos registros iconográficos de *Viagem ao Brasil*, entre as gravuras inseridas nos trechos dedicados ao Rio de Janeiro estão quatro imagens *de busto* de mulheres negras, Il.16, 17, 18 e 19, a seguir, dispostas de forma aleatória em relação ao texto. Duas são acompanhadas de legendas com identificação de origem étnica, Il.17 e 19, e duas acompanhadas de trechos extraídos da descrição textual, Il.16 e 18.

Sobre as variáveis existentes em relação à elaboração e aplicação de registros imagéticos nos relatos de viagem Carlos Eugênio Marcondes de Moura comenta que

Parte da iconografia dos viajantes é comprometida por erros de registros ou intervenções que as descaracterizam. [...] A reprodução dos desenhos, tendo em vista as edições européias, era feita por pintores, gravadores e litógrafos que transferiam para as obras as suas próprias idéias [...]. Através desse enviesado olhar transmitia-se, entre outras imagens alteradas ou distorcidas, a do negro. [...] Procedimento um tanto comum, no século XIX, era a cópia de imagens de artistas, reproduzidas sem identificação de sua origem. Essa prática era aceita, não tendo a conotação de plágio que hoje lhe atribuímos.<sup>67</sup>

Portanto, considerando a relativização do potencial documental da iconografia dos viajantes, análises das imagens de *Viagem ao Brasil* selecionadas revelaram que estas são reproduções em desenho e gravura de fotografias que, de acordo com George Ermakoff, foram realizadas por Augusto Stahl em 1865, Il.20, 21, 22 e 23, a seguir.<sup>68</sup> Ainda em relação a esta questão, há de se ter em conta que Stahl fotografou mulheres e homens negros por encomenda de Agassiz, as já citadas “fotografias antropométricas”. Esse fato introduz a possibilidade das imagens fotográficas, que deram origem às gravuras que compõem o corpus documental iconográfico avaliado, não terem sido escolhidas aleatoriamente. O que, por sua vez, pode indicar a existência de vinculações intencionais entre as representações textuais e as representações imagéticas de hábitos e formas de vestir de escravas, ou seja, entre vestuário-palavra e vestuário-imagem.

No que diz respeito à autoria das gravuras, em duas consta a assinatura Laplante, Il.16 e 18, as outras duas não têm autoria identificada.<sup>69</sup> Ainda sobre as investigações a respeito de autor e data de execução, fato relevante é a participação do desenhista Jacques Burkhardt na expedição organizada por

67 MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 24-25

68 ERMAKOFF, George, op. cit., p.244, 235, 233, 234.

69 Ver MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 532-533.

Agassiz, que faleceu dez meses após o retorno aos Estados Unidos em julho de 1866. Fora diferenças inerentes aos recursos técnicos utilizados - desenho e fotografia -, as gravuras só diferem na posição invertida em relação às fotografias.



Il. 16. "...cruzamos na rua com uma negra toda vestida de branco..." . Gravura, [18--].  
 FONTE: AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil** – 1865-1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 46.



Il. 17. "Negra-mina". Gravura, [18--].  
 FONTE: AGASSIZ, Luis e AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil** – 1865-1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 68.



Il. 18. "...esse xale serve também de berço..." . Gravura, [18--].  
 FONTE: AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil** – 1865-1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 69.



Il.19. "Negra-mina". Gravura, [18--].  
 FONTE: AGASSIZ, Luis e AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil** – 1865-1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 79.



II.20. *Mina Nagô*. Augusto Stahl. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865].  
FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, p. 244.



II.21. *Mina Yoba*. Augusto Stahl. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865].  
FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, 235.



Il.22. *Mina tapa*. Augusto Stahl. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865].  
 FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, p. 233.



Il.23. *Mina Gege*. Augusto Stahl. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865].  
 FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, p.234.

A articulação entre as gravuras e as fotografias de Stahl amplia as perspectivas de análise e avaliação das representações imagéticas de *Viagem ao Brasil*, dando pistas mais fartas sobre as formas de vestuário africano nas figuras femininas registradas. Diante da possibilidade de cotejar as gravuras e as fotografias, a verossimilhança das imagens fotográficas “materializa” informações sobre formas de uso e arranjo de peças, padrões e estampas têxteis. Vale ressaltar que esta proposta de abordagem se qualifica eficaz pela relação direta, temática e formal, existente entre os dois conjuntos iconográficos, ou seja, mesmas figuras femininas registradas em diferentes recursos técnicos de registro imagético.

Aqui, porém, o propósito investigativo em questão delimita as análises dessas imagens enquanto representações construídas sob a ótica do observador estrangeiro - e que fazem parte da construção de um imaginário sobre formas de vestir dos escravos nos relatos de viagem - buscando compreender e analisar “quem”, “o que” e “como” registrou hábitos e práticas de vestuário da população cativa do Rio de Janeiro.

Mais do que a abordagem de um mesmo tema, as gravuras de *Viagem ao Brasil* - representações de mulheres negras - com exceção de uma, Il.18, apresentam outros elementos em comum, permitindo, a princípio, uma análise em conjunto.

Além da posição sentada, Il.17 e 19, em Il.16, 17 e 19, não existe nenhum referencial espaciotemporal que qualifique uma ação específica. São registros individuais nos quais as figuras, soltas em um espaço indefinido, são o foco da atenção reforçado pelo tipo de enquadramento - que concentra a representação dos corpos das mulheres na apresentação parcial de alguns elementos destes: cabeça, tronco e membros superiores - e pelo olhar direcionado ao observador. O tipo de enquadramento, a frontalidade da figura e a pose estática dão a esses registros o caráter de retrato.

Outro aspecto pode ser destacado na abordagem dessas imagens. Quando observadas separadamente, cada um desses registros apresenta um tipo de mulher negra, individualizada, mesmo anônima. Quando apreendidos em conjunto, porém, apresentam uma possibilidade de projeção, na qual qualquer mulher, negra, escrava ou não, pode ser identificada com aquela(s) representada(s).

Além do tom escuro da pele e dos traços físicos específicos associados à raça negra, também são visíveis cicatrizes faciais étnicas que identificam as mulheres representadas como de origem africana.

Associando as observações apontadas a aspectos de vestuário apresentados nesses registros, surgem algumas indicações da qualidade documental dessas imagens no que diz respeito à construção de representações de hábitos e modos de vestir das mulheres negras. Nesse sentido entendemos que essas representações são construídas não só através das partes visíveis da roupa, mas também através daquelas partes visualmente ausentes, mas cuja ausência reforça, destaca e amplia determinados aspectos.

A apresentação de algumas partes do corpo, em detrimento de outras, direciona o foco da atenção para os elementos do vestuário. Esse enfoque é reforçado pelo tratamento que o autor dedicou ao vestuário como um todo, ao construir sua representação. Representações parciais e esboçadas que indicam a presença e a participação destes no conjunto, porém de forma não tão peculiar e significativa. Um processo de construção que compreende a identificação, seleção, hierarquização e combinação de atributos apreendidos, que serão reconhecidos na representação construída. Nesse sentido, nos registros visuais analisados, alguns atributos em particular se destacam, participando nas representações de mulheres negras como elementos diacríticos.

Assim, junto com a cor da pele e traços fisionômicos estão o turbante, xale e pulseiras – com variações no que diz respeito à cor, tipo de material e formas de arranjo - como aspectos caracterizadores da mulher negra, africana ou não. Ainda nessa caracterização atribuída por essas representações a determinados hábitos e modos de vestir das mulheres negras, a ausência de referências espaciotemporais não qualifica especialmente o tipo de roupa apresentado no que diz respeito a condição social e/ou atividade daquela que a usa, podendo ser estendido a escravas ou libertas.

Inicialmente colocada à margem das investigações, uma entre as quatro imagens, Il.19, apresenta algumas peculiaridades no que se refere a alguns aspectos anteriormente abordados. Em relação a referências espaciotemporais que possam qualificar uma ação, este registro visual apresenta uma atividade em curso: uma mulher transportando uma criança. Esta apresentação é feita através da posição da mulher, de pé e virada de lado para o observador, e também pela

posição da criança, da qual somente o rosto, virado para o lado do observador, é visível.

Do corpo da mulher pode ser visualizado um dos braços descoberto e em primeiro plano; o tronco, vestido e envolto pelo mesmo tecido que também envolve a criança e mantém os dois corpos unidos; e a cabeça, coberta por um turbante e só com uma das faces do rosto visível. A cena está centrada nas figuras da mulher e da criança, soltas em um espaço indefinido, que mantidas unidas pelo tecido enrolado, formam um conjunto e essa centralização direciona a atenção para o recurso utilizado para o transporte da criança, que está de olhos fechados e com a cabeça caída para trás. Em relação a elementos do vestuário, nesta imagem é registrado o uso de turbante, de xale e de vestido, todos visíveis parcialmente, e associado ao xale e ao vestido está o tecido, enrolado a esses dois elementos.

O registro iconográfico em questão caracteriza-se como uma representação de uma mãe negra, na qual se destaca um elemento em particular que, além de servir para transportar o filho, o protege, agasalha e embala. Esse elemento é associado ao corpo da mãe e da criança, pela proximidade que mantém com os dois e, conseqüentemente é associado ao vestuário, pela forma de uso, enrolado em volta do corpo, e também pelo material, o mesmo que o das outras peças que compõem o conjunto da roupa.

Uma sucinta legenda é associada à imagem reproduzindo trecho da descrição textual de Elizabeth Agassiz sobre as formas de uso desta peça de vestuário feminino: “...esse xale serve também de berço...”. Porém, esta vinculação intencional entre representações vestuário-imagem e vestuário-texto, que também ocorre em outro registro imagético, Il. 16, não compromete o exame caso a caso das duas formas de representação, sem limitar ou potencializar os seus conteúdos informativos.

Em *Viagem ao Brasil*, tanto as representações textuais quanto as imagéticas sobre hábitos e modos de vestir da população escrava se restringem a mulheres. Cada uma destas formas de representação, porém, apresenta características peculiares no que diz respeito à representação da mulher negra e suas roupas. Nas textuais o vestuário das mulheres é associado a características físicas, temperamento, origens étnicas e posição social, qualificando dessa forma, os tipos de indumentária representados como peculiares a determinados tipos de mulheres negras, demarcando diferenças.

No caso das imagéticas esse processo de demarcação de diferenças é mais tênue, representada nas cicatrizes étnicas faciais, Il.16. As imagens conduzem a uma generalização da figura negra feminina, representada de tal forma que possibilita a identificação das mulheres representadas com qualquer tipo de mulher negra, escrava, ou liberta. Um processo que também está presente na construção da representação de mãe e filho, Il.18, que permite que qualquer mãe negra, escrava ou não, com seu filho, possam ser identificados nessa imagem.

Ainda em relação à demarcação de diferenças no texto construído por Elizabeth Agassiz é apontada a existência de outros tipos de vestuário, quando identifica uma mulher *quase sem roupa* que se contrapõe a outra usando, além de outras peças de vestuário, turbante, xale e bracelete. Em relação a esses elementos, estão presentes em todos os registros analisados, tanto textuais quanto imagéticas. Especialmente enfocados nos dois tipos de representação aparecem como elementos caracterizadores do vestuário de mulheres negras. Nesse sentido são apresentados como elementos diacríticos que participam na construção de um estereótipo da indumentária feminina negra, composto basicamente por essas peças do vestuário.

### 3.2

#### **A imagem fotográfica do escravo: formas e hábitos de vestir nos retratos de Christiano Júnior**

##### *3.2.1 Algumas anotações sobre imagem fotográfica: fotografia e história*

A imagem fotográfica é um artifício técnico de representação visual que, em princípio, fixa momentos da realidade. Ela reúne informações de um fragmento do real, registrado através de um quadro de referências visuais selecionadas pelo fotógrafo, cujo efeito de fixação material, do que foi fotografado, dá à imagem fotográfica a invocação da evidência. Nos últimos 180 anos, a fotografia se estabilizou como registro em forma de imagem, e do primeiro registro fotográfico que se conhece, *A mesa posta* de Nicéphore Niepce em 1826, às fotografias digitais, o significativo desenvolvimento de técnicas<sup>70</sup> não eliminou, o seu caráter primaz de testemunho do real acontecido.

---

70 Em 1826, quando Niepce realizou *A mesa posta*, eram necessárias várias horas para produzir uma fotografia. Em 1839 esse tempo foi reduzido para quinze minutos, e em 1842 de vinte a quarenta segundos eram suficientes para a revelação fotográfica. Sobre a história da fotografia ver

O uso de imagens fotográficas em estudos históricos, mesmo que reconhecido, ainda provoca controvérsia, devido às diferentes opiniões de críticos e teóricos da fotografia e de sua relevância enquanto fonte documental envolvendo a noção de “realidade”.

Em seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois retrata um percurso histórico dos diversos pontos de vista teóricos defendidos no decorrer da história quanto à relação entre imagem fotográfica e o princípio de realidade. Nesse sentido, Dubois discorre sobre três concepções bastante distintas. A primeira diz respeito à imagem fotográfica como espelho do real. De acordo com Dubois, esse “é o primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia” e, em todas as discussões que envolvem essa concepção, a fotografia “é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*”. Isso se deve à sua própria natureza técnica e seu procedimento mecânico, “que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’ e quase ‘natural’ [...] sem que *a mão* do artista intervenha diretamente”.<sup>71</sup>

A segunda, que consiste em denunciar a faculdade da imagem em se fazer cópia exata do real, diz respeito à fotografia como uma interpretação-transformação do real. Segundo Dubois, nesse discurso, a imagem fotográfica seria “um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real”,<sup>72</sup> perceptual, cultural e ideologicamente codificado. De acordo com essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico, pressupondo-se que não haveria realidade fora dos discursos que falam dela. Nesse caso, o princípio da realidade é designado como uma “impressão”, um “efeito”.

Finalmente, a terceira forma de abordar a questão da relação entre realidade e fotografia, diz respeito à fotografia como *traço de um real*, pois, apesar da consciência de todos os códigos que nela se combinaram para sua elaboração – culturais e afetivo-cognitivos - nela subsiste um sentimento de realidade incontornável. Essa perspectiva particularmente me interessa, pois expõe a compreensão da parcialidade do instantâneo congelado na imagem

---

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004; TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos** – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995; FREUND, Gisele. **Photographie et société**. Paris: Éditions du soleil, 1974.

71 DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 27.

72 Id. *ibid.*, p. 26.

fotográfica. Por outro lado, pelo reconhecimento concreto da existência real do referente, ela se transforma em objeto privilegiado para a história enquanto documento. “Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não significa *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese.”<sup>73</sup>

Ao oferecer conhecimento visual de uma cena, a imagem fotográfica concretiza e projeta o passado, recente ou remoto, para o presente, possibilitando a recuperação visual de uma série de informações, condensando e materializando indícios desse passado. Sobre essa questão, nas suas análises sobre o uso de fontes fotográficas na produção de conhecimento histórico, Boris Kossoy destaca que,

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um quadro da realidade passada: um aspecto determinado (...) o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade primeira (...).<sup>74</sup>

A fotografia, portanto, é o produto final de uma construção que, entre a imagem captada na lente e a realidade que ela representa, existem mediações que fazem com que seja uma representação da realidade observada. A foto é produto de uma técnica e de um ato, uma figura de papel que se contempla como objeto finito e fechado, a sua contemplação depende de certo número de escolhas, que vão além da emoção e prazer estético.

Assim como são diferentes os propósitos que motivam aquele que a realiza, podem ser diferentes as formas de observação, apreensão e interpretação de uma imagem fotográfica. Assim como fazer, contemplar uma fotografia é olhar, selecionar, captar. Ela é apreendida por inteiro ao primeiro “olhar”, mas a sua leitura final é fruto de sucessivos “olhares” afetados emocional e culturalmente. O *fazer* uma imagem fotográfica, por sua vez, não se trata de *reproduzir* uma experiência visual, mas de *reconstruir* tal experiência.

---

73 Id. *ibid.*, p. 35.

74 KOSSOY, Boris, *op. cit.*, 1989, p. 72. Nesse trabalho, tratando das relações entre fotografia e história e das diferentes vertentes de pesquisas históricas que derivam das fontes fotográficas, o autor propõe um conjunto de fundamentos e uma metodologia para a pesquisa e a análise iconográfica da fotografia.

Em suas avaliações sobre o uso de novos tipos de fontes e métodos de pesquisa nas investigações no campo da história, Peter Burke, aponta que:

Uma obra recente sobre fotografia (incluindo cinema) desmascarou a presunção de que a câmera é um registro objetivo da realidade, enfatizando não apenas a seleção feita por fotógrafos segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos, etc., mas também seu débito, consciente ou inconsciente, às convenções pictóricas.<sup>75</sup>

Dessa forma entendido, a fotografia não pode ser compreendida apenas como registro de um momento factual, ela é um testemunho que foi criado mecanicamente e culturalmente “filtrado” de acordo com um objetivo específico e convenções técnicas, estéticas, e ideológicas. Portanto, na interpretação de conteúdo de uma imagem fotográfica são necessários cuidados, pois é nesse ponto que a evidência de testemunho do que está visualmente explícito na imagem fotográfica pode comprometer a busca de conhecimento histórico. Ao analisarmos uma fotografia em busca de informações, devemos ter em vista que “os fotógrafos não representam reflexos da realidade, mas representações da realidade”.<sup>76</sup>

No trabalho com imagens fotográficas enquanto fonte documental deve-se realizar uma avaliação para além da abordagem descritiva, que tenderia a considerar a fotografia como testemunho fiel e incontestado do que foi registrado pelo fotógrafo. As imagens são objetos culturais, e como tais, não representam a realidade de forma passiva e impessoal. Elas têm uma estreita relação com o que é social e culturalmente produzido, e compartilhado, por indivíduos e grupos sociais.

Diante da extensa discussão sobre imagem fotográfica como fonte de informação histórica, é conveniente que eu me limite a pontos de interesse direto para o estudo em questão - a participação da roupa e formas de vestir nos retratos fotográficos de Christiano Júnior sobre o escravo e a escravidão do Rio oitocentista -, relacionados à produção, a difusão, a apropriação e o consumo da imagem fotográfica.

Conforme dito anteriormente sobre o trabalho com fontes imagéticas no âmbito de uma investigação histórica, informações sobre quem realizou a imagem, ou as imagens analisadas, podem acrescentar uma série de questões

---

75 BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992, p. 26-27.

76 Id. *ibid.*, p. 27.

relevantes. Porém, a impossibilidade de identificar aquele que deixou registrada sua forma de ver algo, ou alguém, não deve ser obstáculo para seguir adiante.

Ainda sobre o caminho investigativo adotado para analisar as representações fotográficas de Christiano Júnior, evoco as três perguntas lançadas no início do presente capítulo: quem está observando, o que está observando e o que faz da observação? A busca de quem vê, o que vê e como vê, é realizada com o enfoque simultâneo de cada um desses itens, e das suas relações, com respostas específicas, e comuns.

Sobre o observador, o fotógrafo, é aquele que através da construção da imagem fotográfica apresenta sua visão e percepção sobre o mundo que o cerca, registrado de acordo com uma vontade, um objetivo ou uma necessidade, - dele, de seu modelo, ou de ambos. Identificar o autor pode ajudar a compreender uma série de elementos, não só sobre a realização da fotografia, mas também sobre imagem nela registrada. Entendo como identificação do autor um conjunto de elementos a considerar na avaliação e análise de seu trabalho, como origem, formação, ambiência, critérios de observação explícitos ou implícitos, entre outros possíveis de detectar. Como no caso da ambiência, do entorno cultural e social do fotógrafo, que pode fornecer informações não só sobre ele mesmo, mas também sobre quem e como ele registrou.

Nesse sentido, trazendo essas questões para o âmbito de minhas análises, e tendo em vista as peculiaridades documentais dessas representações, evoco estudos acerca da fotografia no século XIX, buscando ampliar a compreensão “do tipo de olhar que estava por detrás da objetiva fotográfica do século XIX, em termos de possibilidades técnicas e estéticas, no exterior e no Brasil”.<sup>77</sup>

A introdução da fotografia no Brasil aconteceu poucos meses depois do anúncio oficial na Europa sobre a invenção de Daguerre, o daguerreótipo, em agosto de 1839.

A fase inaugural da fotografia na Corte se prolongou de 1840 até o início da década de 1860, quando a consolidação do uso do negativo de colódio úmido e das cópias sobre papel albuminado relegaram ao segundo plano os primeiros processos, que geravam apenas imagens únicas, como a daguerreotípia, a ambrotípia e a ferrotípia. Muitos dos primeiros fotógrafos foram itinerantes que

---

77 MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. In: **Tempo**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, Vol 1, 1996, p. 104-105.

permaneceram pouco tempo na cidade antes de seguir para outras freguesias, outros eram estrangeiros ou forasteiros que fizeram na Corte um novo lar [...].<sup>78</sup>

Em seu estudo sobre a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro no século XIX, Joaquim Marçal, ao abordar a descoberta da fotografia na Europa e sua introdução no Brasil, nos conta que o abade francês Louis Compte, no início da década de 1840, produziu os primeiros daguerreótipos em nosso país, todos na região central da cidade do Rio de Janeiro. Foi através do trabalho de Compte que D. Pedro II, na época com 14 anos de idade interessou-se pela fotografia, tornando-se o primeiro cidadão brasileiro a tirar uma fotografia.<sup>79</sup>

Durante um período a fotografia manteve ligação com a pintura, seguindo regras de composição impostas por uma tradição pictórica, notadamente na produção de paisagens. Com a evolução de técnicas fotográficas, a fotografia consolidou-se como meio de expressão imagética com características próprias. Os daguerreótipos, cujo processo era lento e extremamente caro, foram substituídos pela impressão da fotografia em papel, mais barata, reproduzida várias vezes graças ao negativo.

O desenvolvimento de técnicas e barateamento dos custos colocou a fotografia ao alcance de um número cada vez maior de interessados. De acordo com dados pesquisados, na década de 1860 existiam 48 fotógrafos em atividade no Rio de Janeiro, praticamente o dobro da década anterior. Esses dados dão uma idéia não só da expansão da fotografia, como também da concorrência profissional existente na época.<sup>80</sup>

---

78 VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Coleção Descobrimdo o Brasil, p. 9-10.

79 Joaquim Marçal lembra também a descoberta isolada da fotografia no Brasil por Hercules Florence, francês radicado na Vila de São Carlos, atualmente Campinas, São Paulo. De acordo com Marçal, Florence em 1833, seis anos antes “de a primeira patente de um processo fotográfico ser requerida na Europa [...], não apenas desenvolveu e testou com razoável sucesso um processo fotográfico rudimentar, como também cunhou a própria palavra que o denomina, *photographie*.” Ainda segundo Joaquim Marçal, Florence, interessado em outras invenções sobre reprodução impressa, “não levou à frente suas pesquisas com o empenho requerido e acabou, se frustrando quando, em 1839, tomou conhecimento das notícias chegadas da Europa, que davam conta da invenção do daguerreótipo”. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, op. cit., p. 2. Ver também MONTEIRO, Rosana Horio. Arte e ciência no século XIX: um estudo sobre a descoberta da fotografia no Brasil. In **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, vol.2, nº 34, 2004, p. 51-70; VASQUEZ, Pedro Karp. **D. Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Index, 1985 e VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., 2002.

80 A relação dos fotógrafos que se estabeleceram na cidade entre as décadas de 1840 e 1880 pode ser verificada em KOSSOY, Boris, op. cit., 1980, p. 104. Especificamente sobre fotógrafos do século XIX que registraram imagens do negro no Brasil, ver ERMAKOFF, George, op. cit.

O retrato de corpo inteiro, novidade mundialmente difundida, chegou ao Brasil na década de 1860 e rapidamente disseminou-se com as fotografias de pequeno formato sobre papel albuminado, denominado *carte de visite*,<sup>81</sup> criado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri em 1854.

O *carte de visite* foi amplamente usado para retratos, em *plano médio*,<sup>82</sup> de uma única pessoa, famílias ou grupos. Nos estúdios dos fotógrafos era possível a auto-representação, construída para ser vista e lembrada, e essa construção seguia padrões de representação em voga, com expressões, poses, cenários, roupas e acessórios escolhidos para a concepção da auto-imagem, registrada e legitimada, na memória visual, da família e próximos. Assim como a *própria imagem* realizada por encomenda, a fotografia possibilitou o acesso a imagens de parentes e amigos, de personalidades, de paisagens, cenas e pessoas do Brasil e de outros lugares.

Além dos traços e cores dos desenhos e gravuras dos artistas e viajantes estrangeiros - que registravam em representações notadamente interpretativas, mesmo quando em busca da verossimilhança,<sup>83</sup> - a visualidade da escravidão no século XIX passou também a ser registrada, sem palheta nem lápis, em imagens fotográficas que fixavam, com riqueza de detalhes, aspectos da existência cativa. As fotografias de escravos eram realizadas e comercializadas pelos fotógrafos como imagens exóticas, vendidas, sobretudo, a viajantes estrangeiros.

De uma extensa lista de fotógrafos que se estabeleceram no país, além do próprio Christiano Júnior, convém citar outros profissionais que se dedicaram ao registro de imagens de escravos, africanos e crioulos no Rio de Janeiro e em

---

81 De dimensões reduzidas (6x9,5cm), colada em cartão um pouco maior, a fotografia em formato *carte de visite* popularizou o retrato no século XIX, enviada como lembrança e guardada em álbuns. Além do retrato, esse tipo de fotografia foi utilizado na reprodução de paisagens e costumes. Na década de 1860 o *carte de visite* tornou-se mundialmente difundido, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive no Brasil. O seu declínio teve início a partir da década de 1870, quando começou a ser substituído pelo *carte cabinet*, que apresentava fotografias em formato maior (9,5x14cm), montadas também sobre cartões rígidos. Ver MAUAD, Ana Maria, op. cit., 1996; MAUAD, Ana Maria, Imagem e auto-imagem no Segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luis Felipe (Org.). **História da vida privada no Brasil 2: Império – a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-231; AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Mauricio, op. cit.; VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., 2002.

82 Tipo de enquadramento usado na fotografia e no cinema, no qual os personagens são visualizados de corpo inteiro.

83 Defino verossimilhança como qualidade do que parece verdadeiro. Nesse sentido, existia, muitas vezes, a preocupação dos artistas em registrar com a maior fidelidade possível o que por ele estava sendo observado, como nos desenhos da flora e da fauna brasileiras que eram realizados nas viagens de caráter científico. No caso das imagens sobre escravos, assinalamos esse aspecto nos trabalhos de Johann Moritz Rugendas.

outras localidades. São eles: João Goston, João Victor Frond, Marc Ferrez, Augusto Stahl, Alberto Henschel, Rodolpho Lindemann.<sup>84</sup> Essa brevíssima seleção, que não pretende esgotar o universo de fotógrafos que se dedicaram à fotografia de escravos, justifica-se pelas características formais semelhantes nos trabalhos desses fotógrafos na representação de cenas, hábitos e tipos do cotidiano da escravidão, em retratos de busto e de corpo inteiro realizados em estúdio.<sup>85</sup> Nessa categoria estão as fotografias de Christiano Júnior, retratos de escravos disponibilizados à venda como lembranças do Rio de Janeiro, para guardar ou dar de presente.

As fotografias que foram selecionadas para o desenvolvimento de minhas análises compõem um conjunto de cerca de oitenta retratos atribuídos a José Christiano de Freitas Henriques Júnior, que registrou imagens de escravos do Rio de Janeiro entre os anos de 1864 e 1866. Exemplares das fotos de Christiano Júnior estão acondicionados nos arquivos iconográficos dos acervos da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico Nacional, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e no Museu Imperial.<sup>86</sup> Setenta desses registros fazem parte do

---

84 - *João Goston*, um dos pioneiros da daguerreotipia na Bahia, onde começou a trabalhar em 1854. Foi um dos primeiros fotógrafos a produzir retratos de tipos de negros.

- *João Victor Frond*, francês nascido em 1821, foi um dos precursores da fotografia paisagística no Brasil. Durante a estadia no país entre 1858 a 1860 realizou, entre outras fotografias, um conjunto de cenas externas envolvendo s costumes dos escravos, que foram publicados no álbum *Brasil Pitoresco*, realizado com Charles Ribeyrolles,<sup>84</sup> responsável pela parte textual. Suas imagens foram copiadas e transformadas em litografias e usadas por artistas e viajantes.

- *Marc Ferrez*, nascido no Rio em 1843. Após residir dos 7 aos 16 anos de idade na França, retornou para o Rio de Janeiro onde abriu seu próprio negócio em 1865, mantendo-se em atividade até 1914. Após retornar de uma viagem a Europa na década de 1870, se tornou fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil. Seu trabalho fotográfico predomina a realização de paisagens e cenas urbanas, incluindo cenas externas e retratos realizados em estúdio com escravos do Rio de Janeiro e da Bahia.

- *Augusto Stahl*, italiano nascido em 1828, desembarcou em Recife em 1853 aonde permaneceu até o início de 1862, quando se transferiu para o Rio de Janeiro. Stahl realizou vistas memoráveis do centro e de outras regiões da cidade. Em 1865, por encomenda do viajante naturalista Louis Agassiz, realizou uma extensa série de retratos de negros, que inclui uma série de imagens de homens e mulheres retratados nus, de corpo inteiro, de frente, costas e de lado.

- *Alberto Henschel*, alemão nascido em 1827 que chegou ao Brasil em 1866. Após estadia em Salvador, mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1870, depois foi para Recife e São Paulo. Em seus estúdios Henschel realizou um extenso conjunto de *cartes de visite* retratando diferentes segmentos da população, entre os quais uma significativa série de retratos de habitantes da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro.

- *Rodolpho Lindemann*, francês nascido em 1852, se estabeleceu na Bahia em 1881, onde realizou, talvez, a último e mais recente conjunto de retratos de tipos de negros. Suas imagens foram reproduzidas em uma série de cartões postais editada na Bahia no início do século XX.

85 Ver ERMAKOFF, George, op. cit.

86 Durante minhas pesquisas acerca do trabalho de Christiano Júnior verifiquei a existência de exemplares fotográficos idênticos em diferentes acervos iconográficos. Também encontrei fotos

conjunto de imagens reproduzidas no trabalho de Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky, *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano J.*<sup>87</sup>

### 3.2.2 Das ruas para o estúdio: a escravidão sob o olhar de Christiano Júnior

Nascido em 1832 na Ilha das Flores, Açores, Portugal, José Christiano de Freitas Henriques Júnior veio para o Brasil em 1855, com a esposa Maria Jacinta Fraga, com quem teve dois filhos, José Virgílio e Frederico Augusto. Mais um entre os muitos estrangeiros que vieram para o Brasil no século XIX, quando Christiano Júnior registrou em seus estúdios, imagens de homens e mulheres negros do Rio de Janeiro, tinha como objetivo principal a comercialização do típico e do exótico que “saltavam aos olhos” nas ruas da cidade. Consta que, inicialmente, o fotógrafo se estabeleceu na cidade de Maceió, Alagoas, onde abriu um estúdio fotográfico e permaneceu até 1862.<sup>88</sup> De lá se mudou para o Rio de Janeiro, e após um breve período com um estúdio na Rua da Ajuda 57B, em 1863 associou-se a Fernando Antonio de Miranda no ateliê *Photographia do Comércio*, na Rua São Pedro 69. Foi durante esse período que realizou as primeiras fotografias de negros.

Em 1865, desfez a sociedade com Miranda e, trabalhando sozinho, se instalou à Rua da Quitanda 45. No ano seguinte o fotógrafo associou-se a Bernardo José Pacheco e, o seu estabelecimento recebeu o nome *Christiano Jr. & Pacheco*. No ano de 1866 foi premiado com medalha de bronze pela sua participação na Exposição Nacional realizada no Rio de Janeiro, com trabalhos de Carneiro & Gaspar, José Ferreira Guimarães, Jacy & Lobo, G. Leuzinger, Insley Pacheco, Stahl & Wahnschaffer.

Em 1867, deixando o sócio à frente dos negócios no Rio de Janeiro, mudou-se para Buenos Aires. A sociedade *Christiano Júnior & Pacheco* permaneceu até, aproximadamente, o ano de 1875. Por volta de 1872, Christiano abriu um ateliê em Buenos Aires, especializado em fotografias de crianças.

---

que apresentavam variações sutis na construção das cenas representadas nas fotos publicadas em AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Maurício, op. cit., p. 8, 41, 53 e 66.

87 Id. ibid. Em ERMAKOFF, George, op. cit., também estão reunidas algumas reproduções de trabalhos que compõem a série de representações do fotógrafo sobre aspectos do cotidiano dos escravos.

88 Não foram encontradas informações sobre quando e onde Christiano Júnior iniciou a sua carreira de fotógrafo, assim como sobre a sua vida nos primeiros cinco anos que residiu no Brasil.

Denominado *Fotografia de La Infância*, esse estúdio foi montado, com os mais novos tipos de equipamento fotográfico.

Durante os dezesseis anos que residiu e trabalhou na Argentina, Christiano Júnior circulou pelo interior do país fotografando paisagens e costumes locais. Com essas imagens, publicou na década de 1870, um álbum e um guia para estrangeiros. Foi premiado com medalhas em exposições na Argentina e no exterior, inclusive na Exposição Universal de Paris, em 1878, mesmo ano em que vendeu seu negócio fotográfico. Continuou se dedicando à fotografia, viajando pelo interior da Argentina para completar o segundo volume de seu álbum, e, em 1883, abandonou a fotografia. Christiano Júnior morreu em 1902, com 70 anos, em Assunção, Paraguai.<sup>89</sup>

Quando Christiano Júnior chegou ao Rio de Janeiro no início da década de 1860, o cotidiano da cidade era marcado pela presença da escravidão, espalhada pelas ruas nas mais variadas atividades e funções. Escravos circulavam pelas ruas e praças como vendedores ambulantes, quitandeiros, carregadores, barbeiros, artesãos, entre os vários outros tipos de escravidão *de ganho* existentes na cidade.

Foi entre 1864 e 1866, quinze anos após a extinção do tráfico intercontinental de escravos, que Christiano Júnior realizou uma série de retratos de escravos realizados em estúdio, da qual fazem parte as imagens ora investigadas. Fotografias de negros, cativos e libertos, simulando diferentes atividades e ocupações, desempenhadas principalmente pelos escravos *de ganho* nas ruas do Rio de Janeiro. As suas criações imagéticas seguiam uma linguagem fotográfica em voga no Brasil e no exterior.<sup>90</sup>

Assim como outros fotógrafos da época, ele preocupou-se em explorar e comercializar o “exotismo” brasileiro na face da escravidão, e, conforme afirma Pedro Vasquez, “foi aquele que o fez de forma mais sistemática e desapiedada.”<sup>91</sup>

---

89 Os dados biográficos de Christiano Júnior foram compilados das fontes bibliográficas acerca da fotografia no Brasil oitocentista, já citadas em referências anteriores, existindo algumas discrepâncias entre elas em relação, principalmente, às informações sobre a vida do fotógrafo depois que deixou o Brasil.

90 Essa linguagem comum pode ser observada em fotos, realizadas em estúdio, de escravos em retratos *de busto*, e *de corpo inteiro*, ou registrados em diferentes situações representando cenas cotidianas, realizadas no Rio de Janeiro, na Bahia, na Jamaica e nas Antilhas. Ver AGUILLAR, Nelson (Org.), op. cit., p. 139-147, e ERMAKOFF, George, op. cit.

91 VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit, 2002, p. 23.

O valor documental de suas imagens, consideradas “*uma das maiores e mais antigas séries de fotografias de escravos do Brasil*”,<sup>92</sup> é potencializado pelo fato de integrarem o maior conjunto de representações de um mesmo autor sobre um mesmo tema, realizadas, em sua maioria, sob as mesmas condições, posadas em estúdio,<sup>93</sup> e com o mesmo objetivo comercial, a venda de imagens da escravidão como *souvenirs*, conforme anunciado pelo fotógrafo no *Almanak Laemmert* em 1866, como “*Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa*”.<sup>94</sup>

Esses aspectos são considerados na análise dessas imagens, no empenho em compreender o trabalho do fotógrafo na sua observação e representação, e os desdobramentos desses fatores na concepção final das imagens, ou seja, no registro imagético fotográfico de homens e mulheres submetidos à escravidão.

Produzidas em dois padrões fotográficos - *retratos de corpo inteiro e bustos* - as fotografias são posadas e arranjadas, e expressam o que o fotógrafo pretendia registrar em termos de identificação da população negra e escrava da cidade. Foram realizadas no interior de estúdio, para onde Christiano Júnior transferiu corpos, roupas, objetos e acessórios, compondo cenas “pinçadas” do cotidiano da vida cativa. Nesse sentido, há de se ter em vista o objetivo pretendido pelo fotógrafo nas suas representações sobre a escravidão, registrando o que no seu entendimento diferenciava e caracterizava o contexto da escravidão urbana do Rio de Janeiro, com a seleção de determinados aspectos, de acordo com critérios por ele estabelecidos, para criar suas imagens, seja no retrato individual ou na reprodução de uma cena do cotidiano.

A análise preliminar dessas imagens, consideradas em conjunto, introduz um elenco de atributos comuns a todas elas. Componentes formais, estéticos e ideológicos que caracterizam um padrão de representação, fruto de uma ótica de observação consensual em relação a determinadas características de identificação visual do entorno cultural e social. Descrito individualmente ou em cenas

---

92 AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício, op. cit., p. xiv.

93 Christiano Jr. também tirou algumas fotografias de escravos em ambientes externos, seis das quais fazem parte do conjunto de imagens publicadas em AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Maurício, op. cit, p. 72-77. Outras seis podem ser vistas em ERMAKOFF, George, op. cit., p. 41, 45, 100 e 111.

94 Ver AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio, op.cit. e KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu** – O negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1994.

coletivas, o escravo é caracterizado por fatores raciais, culturais e sociais, básicos: a cor de pele, a origem e o seu caráter funcional enquanto mão-de-obra.

Na busca dos significados das formas e hábitos de vestir nas fotografias de Christiano Júnior, é preciso lembrar, conforme recomendado por Martine Joly, que o poder de significação da imagem está relacionado à distinção de sua função comunicativa explícita e implícita.<sup>95</sup> As características próprias da fotografia enquanto meio de expressão e representação imagética introduzem um caráter explícito que a verossimilhança concede à visualidade registrada. No caso das fotografias da escravidão de Christiano Júnior, informações visuais das roupas, de partes delas, e de sua ausência, participam tanto de forma explícita quanto tácita nas representações imagéticas do fotógrafo acerca da existência cativa.

### 3.2.3 *Poses e gestos, corpos e roupas*

O que são as roupas nas fotografias de Christiano Júnior? Como resposta a essa pergunta destaco dois tipos de entendimento, entre outros possíveis, da roupa na concepção dessas imagens, de acordo com duas diferentes perspectivas de enfoque. A primeira, que não é a adotada e explorada nesse trabalho, mas cuja possibilidade considero pertinente remarcar, está relacionada ao aspecto plástico da fotografia, de acordo com os recursos formais e técnicos empregados pelo fotógrafo. Essa foi a forma que, de início, contemplei essas fotografias: criações imagéticas executadas com cuidados artísticos, nas quais o vestuário, de forma explícita ou implícita, indica e diferencia categorias sociais e culturais.

Emolduradas, e enquadradas no espaço físico da fotografia, as roupas e acessórios atuam nas cenas esteticamente criadas pelo fotógrafo, cuja plasticidade está presente nas formas, texturas e matizes, dos panos sobrepostos, retorcidos ou enrolados das saias, xales e turbantes das mulheres, e dos tecidos surrados, puídos e rasgados das calças e camisas dos homens.

A verossimilhança fotográfica das roupas na ambientação ilusória criada no estúdio induz, efetivamente, a uma apreensão do vestuário do plano estético para o plano de associação de idéias. Nessa segunda dimensão de estudo, tendo em vista o vestuário como um meio expressivo, as roupas atuam na concepção de tipos e de cenas e situações fixadas no instantâneo do retrato, substanciando os

---

95 JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996, p. 59.

momentos da realidade selecionados, reconstruídos, congelados e registrados por Christiano Júnior, seja através das peças de roupa e acessórios, através das formas de uso e de arranjo, ou do estado de uso e de conservação.

Representações da realidade, as fotografias de Christiano Júnior compõem uma construção imagética simbólica da escravidão e do escravo, na qual o vestuário e suas propriedades físicas atuam na expressão de idéias e valores do fotógrafo, consciente ou não, explícita ou implicitamente. Com esse entendimento, qual seria a participação material e simbólica das roupas nas representações visuais construídas por Christiano Júnior? Na expectativa de buscar respostas para essa questão, identifico dois tipos de enfoque no conjunto de fotografias de Christiano Júnior: os retratos de *busto*, e os retratos de *corpo inteiro*, com a associação de atitudes e gestos, nas cenas e situações simuladas no estúdio.

Abrindo parêntese sobre leitura de imagem/fotografia, é pertinente destacar algumas questões que devem ser consideradas na investigação de retratos, enquanto modalidade de registro imagético. O retrato é uma forma de representação que, em fotografia, é a imagem de alguém que sabe que vai ser fotografado. Ele quase sempre pressupõe uma pose, conduzindo a uma resposta artificial, convencional, que pode compreender uma interpretação da pessoa fotografada por parte do autor. Enquanto na realização da imagem fotográfica estão presentes três elementos básicos: *arte* (composição da fotografia), *saber* (códigos de conhecimento do autor), *acaso* (imprevistos no instante da realização da foto), no retrato, em particular, não está presente o *acaso*, tanto em relação ao personagem como ao ambiente, estando presentes apenas os elementos *arte* e *saber*, a serem considerados em uma provável análise.

Conforme expus no início deste capítulo, o trabalho com fontes imagéticas compreende o uso de uma metodologia adequada aos objetivos próprios da pesquisa em desenvolvimento. Nesse sentido, visando uma compreensão mais ampla das representações de Christiano Júnior sobre a escravidão, os escravos e a existência cativa, optei pelo cotejo de determinadas imagens criadas pelo fotógrafo, reunidas e organizadas conforme a identificação de aspectos técnicos e formais propiciadores à leitura de cada imagem de forma independente e do conjunto da obra.

No conjunto de retratos de *busto* que integram a *coleção de typos de pretos* de Christiano Júnior prevalece o registro de tipos masculinos.<sup>96</sup> Cada imagem está centralizada, enquadrada e emoldurada em um espaço retangular, tendo como foco principal o rosto, onde se concentra a luz, para onde converge atenção do observador e de onde emergem as fisionomias retratadas, cuja ênfase é amplificada pelo efeito esfumado em um fundo infinito, que dilui, qualquer referência, e interferência, de espaço e de tempo, Il.24. e 25, a seguir, à exceção de quatro imagens, Il.24a, 25a, 25b e 25f, nas quais peças de vestuário visíveis podem introduzir informações aos retratados.

À exceção de um retrato masculino, Il.24a e 25a, no qual é visível parte do vestuário, camisa e paletó, todos os homens retratados estão *seminus*. Nesse caso a atuação da roupa nas representações imagéticas de Christiano Júnior acontece por meio do impacto causado pela sua ausência, na seminudez que torna mais contundente os enfoques fisionômicos. Os rostos são o foco de atenção, por reunirem aspectos que caracterizavam, diferenciavam, e testemunhavam a origem negra e africana da existência cativa. O autor sugere que é na cor da pele, nos traços fisionômicos da raça negra, nas incisões na pele de origem étnica, e nos cabelos crespos, não nas outras partes do corpo que, de forma mais evidente, essa origem deve ser visualmente identificada.

---

96 Nove fotografias reproduzidas em AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício, op. cit., p. 26 – 34, e três em ERMAKOFF, George, op. cit., p. 124 (primeira, segunda e quinta imagens contando da esquerda para a direita e de cima para baixo).



II. 24. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865]. (Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens **a, b, c, d, e, f**).

FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, p. 124.



reprodução de tipologias sobre a existência cativa. O primeiro indica que, não importando a técnica utilizada, na produção de imagens da população cativa raça e origem étnica eram fatores de peso na elaboração do conjunto da população escrava, observada, definida e representada, de forma ambígua, através da individualização generalizante. Dessa maneira, através de retratos individuais, porém sem identificação pessoal, é tipificada a população escrava, seja nos desenhos ou litografias de Jean Baptiste Debret, Il.10, Johan Moritz Rugendas, Il.27, e Hercules Florence, do início do século,<sup>97</sup> ou nas fotografias de Christiano Júnior, Il.24 e 25, Auguste Stahl, Il.26, e Alberto Henschel, realizadas entre 1860 e 1870.<sup>98</sup>

O segundo diz respeito em particular a algumas das fotografias de Christiano Júnior, Il.25, que, da mesma forma que desenhos de Rugendas, Il.27, e Hercules Florence, são acompanhadas de indicação textual sobre o grupo de procedência à qual pertenceria o retratado,<sup>99</sup> com a associação das imagens a legendas designativas. Desta forma a identificação étnica aparece como um fator qualificador e determinante de características visíveis da população negra e escrava. Esta questão foi abordada anteriormente neste mesmo capítulo, através da análise dos trabalhos de Debret, cujas pranchas com retratos de busto de homens e mulheres de diferentes nações negras são acompanhadas de textos descritivos vinculando, através de legendas numéricas, cada tipo retratado a uma procedência étnica em particular, entre outros aspectos classificatórios, Il.10, 11 e 12. Desta forma, buscando registrar a pluralidade étnica que compunha a população negra do Rio de Janeiro, Debret estipula características e demarca diferenças desta população.<sup>100</sup>

Nesse sentido, há de se considerar algumas questões na tentativa de estimar o potencial afetivo-ideológico-cognitivo na produção e na recepção dos retratos de escravos de Christiano Júnior. Visando a comercialização do “exotismo da diferença”, Christiano Júnior teria ancorado seu trabalho, não só na forma, mas também no conteúdo informativo, em referências visuais de representações imagéticas anteriormente realizadas, e, dessa forma, estaria não só

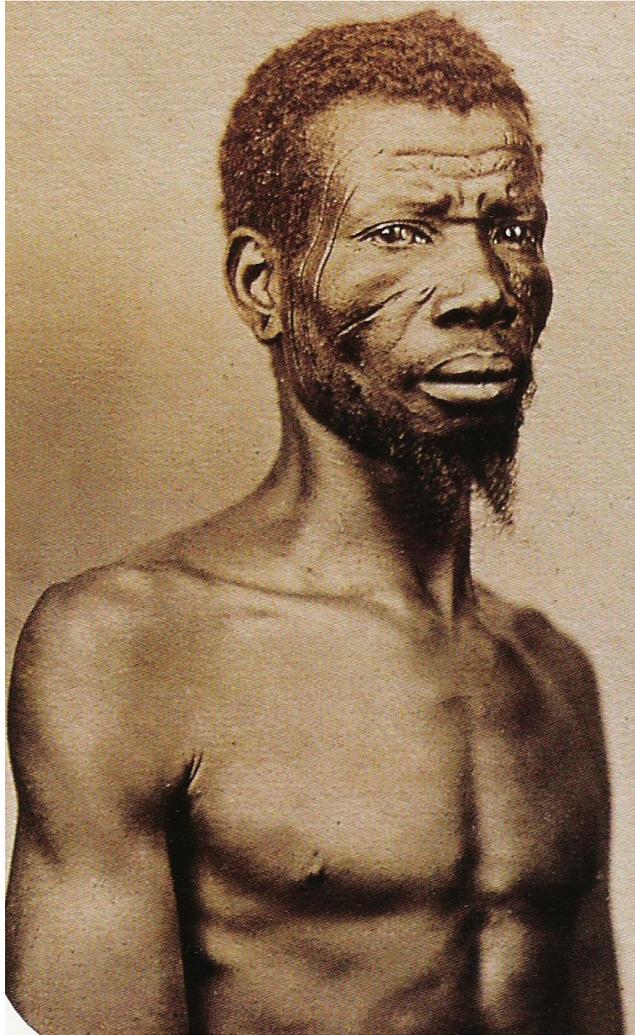
97 Ver MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 374, p. 442-445 e p. 436-437; AGUILLAR, Nelson (Org.), op. cit., p. 90-93.

98 Ver ERMAKOFF, George, op. cit., p. 230-253 e p. 174-195.

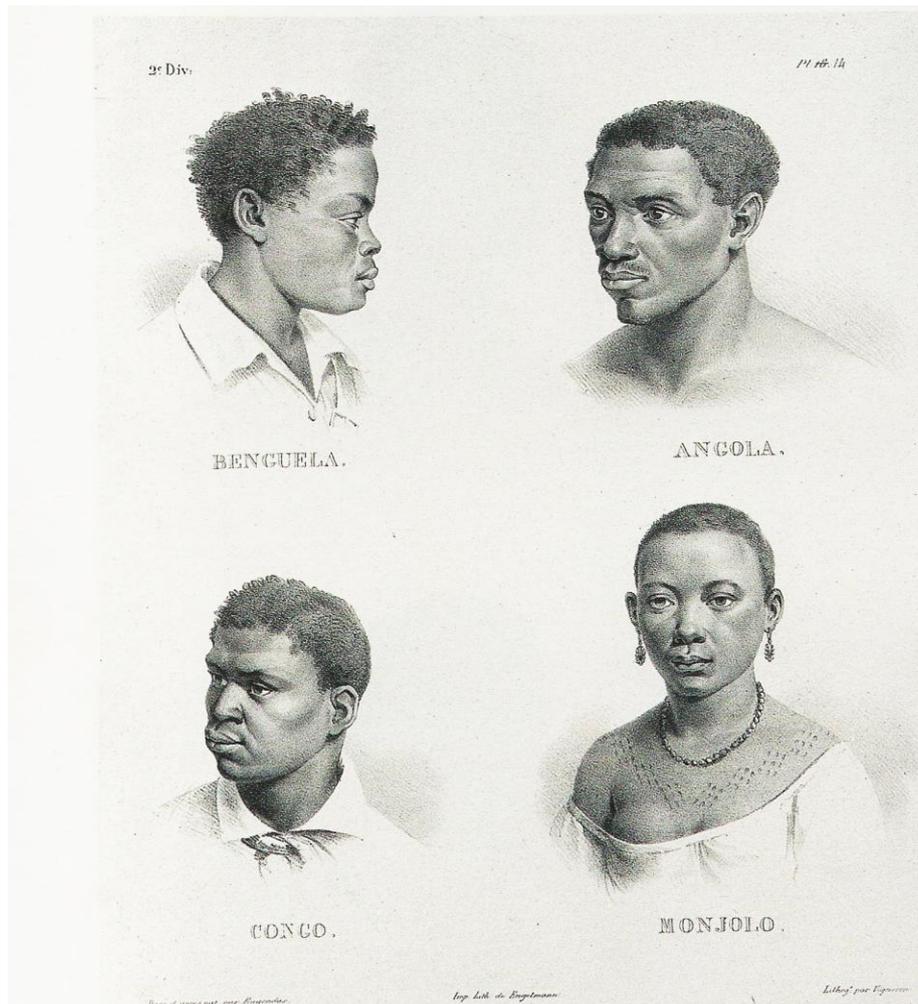
99 MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, op. cit., p. 442-445 e p. 436, 437; AGUILLAR, Nelson (Org.), op. cit., p. 90-91.

100 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 255-257 e p. 314-315, Prancha n° 22 e n° 36.

reproduzindo, mas também ampliando a circulação e o consumo de modelos de representação dos escravos e da escravidão, reforçados pelo caráter da verossimilhança da fotografia e tornados socialmente mais acessíveis.



Il.26. *Mina Mondri*. Augusto Sthal. Cópia fotográfica em papel albuminado, [1865].  
FONTE: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004, p. 25.



II. 27. *Benguelas. Angola. Congo. Monjolo.* Johann Moritz Rugendas (desenho) e Vigneron (litografia), 1835.

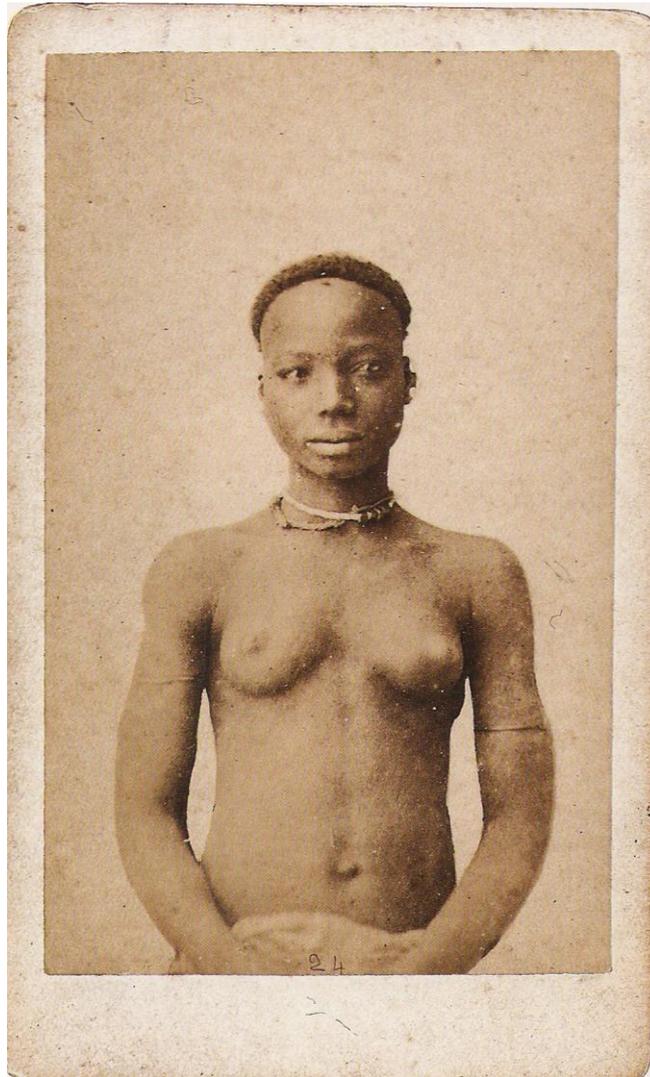
FONTE: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande** – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: EDUSP, 2000, p. 444.

Ainda sobre a representação da seminudez negra masculina nas fotografias de Christiano Júnior, cabe retomar que escravos seminus circulando pelos espaços públicos da cidade eram cenas que faziam parte da paisagem urbana do Rio de Janeiro oitocentista. Nas primeiras décadas do século XIX Debret observou que “percorrendo as ruas da cidade fica-se espantado com a prodigiosa quantidade de negros perambulando seminus e que executam os trabalhos mais pesados e servem de carregadores”.<sup>101</sup> Cerca de quatro décadas depois, em 1865, portanto na mesma época de Christiano Júnior, ainda podiam ser vistos na cidade “os pretos

101 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 145.

carregadores seminus, rígidos e firmes como estátuas de bronze”, conforme registrou Elizabeth Agassiz.<sup>102</sup>

Já nas cinco fotografias de *busto* femininas que compõem a “coleção de tipos de pretos” de Christiano Júnior, Il.25b, 25f, 29a, 29b, e 30a, somente em uma é retratada a seminudez, abaixo reproduzida.



Il. 28. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865].

FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p.24.

102 AGASSIZ, Luiz ; AGASSIZ, Elizabeth Cary, op. cit., p. 46.

Além do fato de ser a única em todo o conjunto investigado a mostrar a nudez feminina, a foto em questão destaca-se pela forma impactante adotada pelo fotógrafo, mais do que nos *bustos* desnudos masculinos, para registrar distinções raciais e culturais visíveis da condição negra e escrava. Uma análise de elementos compositivos da fotografia nos leva a observar e apreender como aspectos formais e técnicos participam na construção imagética de um modelo-objeto para compor a galeria de “tipos” da escravidão negra.

Diferente dos outros homens e mulheres negros retratados *de busto* na posição de semifrontalidade, a mulher, de aparência jovem, é visualizada dos quadris para cima, de frente, com o rosto voltado para o observador, mas com os olhos voltados para o lado esquerdo, parecendo evitar olhar para a câmera e para o fotógrafo. O desvio do olhar sugere vergonha ou abatimento diante de uma situação que seria, no mínimo, de exposição constrangedora, que compreendia a exposição da nudez deslocada para o ambiente de estúdio fotográfico. Nesse ponto cabe uma reflexão sobre a não participação do elemento *acaso* na realização do retrato fotográfico, anteriormente abordado, existindo a possibilidade de um desvio momentâneo de olhar flagrado na fotografia. Ainda assim, tal atitude poderia ter sido motivada pela vergonha ou constrangimento, sem citar outras tantas possíveis reações humanas, de difícil controle pelo fotógrafo na realização da fotografia.

Na leitura da imagem o nosso olhar tropeça no tecido parcialmente visível, segurado com as duas mãos para cobrir a genitália, por imposição ou sugestão do fotógrafo e/ou pudor feminino. A segunda possibilidade ganha força quando mantida uma relação visual do ato em si, de cobrir a nudez, com a possível manifestação de constrangimento ou vergonha através do olhar não direcionado ao observador.

O cabelo curto e a parte da frente da cabeça raspada realçam os traços fisionômicos e a seminudez, e o fundo chapado de cor clara ressalta as formas do corpo e a cor negra da pele. Os elementos de vestuário usados se resumem a colares de fibras e contas e, ao que parecem, dois braceletes, usados um em cada braço.<sup>103</sup> Tanto o corte de cabelo quanto os adereços corporais são índices de

---

103 Sobre significados de colares e braceletes de palha e contas ver LODY, Raul. *Jóias de Axé - fios-de-contas e outros adornos de corpo: a joalheria afro-brasileira..* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

pertencimento étnico. De forma diferente do que acontece em outros retratos de *busto*, nas quais pelo uso de legendas identificadoras Christiano Júnior classificou e caracterizou os tipos retratados conforme definições de origens étnicas estabelecidas no contexto da escravidão, nessa imagem a africanidade está representada de forma ainda mais genérica, sem a vinculação da mulher retratada a uma existência em particular no conjunto da população negra e escrava. Essa possibilidade de leitura é ampliada pelo enfoque da figuração centralizada, sem a presença de qualquer elemento referencial de tempo e de espaço.

Os recursos de representação adotados pelo fotógrafo deram a essa imagem um cunho *etnográfico*, fruto de uma evidente intenção em registrar *diferença* e *exotismo* racial e cultural. Nessa esfera de ação, qual o papel do vestuário? Assim como acontece nos retratos de *busto* masculinos, a roupa estaria participando na representação imagética do fotógrafo pela ausência, no caso, com práticas e hábitos relacionados ao corpo e ao vestuário resumidos ao corte de cabelo e ao uso de adereços, colares e braceletes. A mulher está, dessa forma, “despida” de referências materiais que possam contextualizar a sua existência. Sem a participação da roupa, fica mais difícil detectar noções de tempo, de espaço, de situações ou atividades, entre outros aspectos que poderiam particularizar a imagem feminina registrada. Do ponto de vista interpretativo esta imagem remete à condição original da existência negra.

Voltando a atenção para as outras fotografias femininas de *busto* encontramos mais duas formas de representação criadas pelo fotógrafo sobre mulheres negras, Il.29a e 29b, a seguir reproduzidas. Nessas imagens foi agregada a participação do vestuário, através de determinados elementos compositivos.

Em um primeiro contato visual do observador com essas fotografias, o olhar é atraído para as fisionomias serenas de rostos levemente voltados para o lado, para onde também estão direcionados os olhares. Turbantes e panos-da-costa, tecidos torcidos e enrolados ao redor da cabeça e dos ombros, só deixam à mostra os rostos, à exceção de uma das imagens, na qual é possível vislumbrar as formas difusas de braços e mãos apoiados sobre o colo em meio ao efeito esfumado que dilui a continuidade da imagem.

Únicas peças de roupa visíveis nessas imagens, os turbantes e os panos-da-costa formam uma combinação de peças de vestuário recorrente em representações textuais e imagéticas acerca da escravidão negra no Brasil,

divulgada e incorporada pelo imaginário de brasileiros e estrangeiros como típica da indumentária de mulheres africanas e crioulas, escravas e libertas, de uma forma geral.

As duas peças, turbante e pano-da-costa, através de suas características materiais e suas formas de uso e de arranjo denotavam não só pertencimento étnico, mas também posição social e preceitos religiosos. Os seus significados culturais simbólicos, porém, só seriam parcial ou totalmente, apreendidos por um público propenso à sua compreensão. Portanto, para Christiano Júnior, que talvez não detivesse conhecimentos acerca dessas propriedades simbólicas, a participação das roupas nas suas fotografias estaria restrita ao âmbito do registro imagético de aspectos artísticos e formais da visualidade da escravidão, conforme por ele mesmo anunciado “*cousa muito própria para quem se retira para a Europa*”.

Retomando o conjunto de retratos de *busto*, em relação a seminudez, pode ser observado um tratamento diferenciado do fotógrafo entre as representações de homens e mulheres. É possível que questões morais e religiosas interditassem a representação da nudez feminina, mesmo em se tratando de tipos de negras escravas, o que explicaria a presença ímpar da jovem desnuda no conjunto de suas imagens *de busto* femininas.<sup>104</sup> Também deve ser considerada a possibilidade de uma maior transigência da sociedade, em relação à exposição do corpo seminu de escravos homens, haja vista a já sublinhada presença cotidiana de negros carregadores trabalhando *seminus* pelas ruas da cidade. Mas, ainda levando em consideração esses fatores, pergunto: porque predomina a seminudez masculina em seus retratos de busto? Seria uma forma de enfoque pautado em convenções de representação já estabelecidas e, por isso, mais facilmente comerciável? Raça, no gênero masculino africano estaria essencialmente representada na cor da pele, no cabelo, nos traços e nas cicatrizes faciais étnicas? Portanto, o *diferente* e o

---

104 Resgatando a afirmação anteriormente citada de Pedro Vasquez sobre a “forma mais sistemática e desapiedada” de Christiano Júnior em explorar e comercializar aspectos da escravidão negra entendo que no que diz respeito à exposição da intimidade dos escravos foi, no mínimo, tímida a atuação do fotógrafo, se compararmos as cenas de seminudez registradas por ele com imagens muito mais contundentes e impactantes realizadas por outros profissionais da época. Entre as várias imagens fotográficas realizadas com a exploração da condição submissa a que estavam expostos mulheres e homens escravizados, merece destaque a série de fotos registrando a nudez total de homens e mulheres negros, feitas por Augusto Stahl por encomenda do naturalista suíço Louis Agassiz. Ver ERMAKOFF, George, op. cit., p. 250-253.

*exótico* da africanidade masculina que circulava pelas ruas da cidade estaria no rosto e não nas formas de vestir.

Nesse sentido, quando observado todo o conjunto de fotos do fotógrafo, ao contrário dos retratos de *busto*, em todas as fotos masculinas de *corpo inteiro* - com a representação de cenas do cotidiano das ruas criadas no interior do estúdio fotográfico - os homens retratados estão completamente vestidos, ora usando calças e camisas, ora calças, camisas e paletós, acompanhados de toucas bicolores e chapéus. Roupas e acessórios e suas formas de uso e arranjo fazem parte do conjunto de fatores materiais que acompanham circunstâncias e situações nas cenas criadas pelo fotógrafo. As roupas participam na construção da imagem do negro vinculadas à existência pública e coletiva dos escravos no cotidiano da escravidão, atuando nas cenas e personagens na elaboração do fotógrafo sobre a *diferença* das maneiras de ser, de agir e de se expressar dos escravos da cidade.

Já em relação ao gênero feminino, as roupas e acessórios - turbantes, panos da costa, e xales – suas formas de uso e de arranjo atuam como símbolos visuais representativos da africanidade feminina. Merece atenção o fato de que cada uma das mulheres fotografadas nos retratos de *busto* femininos, com exceção da jovem seminua, foram também registradas de *corpo inteiro*, o que amplia as possibilidades de análise dos significados das roupas dessas mulheres nas representações imagéticas do fotógrafo, quando investigadas nas duas formas de representação. Para tanto, reuni e ordenei algumas dessas imagens em dois grupos, Il.29 e 30, cada grupo contendo fotografias de três mulheres registradas em diferentes situações.

Na escolha e a organização interna das imagens de cada grupo levei em conta a possibilidade de apreensão dos conteúdos simbólicos que um mesmo traje pode ter em diferentes situações registradas sobre um mesmo tema, no caso a mulher negra, africana ou crioula, escrava ou liberta. Nos dois grupos ocorre uma ampliação do enfoque representativo, que parte do atemporal e fixo dos retratos de *busto* para o circunstancial, momentâneo e mutável dos retratos de *corpo inteiro*. No primeiro caso, apesar dos rostos e expressões vincularem a representação do feminino a existências específicas, o enquadramento, o ambiente fluido e o caráter parcial e incompleto das imagens deslocam os rostos e expressões para um plano não específico da existência cativa, contextualizada, em parte, pelas partes visíveis do vestuário.

Contextualização vinculada à raça e origem simbolizadas nos tipos de peças dos trajes, nas suas formas de uso e combinação e padrões têxteis. A presença de adereços, colares e brincos que à primeira vista parecem ser de ouro e pedras, usados pelas mulheres retratadas, é um dado a ser considerado.<sup>105</sup> Indício não apenas da vaidade, mas também da condição de certa forma privilegiada no conjunto da população negra, sinal de distinção de si próprias ou de seus senhores. Na sociedade escravista a exteriorização de poder, riqueza e distinção social incluía a extensão da aparência de luxo às mucamas, cuja proximidade e convívio com seus senhores as favoreciam com a possibilidade de trajar de modo diferenciado.<sup>106</sup>

Outro aspecto a ser considerado é o fato de nenhuma das duas mulheres terem sido retratadas realizando uma atividade de trabalho. Desta forma, aos trajes representados não está diretamente associada nenhuma função de trabalho escravo, prevalecendo uma relação de pertencimento racial, étnico e social

---

105 Sobre o uso de jóias, muitas vezes exuberantes, por mulheres negras escravas ou libertas ver GODOY, Solange de Sampaio. **Círculo das contas: jóias de crioulas baianas / Band of beads: creole jewelry from Bahia, Brazil**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006. Ver também BARROS, Sigrid Porto de. A condição social e a indumentária feminina no Brasil-Colônia. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Vol. VIII

106 Sobre o vestuário na demarcação de hierarquizações sociais ver LARA, Silvia Hunold. **Sob o signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca.1750-1815**. Universidade Estadual de Campinas: Departamento de História, [1997]; LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos setencistas: escravidão cultura e poder na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 79-125. Além de questões sociais são analisadas ordenações legais que regulavam o uso de determinados tipos de roupa, tecidos, adornos e jóias por mulheres escravas ou libertas como forma de controle e dominação social.



II.29. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópias fotográficas em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865]. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens **a**, **b**, **c**, **d**.

FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 2, 4, 1 e 3.

No retrato de corpo inteiro, II.29d, surgem aspectos que ampliam as possibilidades de apreensão de atributos das representações de *tipos de negros* de Christiano Júnior. Cabe aqui anotar que é nesse ponto que se destaca o trabalho do fotógrafo, ao retratar diferentes situações envolvendo as mesmas pessoas. Dessa forma, intencionalmente ou não, ao contrário do efeito impactante que os retratos de *busto* produzem na representação racial da população escrava, nos retratos de *corpo inteiro*, o fotógrafo introduz elementos visuais que vinculam a individualização racial a outros aspectos, como a interação social representada na imagem em questão. Por sua vez, essa interação - que adquire certo grau de cumplicidade graças ao toque de mãos entre as duas mulheres, uma delas com a mão pousada no colo da outra - é associada a prováveis vínculos étnicos e sociais existentes entre as duas mulheres, graças às semelhanças formais e materiais dos tecidos, das peças e de suas formas de arranjo e uso: fartas saias compridas, panos-da-costa enrolados ao redor dos ombros cobrindo os bustos, turbantes brancos ou de cores claras, brincos e vários anéis e pulseiras.

Rostos, antebraços e mãos, são as únicas partes visíveis do corpo, escondido pelos tecidos enrolados dos turbantes, pelos xales, e pelas saias volumosas, que, até o chão, escondem os pés. Várias pulseiras complementam os vestuários. Dessa forma, com corpos e roupas soltos, no espaço e tempo indefinidos, estão representados dois “tipos femininos”, ao mesmo tempo individuais e genéricos.

As expressões e olhares firmes e diretos para a câmera, ou seja, para o observador, introduzem o fator personalidade, possivelmente superando uma provável intenção do fotógrafo de registrar orgulho e dignidade. Sentimentos que, no contexto da escravidão, estão ligados à origem étnica e à posição social, significados enunciados no vestuário através não só dos tipos de peças usadas, mas também, e principalmente, das suas características materiais.

As formas de uso, com a profusão de tecidos, o estado de conservação, e a quantidade de pulseiras de metal, pedras e contas, denunciam um dos aspectos da vida cativa que “saltava aos olhos”: a existência de mulheres negras, escravas ou libertas, que tinham condições mais favoráveis para prover-se de roupas, e acessórios. Nenhum tipo de atividade está representado nessas imagens, fato que pode indicar o que motivou o fotógrafo, além do aspecto estético do *exotismo da diferença*, a registrar essas imagens. Elas fixam aos olhos do observador

“modelos” de representação de uma determinada categoria de mulheres que pelas formas e pela qualidade das roupas, se destacam do conjunto da população negra, com a associação de dois aspectos, procedência cultural e posição social. Cativas ou libertas? *De ganho?* As roupas que usam e a forma que Christiano Júnior as retratou, não trazem enunciados evidentes para responder a essas, e outras perguntas do gênero.

Destacam-se os olhares das mulheres representadas juntas, Il.29d. Enquanto uma fita a sua companheira, a outra olha para frente em direção ao fotógrafo e, conseqüentemente, ao observador, como ocorre nas outras duas fotografias retratando esta mesma mulher, Il.29a e 29c, nas quais ela também está como o olhar voltado para o fotógrafo/observador. Sobre esta questão, me remeto à Manuela Carneiro da Cunha:

Num retrato pode-se ser visto e pode-se se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato.<sup>107</sup>

Continuando seu raciocínio, ao se referir às fotografias de Christiano Júnior, a autora completa afirmando que “se o retrato do senhor é uma forma de cartão de visita, o retrato de escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”<sup>108</sup>.

A não participação do escravo na concepção final da fotografia é uma questão a ser discutida. No retrato, o ato fotográfico presume a concordância daquele que vai ser fotografado, existindo a conciliação entre as duas vontades e as duas intenções envolvidas, a dele e a do fotógrafo. Mesmo posando como modelo para um retrato que não lhe era destinado, a um só tempo ele é visto e se mostra, conforme Roland Barthes afirma em a *Câmara Clara*:

A Foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte.<sup>109</sup>

107 CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado”, In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.), op. cit., p. xxiii.

108 Id. Ibid., p. xxiv.

109 BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980, p. 29.

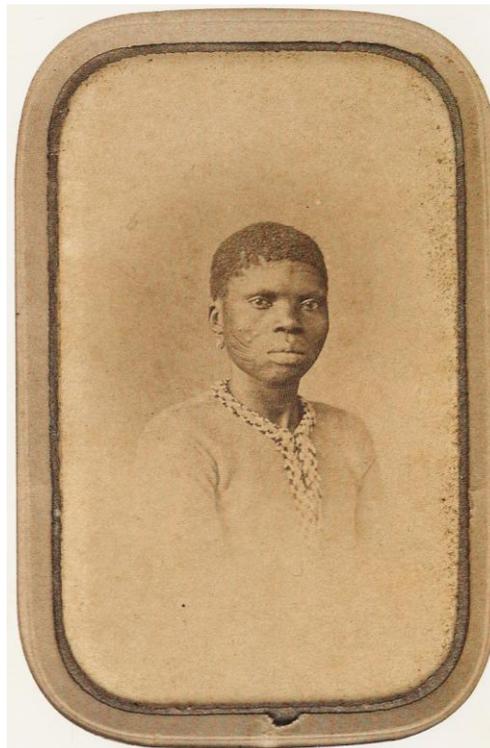
Desse modo, a construção imagética do escravo fotografado fica submetida a fatores como a forma que ele se insere no cotidiano da escravidão, as suas possibilidades de resistência ao registro de sua condição social inferior nesse cotidiano, e os cânones do retrato fotográfico seguidos pelo fotógrafo. Entre as formas possíveis do indivíduo cativo se manifestar e se dar a conhecer - expressões, posturas, gestos, cicatrizes e marcas - ele pode se fazer presente na representação também através do vestuário. Nesse sentido, há de ser considerada a possibilidade das roupas usadas pertencerem aos próprios escravos, mesmo com a existência, nos estúdios dos fotógrafos, de algumas peças e acessórios de vestuário disponíveis para a criação das poses e das cenas retratadas, assim como objetos usados nas cenas representadas.

Com esse entendimento, que vínculos simbólicos existem entre as roupas, e as cenas e situações, criadas no estúdio? Na avaliação do conjunto, identifico dois níveis de atuação do vestuário como meio expressivo: no primeiro, de forma mais evidente, significados são explicitamente enunciados com a associação das roupas a outros elementos que compõem as cenas retratadas; no segundo, de maneira mais tênue, significados são induzidos por enunciações “indiciárias”, como a combinação das roupas com signos corporais, gestos, posturas e olhares. Tanto um quanto outro existem em cenas individuais e coletivas, e tanto em um, quanto em outro estão participando fotografado e fotógrafo.

E, ao contrário da “imutabilidade” representada nos retratos de *busto*, nos retratos *de corpo inteiro* que compõem a “*colleção de costumes e typos de pretos*” de Christiano Júnior, exceto em cinco,<sup>110</sup> é agregado ao vestuário o aspecto circunstancial, com a simulação de cenas. Nesses simulacros do cotidiano no interior do estúdio, os vestuários se destacam, adquirindo, em um primeiro momento de observação, um caráter “cenoplástico”, evidenciado quando observadas o segundo grupo de imagens, II.30.

---

110 AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio, op. cit., p. 1, 6, 7, 11 e 12.



Il.30. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópias fotográficas em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865]. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens a, b, c.

FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 24, 17, e 19.

As três fotografias reunidas nesse conjunto podem representar uma seqüência temática, na qual a visualidade das roupas - suas formas de uso e de conservação - é amplificada, com o seu deslocamento da individualização do *retrato de busto*, da inespecificidade de tempo e espaço, para a inserção nos atos e momentos, que na realidade, simulada no estúdio, estariam inseridas. Porém, o espaço e o tempo indefinidos criam uma associação espaciotemporal genérica para as roupas: o lugar é uma parte qualquer da cidade, e o momento, qualquer hora do dia. Unindo esses fatores, o fotógrafo criou nos seus retratos *de corpo inteiro*, Il.30b e 30c, consciente ou inconscientemente, modelos de representação de modos e maneiras, nos quais a roupa tem participação incisiva.

Tendo em vista a representação da funcionalidade do turbante, como proteção para a cabeça no transporte pelas ruas da cidade das mercadorias à venda, destaca-se sua ausência no *retrato de busto*, Il.30a. Intencionalmente ou não, Christiano Júnior criou um instigante jogo visual, representando dois aspectos da existência dessa mulher, nos quais o turbante se faz mais ou menos necessário. Ele promoveu uma ruptura significativa da relação intrínseca do turbante ao vestuário negro feminino, por ele mesmo estabelecida ao focar o seu uso na maioria de suas fotografias femininas.

A partir dos dois retratos de corpo inteiro, Il.30b e 30c, buscarei ampliar o enfoque investigativo das representações imagéticas de Christiano Júnior, introduzindo representações de cenas e situações, Il.31.

Três elementos básicos compõem essas representações: os corpos (expressões, gestos e posturas), os objetos (cestas, caixotes, frutas, roupas e acessórios, entre outros do gênero) e o espaço (interior do estúdio). A figuração é o objeto central das fotografias, e quase todos os retratados são representados de corpo inteiro, de pé e centralizados no enquadramento da fotografia, em poses que possibilitam que o observador apreenda o conjunto da indumentária. Corpos e roupas, “capturados” e soltos em um espaço indefinido, são o foco de atenção, representando tipos, momentos, situações e atitudes que faziam parte da visualidade da existência cativa, registrada pelo fotógrafo.



II. 31. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Prancha com 12 cópias fotográficas executadas no formato *carte de visite* em papel albuminado, [1865]. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: imagens **a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l, m.**

FONTE: KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza. Tucci. **O olhar europeu:** o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 1994, p.199, estampa 74.

Um aspecto que se destaca é o enfoque predominante do escravo em ação, realizando, sozinho ou em grupo, atividades de diferentes tipos de trabalho.

Individual ou coletiva, a identidade social representada é a do escravo como força de trabalho, necessário para a realização das inúmeras tarefas existentes nas ruas e no interior das casas. A roupa, portanto, está associada ao aspecto instrumental do escravo. Indagando essas imagens sobre como está representada a relação corpo escravo-roupa escrava, logo de início me saltou aos olhos que as roupas cobrem, quase por inteiro, os corpos, deixando-os visíveis somente em quatro partes específicas: cabeça, antebraços, mãos e pés. O vestuário, portanto é representado desempenhando a função elementar de cobertura corporal, e o seu uso está associado ao trabalho.

Ainda em relação às partes do corpo expostas, estabeleço as seguintes associações: o rosto é o indivíduo e ao mesmo tempo a raça e a origem; os antebraços e as mãos são os instrumentos de trabalho, necessários para a realização das atividades “braçais”, a principal função, socialmente estabelecida, para a população escrava; os pés descalços são o símbolo, e o estigma, visual da escravidão. Dessa forma, assim como nos relatos de viagem, no conjunto de fotografias *de corpo inteiro* de Christiano Júnior, as representações da escravidão se fazem a partir de duas principais categorias de identificação: raça e condição social.

Mas, o potencial expressivo do vestuário como fonte de evidências e indícios para o estudo da cultura, permite ir mais adiante nas análises dessas representações. Grant McCracken, em seu estudo sobre as propriedades expressivas da cultura material, evidencia as qualidades do vestuário como um objeto físico produtor e informador de significados. Segundo o autor, a roupa “*faz manifestar sistemas conceituais de diferenças*”, e “*é característica do vestuário prover esse registro e guiar para categorias culturais*”.<sup>111</sup> Portanto, diferenças de gênero, idade, lugar, tempo e atividade, podem ser examinadas nas roupas.

Assim como categorias culturais estão declaradas no vestuário, os princípios culturais que organizam os diversos aspectos da vida social, também estão codificados em hábitos e formas de vestir. As roupas informam os temas e os relacionamentos segundo os quais as categorias culturais são organizadas em um determinado contexto social<sup>112</sup>. Nesse sentido, distinções de tempo, de trabalho e lazer, ritual e não ritual; de espaço, provincial, regional, nacional; de

---

111 MCCRACKEN, Grant, op. cit., p. 58-59.

112 Id. ibid., p. 59-60.

grupo, familiar, étnico, racial; de organização social, hierárquicas e igualitárias; são manifestas nas roupas. Essas informações podem ser codificadas no vestuário de forma mais ou menos explícita, assim como o seu entendimento por parte daquele que as observa.

A análise do vestuário nessa dimensão de enfoque é tratada por Marshall Sahlins, em *Cultura e razão prática*, que estabelece uma metodologia de estudo da indumentária como um sistema de comunicação, demonstrando que “há nas roupas vários tipos de produção semântica. A vestimenta como um todo é uma manifestação, desenvolvida a partir da combinação específica de partes de roupas e em contraste com outras vestimentas completas”.<sup>113</sup> De acordo com Sahlins “categorias sociais têm marcas determinadas, variações características no nível do objeto”,<sup>114</sup> portanto, os tipos, combinações, texturas e cores das peças e acessórios participam na informação transmitida pelo vestuário.

A aproximação destas perspectivas de enfoque do vestuário amplia as possibilidades de compreensão dos significados materiais e simbólicas de hábitos e formas de vestir nas representações construídas pelo fotógrafo sobre o escravo. Para tanto, cabe examinar as roupas tendo em vista registros de categorias e princípios culturais, representados nas suas duas dimensões denotativas, explícita e indiciária.

Em suas fotos estão representadas noções de tempo e lugar, que classificam situações e atividades constituídas no contexto e na ordem cultural vigente, assim como posição social do indivíduo cativo, conforme organizações hierárquicas existentes dentro e fora da população escrava. Informações que podem ser apreendidas pela observação do conjunto de elementos da roupa, ou seja, dos trajes, e da presença ou ausência de determinadas peças de vestuário.

Como nos retratos *de busto*, nas representações de *corpo inteiro* predominam as imagens masculinas, e quase todos os retratados estão desempenhando alguma função de trabalho específica. As fotografias estão nitidamente divididas em dois tipos de representação: os retratados estão sentados ou de pé, como figuração central e única do retrato e sem qualquer referencial de atividade; ou em cenas e situações, acompanhadas de crianças ou sozinhas, exercendo alguma função de trabalho.

---

113 SAHLINS, Marshall, op. cit., p. 200.

114 Id. *ibid.*, p.202.

Nas imagens femininas, percebe-se nas roupas uma diferenciação étnica e social. Essa representação está nas características materiais e nas formas de arranjo das peças principais, turbante e xale, ou pano-da-costa, usados juntos ou separados, por todas as mulheres retratadas. Sobre essas peças, identifico nessas imagens mais dois pontos que merecem destaque sobre as relações entre o corpo escravo e a roupa escrava.

De acordo com os estudos etnográficos trabalhados, roupas, tecidos e acessórios de vestuário africanos são, tradicionalmente, impregnados de significados mágico-religiosos. Entre as formas de expressão desses significados está o uso de tecidos enrolados em diferentes partes do corpo - cabeça, tórax e cintura, e, em algumas regiões da África, a cor branca dos tecidos também faz parte nesse processo.<sup>115</sup> Para os iorubás da Nigéria e do Benin, por exemplo, o tecido é um importante modo de expressar uma posição social e religiosa na vida, e a quantidade de tecidos usados por uma pessoa em suas roupas está diretamente relacionada à sua força e solidez na sociedade.

Trazendo essa questão para o âmbito das imagens de Christiano Júnior, além desse aspecto, identifico outra feição da participação das roupas nessas representações, diretamente relacionada ao contexto da escravidão: o cunho funcional que o vestuário integra na compreensão do escravo pelo aspecto instrumental. Nesse sentido, a prática de usar faixas de tecido enroladas à cabeça, e ao corpo, não é representada pelo fotógrafo somente como um elemento adotado pelas mulheres, seja por concepções religiosas, por pertencimento étnico, ou diferenciação social. Esses significados do uso do turbante, pela sua natureza intrínseca a valores essenciais de culturas africanas, não estão representados de forma visualmente evidente, e sua apreensão se realiza de forma subliminar, Il.29a, 29b, 29c, 29d, 30a e 30b. Por outro lado, o uso funcional dessa peça de vestuário está registrado através da sua nítida associação à prática de transportar na cabeça de cestas, bandejas, garrafas, entre outros objetos do gênero. O mesmo pode ser aplicado aos xales, ou panos-da-costa, usados ao redor dos ombros, amarrados na cintura, Il.30b e 30c, ou funcionando como forma de transportar

---

115 Ver RENNE, Elisha P. **Cloth: that does not die** – the meaning of cloth in Bùnú social life. Seattle: University of Washington Press, 1995 e FOSTER, Helen Bradley, **New raiments of self - african american clothing in the antebellum south**. New York: Berg, 1997.

filhos pequenos, mantendo a criança presa junto ao corpo da mãe, que fica com os braços desimpedidos, Il.32.



Il.32. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato carte de visite, [1865].  
FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p.14.

Além das formas de uso e de arranjo, quais são as outras características que podem ser observadas nessas representações sobre os diferentes significados atribuídos tanto ao turbante, quanto ao xale e ao pano-da-costa? Percebe-se que

esse processo efetua-se, essencialmente, com a relação corpo-vestuário. Sobre essa questão, cabe remarcar a discussão delineada anteriormente sobre as dimensões da participação do observado, o escravo, e do observador, o fotógrafo. Posturas, olhares, poses e gestos são expressões corporais que participam de forma efetiva na qualificação e caracterização do uso de determinada peça, ou conjunto de peças do vestuário usado.

Nas imagens da escravidão feminina de Christiano Júnior, Il.30b e 32, é nítida a participação do vestuário na representação do aspecto instrumental do escravo. Os tipos de peças basicamente são os mesmos, usados nas outras imagens femininas trabalhadas, o que difere é o caráter utilitário adquirido por essas peças, e também a qualidade material e o estado de uso e conservação delas. Aqui os braços estão também visíveis, mas ocupados no transporte de bandejas e cestos de frutas, legumes e outros comestíveis, destinados certamente para a venda. O turbante, alto e que alongava as outras figuras, está achatado pelo peso dessas mercadorias. Os panos-da-costa, com suas múltiplas formas de uso também servem para carregar transportar, embalar, proteger e a criança, que é mantida junto ao corpo da mãe nas horas de trabalho.

Nessas imagens as mulheres também “se dão a ver”, pela cor da pele mais intensa, pelas cicatrizes faciais, pelas expressões de cansaço causado pela conciliação da vida de trabalho e de mãe. Mesmo representadas no interior de estúdio, as cenas simuladas introduzem referências de espaço, com o comércio ambulante pelas ruas da cidade, e de tempo, com a rotina diária de trabalho. Christiano Júnior nessas imagens registra aspectos da rotina popular da cidade, inclusive com a representação de dois momentos seqüenciais de uma cena, Il.30b e 30c.<sup>116</sup>

Segundo as representações imagéticas do fotógrafo, nas ruas da cidade podiam se vistos vestidos, saias e blusas confeccionados com tecidos estampados ou lisos, de cores claras ou escuras, junto com os turbantes na cor branca ou clara e os panos-da-costa, com os tradicionais tecidos listados. Nesse ponto resgato a explanação desenvolvida no decorrer das análises das representações de Debret, sobre a variedade de cores e tecidos, apreendida nos registros imagéticos do pintor e apontadas nos anúncios de fugas de escravos.

---

116 Ver também a fotografia publicada em AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio, op. cit., p. 18.

A existência de diferenças sociais entre escravas vendedoras ambulantes está representada nas roupas, no estado de conservação e de uso, e nas formas de arranjo das peças e acessórios de vestuário. Mas essa diferenciação é feita de uma forma generalizante, categorizando em mais e menos socialmente favorecidas.

Christiano Júnior registra, uma população feminina que, em suas representações, circula pelas ruas da cidade sem deixar ombros, nem seios, à mostra, ao contrário do representado por viajantes estrangeiros. E o aspecto visual de suas roupas, para o fotógrafo, está na dimensão, do que, posso identificar como “entre as rendas e os andrajos”, extremos que viajantes qualificavam, e representavam, os tipos de vestuário escravo feminino observados.

Nem todos os viajantes, porém, polarizaram as formas de vestir de negras e escravas. Atento às diferenças sociais existentes no conjunto da população negra e escrava, o viajante francês Charles Ribeyrolles assim registrou em suas narrativas:

Há também as negras vendedoras, matronas do lugar, patrícias da manga e da banana, com seu rosário de chaves. Essas donas mercadoras têm seus escravos que lhes arrumam as quitandas [...]. Não acrediteis que essa aristocracia do comércio negro, que tem prerrogativas e patentes se deixe arrastar pelas suaves e santas piedades a ponto de socorrer os pés descalços da África, seus irmãos e irmãs, ela é avara e implacável.<sup>117</sup>

Ainda segundo o viajante francês,

A segunda classe de quitandeiras não tem mais do que um tamborete e um taboleiro sobre estacas e debaixo de um toldo, nas horas de muito sol. Algumas são graciosas pelo turbante, pelo chalé que flutua, belos dentes, olhos vivos e profundos, talhe esbelto e flexível, o olhar pesquisador e a chinela que arrasta. Graça, indolência, por vezes porte de rainha, é o que se encontra nessas filhas das Minas e da Bahia. Mais tipo oriental que africano. [...] As minas e as baianas são a circassianas da velha África.<sup>118</sup>

Continuando com suas avaliações o viajante afirma:

Agachadas ou marchando atrás das senhoras, vão as negras do Congo, de Moçambique, de Anguiz e de Benguela. È o proletariado negro, com saias amarrotadas, bochechas tatuadas e anéis de cobre. Algumas delas têm filhos carapinhentos e nus, que brincam pelo chão; quando levam o cesto à cabeça,

---

117 RIBEYROLLES, Charles, op. cit. p. 203.

118 Id. *ibid.*

carregam às costas o seu querubim negro enrolado em sua manta azul, como um esquilo na folhagem.<sup>119</sup>

Portanto, de acordo com o viajante, nas formas de vestuário estariam registradas e explicitadas nuances discriminatórias, em conformidade com a estratificação e social presente na população negra e escrava.

Passando para as fotografias masculinas de Christiano Júnior, observo que a diferenciação de gênero sob olhar do fotógrafo é realizada através de dois elementos, que prevalecem no conjunto de suas imagens: o predomínio do sexo masculino e a atribuição do desempenho de diferentes funções e ofícios. Dessa forma o fotógrafo traduz a escravidão masculina tendo como principal elemento distintivo o escravo como força de trabalho. Quais são as características das roupas e acessórios nesse processo, tendo em vista a participação do vestuário no conjunto de elementos constitutivos dessa identidade?

Nos retratos masculinos de *corpo inteiro* identifico três principais enfoques representativos das roupas na existência cativa masculina. O primeiro diz respeito às associações e distinções vinculadas ao tipo de atividade desempenhada no universo de atividades e modalidades de trabalho escravo. Nas fotografias, Il.33 e 34, a seguir, estão representadas duas cenas tratando um mesmo tema: o encontro de escravos pertencentes a uma significativa categoria de trabalhador, a de carregador. A pertinência da escolha de duas imagens representando um mesmo tipo de situação se faz pelo fato de que, justamente com o confronto das semelhanças emergem questões significativas. Nas duas cenas, os negros que seguram barris, que seriam, possivelmente, negros carregadores de água, talvez para vender, estão de pé, parados junto a outros, que estão sentados. Estes, também nas duas imagens, estão com cestos e trançando tiras de palhas. Seriam também carregadores e, nas horas vagas, trançariam tanto cestos como pulseiras e colares de palha e contas para vender.

---

119 Id. *ibid.*



II.33. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865].  
FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.).  
**Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.**  
São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 42



Il.34. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865].  
 FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.).  
**Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.**  
 São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 43.

Os objetos que fazem parte das duas cenas – barril, cesto e maço de palhas – são os mesmos usados nas duas imagens, e que aparecem em outras fotografias, o que indica a possibilidade de que o fotógrafo tivesse em seu estúdio

determinados objetos para usar na composição de suas fotografias. Dessa forma apreendido, surge outra questão: se os objetos pertencem ao fotógrafo, os escravos retratados poderiam ser ou não o que estão representando: negros carregadores, vendedores de água e artesãos. É nesse ponto que surge o vestuário como um elemento indiciário: todos os cinco homens, dois na primeira e três na segunda imagem, estão usando o mesmo tipo de vestuário. Todos usam calças e camisas, do mesmo feitio, com as mangas arregaçadas e para fora das calças, são de cor clara ou branca. Além das calças e camisas semelhantes todos eles têm as cabeças cobertas por toucas e gorros bi-cores, como o gorro representado nos *retratos de busto* de Debret, três deles, alguns inclusive da mesma forma, só que com a distribuição de cores invertida: claros com uma barra escura, talvez na cor vermelha. A semelhança das roupas, os objetos que servem para transporte à cabeça, a interação momentânea e a posição sentada atitude de espera são aspectos que, juntos remetem tanto à *escravidão de ganho* - na qual os escravos carregadores se destacavam, pois tudo na cidade era transportado, como observado por Debret:

O cesto brasileiro serve ao negro, para transportar à cabeça, diferentes espécies de objetos. O carregador nesses casos, não se esquece de sua rondilha, trapo de pano de algodão grosseiro [...] sempre sujo e que é enrolado como uma almofada para preservar a cabeça do contato do fardo.

É a esses negros carregadores, que passeiam com o cesto no braço e a rondilha dependurada a tiracolo, que se dá o nome de negro de ganho; espalhados em grande número pela cidade, apresentam-se imediatamente ao aparecer alguém á porta, tendo-se tornado tanto mais indispensáveis, quanto ao orgulho e indolência do português consideram desprezível quem se mostra no Brasil com pacote na mão, por menor que seja.<sup>120</sup>

A rondilha citada por Debret está pendurada nos ombros nas duas imagens e colocada enrolada em cima da cabeça de uns dos retratados, conforme sua forma de uso no transporte da carga. Detalhes dignos de nota, indicando que o fotógrafo teve a intenção de representar o uso da rondilha, mesmo em parte descontextualizado.

Se juntarmos o fato de que os escravos estarem juntos, no que parece ser um momento de espera ou pausa de trabalho, ao uso de gorros e toucas bi-cores, que indicam semelhança de pertencimento étnico, podemos apreender nas duas

---

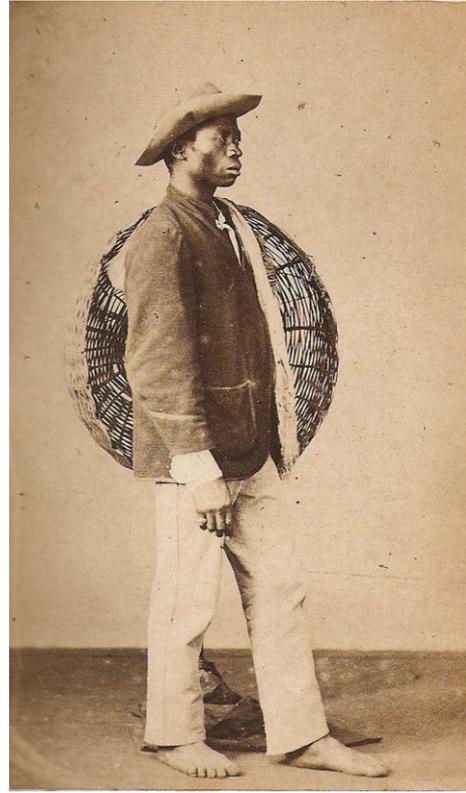
120 DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 221.

cenar a representação da escravidão *de ganho* e dos *cantos* de trabalho, locais onde escravos com afinidades étnicas e que realizavam as mesmas atividades se reuniam, à espera de quem necessitasse de seus serviços. Essa possibilidade adquire contornos mais definidos quando confrontamos com essas imagens outras realizadas pelo fotógrafo representando negros carregadores, Il.35 e 36.

Nestas imagens, através das roupas usadas pelos dois escravos retratados, pode ser apreendida existência de graduações sociais entre os escravos *de ganho*. Os trajes apresentam diferenças de forma e material, opostos no que se refere ao conjunto compositivo a ao estado de uso e conservação. O primeiro veste calça e duas camisas, uma usada sobre a outra semiabertas, compondo um conjunto de aparente condição precária, surrado, gasto e rasgado. O segundo, por sua vez, de porte mais ereto e cabeça erguida, está vestindo calça, camisa, paletó, de qualidade material visivelmente superior. O uso de chapéu complementa o conjunto, atuando como mais um elemento material e simbólico que reforça distinção entre as duas representações de escravo criadas pelo fotógrafo.

Nesta análise em conjunto das duas imagens convém observar as associações entre os trajes e as posturas e expressões faciais, que complementam a representação simbólica de distinções internas da população escrava. Enquanto as roupas demarcam diferenças - no caso, considerando que a escravidão *de ganho* podia proporcionar aos escravos ganhos diferenciados, além da quantia diária a ser paga aos senhores - os pés desnudos são estigmas que nivelam socialmente os dois homens no conjunto da sociedade escravocrata.

O cotejo das outras duas fotografias de negros carregadores com estas em questão introduz mais elementos indiciários sobre formas de escravidão e suas nuances discriminatórias na cidade. Nas duas primeiras fotografias, Il.33 e 34, as cenas coletivas e a semelhança formal entre os trajes representados – reforçadas pela presença dos gorros bi-cores, cuja relação com pertencimento étnico já foi abordada nas análises das representações imagéticas de Debret - remetem à questão dos grupamentos por atividade ou afinidade étnica, reforçada pelas representações individuais, e as diferenças já apontadas entre as duas formas de vestir dos dois homens retratados, Il.35 e 36, a seguir.



Il.35 e Il.36. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865].  
 FONTE: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 36 e 37.

Conforme já destacado, o enfoque predominante da escravidão masculina nas fotografias *de corpo inteiro* de Christiano Júnior é a existência cativa vinculada ao trabalho. É certo que, em se tratando de imagens de escravos urbanos, especificamente do Rio de Janeiro, predominam os tipos, cenas e situações visíveis em diferentes espaços públicos, representando, dessa forma os aspectos e características peculiares do cotidiano na cidade. Cotidiano este essencialmente marcado, até meados do século, quando foram realizadas as fotografias de Christiano Júnior, pela existência generalizada da escravidão.

Porém, em meio a uma majoritária representação do trabalho escravo, destacam-se algumas imagens nas quais o fotógrafo mostra que também foi sensível à sociabilidade escrava. É nessa linha de representação que se insere a outra fotografia selecionada para análise, Il.37, a seguir.



Il.37. José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*, [1865].

FONTE: AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (Org.).

**Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.**  
São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 57.

Nesta fotografia Christiano está representado um momento de relação pessoal além daquelas estabelecidas no domínio de uma atividade/trabalho, Il.33 e 34. Além do ato em si, - o encontro, reconhecimento e saudação entre dois homens – o fotógrafo, através de gestos e roupas recriou em seu estúdio uma cena com atributos de cordialidade e respeitabilidade social. Diferente do que acontece em outras fotografias com a “simulação de cenas”, a ausência de referências

espaciais não chega a ser um fator de peso na apreensão da imagem. Os corpos, gestos e roupas fazem o jogo cênico pretendido pelo fotógrafo. E nessa participação conjunta sobressaem alguns elementos de vestuário e objetos a ele associados. Os trajes são compostos de calça, camisa, paletó, chapéu e touca, saltando aos olhos o contraste causado pela nudez dos pés, amplificada pela presença dos paletós. Aponto aqui, assim como nas minhas análises das representações das roupas nos anúncios de fugas de escravos, que outros aspectos devem ser considerados quando abordada a ausência de calçados no vestuário de homens e mulheres cativos e libertos.

As calças não estão arregaçadas, como em algumas imagens representando cenas de trabalho. Cada um está portando um guarda-chuva, usados como bengala, não com a função de apoio ao corpo, como um acessório integrante do conjunto da indumentária, próprio para ocasiões sociais.

É certo que o objetivo do artista, ao escolher os guarda-chuvas para compor a cena, não foi representar condições climáticas, para proteger da chuva ou do sol. O que não seria um aspecto digno de nota diante de sua proposta de comercializar o exotismo da escravidão do Rio de Janeiro. Sobre o guarda-chuva, remeto-me às considerações de Eduardo Silva sobre o uso deste objeto, em seu trabalho sobre o Príncipe D. Oba II:

Além do simbolismo da elite imperial, que o Príncipe (*D. Obá II*) segue item por item, resta-nos examinar a questão mais específica do guarda-chuva. Não que tal objeto deixasse de fazer parte da elegância senhorial [...], mas porque, no caso do Príncipe, trata-se de um código simbólico paralelo, não mais a elegância do Rio, mas o privilégio dos Obás.”<sup>121</sup>

Ainda de acordo com as pesquisas do autor, para o povo Ioruba os guarda-chuvas são símbolo de poder e parte essencial, no século XIX, “da parafernália do Estado. [...] ‘pessoas comuns não ousavam usar um guarda-chuva’.”<sup>122</sup> Sobre os desdobramentos e re-interpretações dos valores simbólicos do guarda-chuva no Brasil, Silva conclui que “a partir do final do século XIX [...] libertos e livres, homens e mulheres, posam para fotografia, quase sempre com seus dignificantes guarda-chuvas, aparentemente pretos, como o do Obá.”<sup>123</sup>

121 SILVA, Eduardo, op. cit., 1997, p. 175.

122 Id. ibid., p. 176-177.

123 Id. ibid., p. 180.

Portanto, os guarda-chuvas podem ter participação simbólica na representação tanto de comportamento social quanto de destaque e poder dos homens retratados, fossem eles ou não detentores desse poder, já que existiria a possibilidade do guarda-chuva ser um acessório do fotógrafo para a criação de cenas no estúdio. A apreensão do conjunto imagético do fotógrafo permite que seja levantada mais uma questão sobre essa imagem. O homem que está vestindo paletó de cor escura aparece em outra fotografia usando, em vez do paletó, uma capa também escura, portando um guarda-chuva também escuro, com o mesmo gorro bicolor usado na imagem ora analisada.<sup>124</sup> Mais uma vez, surgem indícios de que o fotógrafo fornecia itens de vestuário para a composição das cenas, o que reforça o aspecto representativo de suas fotografias, mesmo sendo registros imagéticos que envolvem a noção de “realidade”, conforme abordado nas discussões sobre imagem fotográfica e seu uso enquanto fonte documental.

Entendo que o caminho metodológico adotado, baseado no cotejo das imagens que compõem a coleção de tipos de Christiano Júnior pode proporcionar uma apreensão mais ampla de peculiaridades de sua linguagem visual, e seus desdobramentos na construção de um discurso imagético sobre os escravos do Rio de Janeiro no século XIX. Acredito que, dessa forma, corre-se menos o risco de reproduzir, reconstruir e/ou construir estereótipos sujeitos aos critérios de julgamento estabelecidos pela sociedade escravocrata. Principalmente quando se trata de fontes fotográficas, tendo em vista o seu caráter de “testemunho da realidade observada”.

---

124 AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.), op. cit., p. 56.