

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

MÔNICA CRISTINA CARDIM DE CERQUEIRA

**Retratos Transatlânticos:
A diáspora africana na fotografia de Alberto Henschel**

São Paulo

2023

MÔNICA CRISTINA CARDIM DE CERQUEIRA

**Retratos Transatlânticos:
A diáspora africana na fotografia de Alberto Henschel**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Helouise Lima Costa.

São Paulo, dezembro de 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C267r Cardim, Mônica
Retratos Transatlânticos: a diáspora africana na
fotografia de Alberto Henschel / Mônica Cardim;
Orientadora Profa. Helouise Lima Costa - São Paulo, 2023.
212 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Fotografia (Aspectos Antropológicos) - Brasil -
Século 19. 2. Retratos. 3. Negros - Brasil - Século 19.
4. Identidade Étnica - Brasil - Século 19. 5. Henschel, Alberto,
1827-1882. I. Costa, Helouise Lima, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Mônica Cristina Cardim de Cerqueira

Data da defesa: 23 de outubro de 2023

Nome do Prof(a). orientador(a): Helouise Lima Costa

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 18 / 12 / 2023



Assinatura do(a) orientador(a)

CARDIM, Mônica. **Retratos Transatlânticos: a diáspora africana** na fotografia de Alberto Henschel. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Helouise Lima Costa.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A meus pais, sempre, com amor.

AGRADECIMENTOS

À professora Helouise Costa, pela orientação generosa, atenta e afetuosa. Sou grata também às professoras Josildeth Gomes Consorte e Renata Bittencourt, que, com gentileza, apontaram caminhos possíveis para o desenvolvimento da pesquisa no exame de qualificação.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Faculdade de Antropologia Visual, e da Faculdade de Filosofia Ciências, Letras e Humanas da USP pelas aulas que acompanhei e que colaboraram para o aprofundamento teórico de minhas reflexões.

Ao Leibniz-Institut für Länderkunde - Archiv für Geographie agradeço na pessoa do professor Bruno Schelhass, por facilitar o acesso à coleção fotográfica de Alphons Stübel e por prontamente responder às minhas dúvidas acerca do material.

Quero expressar também meu reconhecimento às demais instituições em que pesquisei presencialmente ou online. Biblioteca Nacional (Setor de periódico); Arquivo Nacional (RJ), Fundação Joaquim Nabuco – CEHIBRA; Fundação Gilberto Freyre, Brasileira Fotográfica, Instituto Moreira Salles. A todos os funcionários a quem pude contar sou imensamente grata.

Agradeço ainda à minha família, amigas e amigos, presentes, mesmo que à distância.

não foi um cruzeiro

“meu nome e
minha língua

meus documentos e
minha direção

meu turbante e
minhas rezas

minha memória de
comidas e tambores

esqueci no navio
que me cruzou
o Atlântico”.

Lubi Prates

RESUMO

CARDIM, Mônica. **Retratos Transatlânticos: a diáspora africana** na fotografia de Alberto Henschel. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese investiga, a partir de uma perspectiva decolonial, a produção, circulação e consumo de retratos fotográficos de pessoas negras, produzidos no Brasil no século XIX, como operações que contribuíram na construção e na transferência transnacional de conhecimento sobre africanos e afro-brasileiros. Para tanto, enfoca aspectos materiais e visuais de *cartes-de-visite* provenientes dos estúdios de Alberto Henschel, entre os anos de 1869 e 1873. Tal recorte qualifica a presença de muitos desses retratos na coleção do geógrafo Alphons Stübel e sua exibição na Exposição Educativa sobre a América do Sul realizada em Leipzig, em 1892. A metodologia parte do pressuposto de que as *cartes-de-visite* tinham uma dupla existência, enquanto imagem e enquanto objeto. Desse modo, busca-se traçar e explicar as biografias dos retratos, associando sua trajetória, ou seja, a transferência desses objetos do Brasil para a Europa, à travessia a que foram submetidos 15 milhões de mulheres e homens deslocados da África para a América durante o comércio transatlântico de escravizados. Parte-se da hipótese de que a fatura das *cartes-de-visite*, em estúdios fotográficos, era parte de um processo investigativo que visava à produção de conhecimento colonial acerca de determinados grupos humanos. Por fim, para demonstrar outra faceta da produção de conhecimento colonial e controle sobre corpos negros, a tese toma como estudo de caso a análise da trajetória dos retratos apreendidos pela Justiça na casa do pai de santo Juca Rosa, em 1870, uma das pessoas negras retratadas por Henschel no Brasil oitocentista.

Palavras-chave: Alberto Henschel, retrato fotográfico, afrodiáspora, decolonialidade; produção de conhecimento

ABSTRACT

CARDIM, Mônica. **Transatlantic Portraits:** The African Diaspora in Alberto Henschel's Photography 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis investigates the production, circulation, and consumption of photographic portraits produced in Brazil in the 19th century. From a decolonial perspective, it analyzes them as operations that contributed to the constructions and transnational transfers of knowledge about Africans and Afro-Brazilians. Its focus is on material and visual aspects of the *cartes-de-visite* produced in Alberto Henschel's studios between 1869 and 1873. This selection qualifies the presence of many of these portraits as belonging to the collection of the geographer Alphons Stübel and his Educational Exhibition on South America, displayed in Leipzig, in 1892. Methodologically, this research assumes that these *cartes-de-visite* had a double existence, both as images and as objects. It aims to retrace and explain the biographies of these portraits, associating their trajectory, that is, the transfer of these objects from Brazil to Europe, to the forced crossing that 15 million women and men were subjected to from Africa to America during the transatlantic trade of enslaved people. The hypothesis is that the making of the *cartes-de-visite* in photographic studios was part of an investigative process of colonial knowledge about certain human groups. Lastly, to demonstrate another aspect of the colonial production of knowledge and control over Black bodies, the thesis looks at a case study: it analyzes the trajectory of the portraits seized by the State from the house of *candomblé* holy man Juca Rosa, in 1870, who was one of the Black persons portrayed by Henschel in 19th-century Brazil.

Keywords: Alberto Henschel, photographic portrait, African diaspora in Alberto, Decoloniality, Henschel Photography

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Angelica Dass, <i>Humanæ</i> , desde 2012	40
Figura 2 – Autores não identificados. Lâmina com retratos no formato <i>carte-de-visite</i> , Coleção Pitt-Rivers, South Kensington Museum	43
Figura 3 – Aula sobre retrato falado no Sistema Bertillon, França, 1911..	47
Figura 4 – Retratos de pessoas negras no formato <i>carte-de-visite</i> produzidos por Alberto Henschel em página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann	48
Figura 5 – Retratos do pai de santo Juca Rosa e de uma jovem negra, (detalhe) página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann	49
Figura 6 – Retratos de um homem e uma mulher negros, (detalhe) página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann	49
Figura 7 – Retratos de três jovens negras produzidos por Alberto Henschel, (detalhe) lâmina Brasil e Peru da coleção de Alphons Stübel, 1875	50
Figura 8 – Retratos de pessoas negras, produzidos no Brasil e em Lima, atribuídos a Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss, 1875	50
Figura 9 – Retratos de mulheres negras produzidos em Lima, atribuídos a Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss, 1875	51
Figura 10 – Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza, Photographia Allemã, Recife, Pernambuco c. 1877	60
Figura 11 – Diário de Pernambuco. Anúncios dos estúdios Photographia Allemã e Galeria Photographica, 1866	67
Figura 12 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico. 1875	77
Figura 13 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico, 1875	77
Figura 14 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico, (detalhe) profissionais e equipamentos, 1875	78

Figura 15 – Henschel e Benque, Retrato no formato <i>carte-cabinet</i> de Vendedora de frutas no Rio de Janeiro, 1869	86
Figura 16 – Objetos de cerâmica, mulher vestida, homem e criança. Ancón, Peru	97
Figura 17 – Panorama de Arequipa com as montanhas vulcânicas Misti e Pichu Pichu, Peru, 1875	105
Figura 18 – Museu Geográfico Regional, Leipzig, 1906	106
Figura 19 – Antiga Ladeira de São Bento com vista para o Mosteiro de São Bento, Salvador	108
Figura 20 – George Leuzinger. Vista de Petrópolis, vendo-se o Palácio Imperial, c. 1866	110
Figura 21 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro: Passeio público visto de São Domingo	111
Figura 22 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro: Praça D. Pedro I e Ilha das Cabras	112
Figura 23 – Pão de Açúcar. Rio de Janeiro	113
Figura 24 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro – Jardim Botânico	114
Figura 25 – Lâmina Brasil, 1875. Bahia	115
Figura 26 – Lâmina Brasil, 1875. Pernambuco	116
Figura 27 – Lâmina Brasil, 1875 – Rio São Francisco, Cachoeira de Paulo Affonso	117
Figura 28 – Lâmina Rio Amazonas, 1875	118
Figura 29 – Lâmina Rio Amazonas, 1875 (Brasil). Amahuas, Indígenas do Rio Japurá. Retratos produzidos por Albert Frisch	119
Figura 30 – Lâmina Rio Amazonas, 1875 (Brasil). Amahuas, Indígenas do Rio Japurá. Retrato produzido por Alfred Frisch	120
Figura 31 – Lâmina Brasil, 1875. Retratos de africanas e afro-brasileiras produzidos por Alberto Henschel	121

Figura 32 – Lâmina Brasil, Imperatriz e Imperador do Brasil, 1875. Paraguai, O Ditador Lopes. Os retratos de D. Pedro II e Tereza Cristina são de Gaensly & Pacheco	122
Figura 33 – Incrições numéricas na lâmina Brasil, 1875 (detalhe). Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel	124
Figura 34 – Incrições numéricas nas lâminas Brasil, 1875 (detalhes). Homens e mulheres, africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel	125
Figura 35 – Simulação (nossa) de sistematização das lâminas com retratos de pessoas negras possivelmente utilizada na exposição	126
Figura 36 – Lâmina Brasil, 1875. Africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel	127
Figura 37 – Lâmina Brasil, 1875. Africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel	128
Figura 38 – Lâmina Brasil e Peru, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel	128
Figura 39 – Lâmina Brasil, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel	130
Figura 40 – Lâmina Brasil, 1875. Homens e mulheres africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel	131
Figura 41 – Lâmina Brasil, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel	132
Figura 42 – Lâmina Brasil e Peru, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel, com montagem (nossa) de 2 retratos de mulheres negras em Lima, atribuídos a Henschel	133
Figura 43 – Incrição Brasil e Peru, 1875 (detalhe)	134
Figura 44 – Molduras vazias com as inscrições Negra Livre, Lima (detalhe)	135
Figura 45 - Simulação (nossa) de sistematização possivelmente descartada	136
Figura 46 – Processo-crime, Réu José Sebastião da Rosa.....	152

Figura 47 – Diário de Notícias- Colaboração - Estudo Analyse José Sebastião Rosa	157
Figura 48 – Procuração para que Jansen Junior represente Juca Rosa ...	158
Figura 49 – Manuscrito do artigo apresentado ao autor da denúncia em resposta à petição de José Sebastião da Rosa	159
Figura 50 – Caricatura sobre o julgamento de Juca Rosa	161
Figura 51 – Reprodução do topo da publicação <i>Trancinhas e trançadores</i> , do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel	164
Figura 52 – Reprodução da parte inferior da publicação <i>Trancinhas e trançadores</i> , do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel	164
Figura 53 – Reprodução do topo da publicação <i>Trancinhas e trançadores</i> , do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel	165
Figura 54 – Reprodução da parte inferior da publicação <i>Trancinhas e trançadores</i> , do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel	165
Figura 55 – Reprodução do topo da publicação <i>Trancinhas e trançadores</i> , com retratos de Alberto Henschel	166
Figura 56 – Alberto Henschel, Retrato, do pai de santo Juca Rosa, c. 1869	169
Figura 57 – Alberto Henschel, Retrato, do pai de santo Juca Rosa, c. 1869	169
Figura 58 – Alberto Henschel, Retrato de Antônio, c. 1869	170
Figura 59 – Alberto Henschel, Retrato de Júlia Adelaide Xavier, c. 1869	172
Figura 60 – Alberto Henschel, Retrato de Leocádia Maria da Glória, c. 1869	172
Figura 61 – Autoria não identificada. Retrato de João Maria da Conceição e Juca Rosa, c. 1869	177
Figura 62 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, Pernambuco	181

Figura 63 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, Rio de Janeiro	183
Figura 64 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, sem numeração (possivelmente Rio de Janeiro)	184
Figura 65 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, Bahia	185

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Capítulo 1 – África e diáspora africana: uma perspectiva decolonial	31
1.1. África	34
1.2. Diáspora africana no Brasil	35
1.3. Fotografia e antropologia	38
1.4. Fotografia e Materialidade	44
Capítulo 2 – A fotografia no século XIX - circulação e agência	57
2.1. Alberto Henschel – Uma trajetória possível	61
2.2. Do estúdio do fotógrafo à bagagem do viajante	81
2.3. A fatura de retratos etnográficos nos estúdios de Henschel	83
2.4. Circulação, Consumo e Agência	90
Capítulo 3 – Retratos Transatlânticos na exposição educativa de Alphons Stübel	93
3.1. A materialidade nas coleções de Alphons Stübel	95
3.2. A exposição educativa de Alphons Stübel	104
3.3. Retratos em diáspora	123
3.4. Dimensões da colonialidade nos retratos transatlânticos	137
Capítulo 4 – Entre a reificação e a subjetividade negra: Juca Rosa, um estudo de caso	141
4.1. Denúncia e a apreensão das fotografias	143
4.2. O processo judicial	150
4.3. Trancinhas e Trançadores – Um certo artigo científico	163
4.4. Retratos afrodiáspóricos - Rostos e Nomes	168
4.5. O que podemos inferir dos retratos por meio de uma perspectiva decolonial?	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

A Materialidade dos Retratos

“Retratos Transatlânticos” é resultado de minha trajetória acadêmica e profissional, que dialoga com as artes visuais, a pesquisa e a educação, numa perspectiva multidisciplinar, sendo a fotografia o ponto de intersecção entre essas três áreas. Desde muito cedo, nutro interesse pela fotografia, mais precisamente de pessoas. Recordo que, na infância, deitada no chão da sala, folheando o chamado “Livro do ano”, um dos volumes da Enciclopédia Barsa de 1973, deparei-me com a conhecida imagem das crianças vietnamitas correndo em desespero. Eu ainda não sabia ler e fiquei impactada com a imagem da menina nua. Algo trágico e violento acontecia ali. O horror. De alguma forma, o grito mudo dela ecoava em mim. Aquele momento foi definidor da minha relação com a fotografia.

Anos depois, no início do meu mestrado em 2010, o retrato de uma jovem negra perturbou-me. Um impacto diferente, mas igualmente transformador. No retrato, a jovem mostra os cabelos escuros e luminosos. De tão escuros, os fios brilham com a luz vinda diagonalmente pela direita e por cima. Crespos e um pouco volumosos, eles emolduram o seu rosto. Voltada ligeiramente para a esquerda, a jovem deixa visível a orelha direita, adornada com um delicado brinco do qual pende um coração. Ela usa um acessório sobre a cabeça que desaparece no emaranhado dos cachos e ressurgue ao lado da face. A peça, possivelmente de metal, emula uma folhagem que contorna o rosto e desce até o colo, protegida pela gola da camisa. Um broche acima da fileira de botões redondos e escuros fecha o colarinho. O tecido da camisa é trabalhado com finas listras verticais que, se observadas de baixo para cima, elevam a cabeça; se de cima para baixo, são seu apoio. A nitidez oferecida pela qualidade técnica desse retrato permite perceber no ombro esquerdo da jovem a textura da roupa, que se assemelha a um veludo. A forma como a camisa lhe cobre o busto traz a sensação de que sobra espaço entre tecido e corpo. Todo esse conjunto me parece elaborado para colocar em evidência o rosto dessa modelo, retratada em um dos estúdios de Alberto Henschel no Brasil do século XIX. A jovem negra olha com firmeza para o lado. Não há sinal de medo ou insegurança. Ela está ciente de si enquanto posa.

Quando vi essa imagem pela primeira vez¹, vi também minhas irmãs. Vi minha mãe, ainda jovem. Vi a mim própria, como criança. Naquele instante, decidi meu tema de pesquisa de mestrado². Folheando o livro, nos outros retratos, vi meu pai, irmãos e amigos. Essa motivação não foi explicitada na dissertação em que discuti a relação entre identidade e poder em retratos fotográficos, mas me acompanhava em minha produção fotográfica e em minha atuação como educadora³.

Na dissertação "Identidades brancas e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX", 2012, constatei que a produção de retratos de africanos e afro-brasileiros de Alberto Henschel materializava estereótipos inerentes à prática discursiva de representação do Outro, de viés colonialista. Já no doutorado, por sugestão de minha orientadora, Prof.^a Dra. Helouise Costa, coloquei-me o desafio de abordar esses retratos a partir da inserção no campo da cultura material, uma vez que, preservados nos arquivos institucionais, tais objetos constituíam uma espécie de repositório da memória ancestral de parte significativa da população brasileira.

Entender a materialidade desses retratos fez parte de um longo processo, que se iniciou com a observação das reproduções nos livros e nas telas dos computadores ou, eventualmente, nas impressões em grandes formatos apresentadas em exposições. Durante o mestrado, pude acessar presencialmente as *cartes-de-visite* da Coleção Francisco Rodrigues⁴ e da Coleção Gilberto Freyre⁵, ambas em Recife. Foram duas semanas em que tive contato direto com os retratos pela primeira vez, manipulando-os com luvas, percebendo peso, tamanho e o modo como se encaixavam na palma da minha mão. Fotografei detalhadamente cada um deles.

¹ O encontro com essa fotografia se deu pelas mãos da pesquisadora Renata Bittencourt, com quem eu conversava sobre o projeto de pesquisa. Ao longo da conversa, Bittencourt foi retirando livros e livros de sua estante e, de repente, perguntou, "mas e o Henschel?" e me mostrou o retrato impresso num livro.

² A escolha do objeto de estudo se deu de forma dialógica com a Profa. Helouise Costa que, sábia e generosamente, apontou o quanto o meu projeto inicial, ao abordar a produção de Christiano Júnior, não atendia à discussão que eu pretendia fazer.

³ A convite de Alexandre Araújo Bispo, apresentei a conexão entre a pesquisa sobre os retratos de Henschel e minha produção fotográfica no seminário "Histórias Afro-Atlânticas - Conversas em fluxo: Afetividades, família, comunidades e resistência negra", 2018.

⁴ Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ – CEHIBRA, cuja equipe me atendeu generosamente todos os dias da semana, buscando a localização de todas as fotografias de pessoas negras produzidas por Henschel e qualquer outra documentação relacionada ao fotógrafo.

⁵ Fundação Gilberto Freyre – FGF. Na ocasião, o acervo fotográfico não estava disponível ao público por estar em processo de digitalização. Mesmo assim, fui recebida pela equipe que se mobilizou para localizar os retratos, incluindo o da família imperial e o da vendedora de frutas.

Algum tempo depois, em visita ao Instituto Moreira Salles de São Paulo, acessei virtualmente a série de *cartes-de-visite* da Coleção de Alphons Stübel⁶. Os retratos podiam ser visualizados individualmente nos computadores do IMS. Enquanto eu descia as telas com as imagens, sentia certa incompletude na observação. Perguntei se os versos das *cartes-de-visite* estavam disponíveis em arquivos digitais. A resposta foi negativa, porém me explicaram que todas as informações contidas nos cartões estavam ali reproduzidas. Finalizei a análise tomando notas e pensando que talvez fosse um preciosismo da minha parte querer acessar os retratos fisicamente. Apesar de estar consciente da atenção dada pelos profissionais que haviam digitalizado as imagens e registrado os dados, eu ainda sentia urgência em ver o verso das *cartes-de-visite*. Mais que isso, desejava sentir os retratos nas mãos. Perceber minúcias como rasuras, brilhos, nitidez etc.

Sensação análoga se deu com a coleção de retratos pertencente ao pai de santo Juca Rosa, um dos retratados. Esses retratos, que se tornaram conhecidos ao serem publicados no periódico “A Ilustração Brasileira”, em 1913, só podem ser vistos em reproduções, pois foram extraviados de um processo criminal movido em 1869 contra Rosa⁷. A observação indireta dos retratos da Coleção de Stübel, assim como da coleção de Juca Rosa, não se mostrou impeditiva para a análise realizada no mestrado, focada nos aspectos estéticos e técnicos da construção das representações de caráter tipificador, emprestado das gravuras e desenhos de viajantes europeus. Mas as questões que formulei no doutorado exigiam o contato direto com o objeto *carte-de-visite*.

Uma inquietação ficara acerca da coleção de Alphons Stübel. Além da necessidade intuitiva de acessar a materialidade das *cartes-de-visite*, havia o fato de essa série ter sido comprada pelo próprio colecionador nos estúdios de Alberto Henschel, deslocadas para a Alemanha e dispostas em uma exposição.

Por conta disso, tornou-se imperativo ver não apenas as imagens, mas também as lâminas que as agrupavam. Eu acreditava que ver e sentir os retratos individualmente e em conjunto poderia me fazer ouvir das pessoas retratadas mensagens sobre suas trajetórias. A operação inicial desta tese partiu da minha

⁶ *Leibniz-Institut für Regionale Geographie (IFL)*

⁷ A ausência de registros sobre a trajetória dos retratos após a inserção no processo criminal impossibilita identificar quando foram extraviados. Atualmente o processo está preservado no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro.

movimentação no espaço/tempo quando viajei para Leipzig, na Alemanha, e visitei a Coleção de Alphons Stübel. Sem perceber, eu estava realizando voluntariamente o percurso que os retratos de africanos e afro-brasileiros fizeram no passado.

O principal objetivo desta tese é discutir o papel do fotógrafo alemão Alberto Henschel no sistema de produção e circulação internacional de retratos de pessoas negras no século XIX. O que está em pauta é a forma pela qual os retratos de africanos e afro-brasileiros dos estabelecimentos de Henschel no Brasil se colocaram como ferramentas de produção de conhecimento colonial sobre os retratados e sua relevância para o modo como essas representações repercutem na atualidade.

Para isso, considereei como orientadoras da pesquisa as seguintes perguntas: quais os atributos intrínsecos, materiais e visuais, dos retratos fotográficos de africanos e afro-brasileiros feitos nos estúdios de Alberto Henschel foram escolhidos e acionados pelos agentes e seus grupos sociais nas práticas de produção, circulação e consumo de conhecimento? Quais sentidos geraram as relações sociais entre brancos europeus e negros africanos e afrodescendentes por meio dos retratos no Brasil colonial? Tais sentidos, de fato, foram deslocados dos indivíduos para estes retratos fotográficos enquanto objetos de coleção? Quais conhecimentos foram produzidos e transmitidos por meio dos retratos e para quem?

A abordagem metodológica considera a materialidade do retrato fotográfico no século XIX como ponto focal das análises. Essa materialidade é observada principalmente por meio da avaliação das fotografias presentes na exposição educativa sobre a América do Sul, organizada pelo viajante alemão Alphons, na Alemanha, em 1896. Para tanto, parto da discussão realizada por Ulpiano Bezerra de Meneses acerca da cultura material e da polarização entre material e imaterial que o autor considera inadequada. Bezerra de Meneses (2003) compreende que o circuito de produção, circulação e apropriação de imagens completa-se com o poder de agenciamento a elas atribuído. Tais reflexões nos conduzem à proposição teórica delineada por Alfred Gell (1998) de que objetos artísticos têm poder de agência, ou seja, possuem a faculdade de atuar na relação entre as pessoas. Por ter como foco de análise retratos fotográficos, proponho ainda um diálogo com a teorização de Elizabeth Edwards (2002) sobre a existência das fotografias simultaneamente enquanto imagem e objeto.

Para tanto, utilizo como fontes primárias nesta tese a coleção de fotografias de Alphons Stübel preservada no *Leibniz Institut für Länderkunde*, em Leipzig, Alemanha,

em especial, as lâminas com 37 retratos fotográficos de pessoas negras produzidos nos estúdios de Alberto Henschel. Cabe destacar que parte significativa das fontes primárias provenientes dessa coleção (incluindo guias do Museu Geográfico e cartas de Stübel e seu parceiro de viagem Wilhelm Reiss) foi abordada por poucos trabalhos acadêmicos⁸. Segundo Frank Stephan Kohl (2005), uma característica singular da coleção de Alphons Stübel é o fato de ter sido formada e organizada pelo explorador no período em que as imagens estavam sendo produzidas, adquiridas diretamente nos estúdios dos fotógrafos como, por exemplo, no de Alberto Henschel, no Rio de Janeiro. Tal característica confere coerência a um corpo fotográfico produzido na América do Sul no século XIX. Para o autor, essa rara documentação de grande valor histórico, constituída por fontes visuais, fontes escritas e objetos coletados com fins científicos, pode disponibilizar ao investigador contemporâneo novos dados sobre o circuito comercial internacional de fotografias no século XIX e contribui para estudos sobre o uso de imagens para fins educativos e científicos, tal como se busca desenvolver nesta tese. Do Brasil, utilizei como fontes primárias complementares periódicos com publicações sobre os estúdios de Alberto Henschel no Recife, Salvador, Rio de Janeiro e periódicos do Rio de Janeiro com publicações sobre o pai de santo Juca Rosa⁹, bem como o processo crime contra este último¹⁰.

Deslocamentos Transatlânticos

Durante o prolongado comércio transatlântico de africanos escravizados, realizado entre os anos de 1561 e 1856¹¹, o Brasil recebeu cerca de cinco milhões de pessoas negras (Gates Jr., 2014). Essa camada da população não passou

⁸ A coleção de fotografias da Alphons Stübel foi objeto de análise do pesquisador Andreas Krase (1985) em sua tese de doutorado, não publicada, também considerada, parcialmente, em meu mestrado. Vale mencionar, ainda, que a exposição “Spurensuche: Zwei Erdwissenschaftlerim Südamerikades 19. Jahrhunderts” foi organizada em 1994 com a publicação de um catálogo em alemão com artigos de especialistas, imagens, materiais e fotografias recolhidas Stübel. A pesquisadora Kathrin Reinert (2007) abordou, em sua dissertação de mestrado, as coleções fotográficas de Alphons Stübel e Wilhelm Reiss enquanto fontes históricas sobre a América Latina. Já o pesquisador Frank Stephan Kohl aborda as fotografias da Amazônia em sua tese de doutorado não publicada: KOHL, S. Amazonasbilder 1868. Produktion und Zirkulation von Tropenfotografien aus dem kaiserlichen Brasilien. Unpublished dissertation, Philipps-Universität Marburg, 2012. Os trabalhos acadêmicos, o catálogo e as cartas acessados presencialmente no instituto foram reproduzidos e traduzidos integralmente do alemão para português.

⁹ Preservados na Biblioteca Nacional (RJ) e na Fundação Joaquim Nabuco (PE).

¹⁰ Preservados no Arquivo Nacional (RJ).

¹¹ O fim do tráfico de africanos escravizados no Brasil foi decretado em 1850, com a Lei Eusébio de Queirós. Sua prática, no entanto, estendeu-se por mais alguns anos.

despercebida dos profissionais da área de produção de imagens que se desenvolvia e se popularizava no mundo ocidental: a fotografia. Retratos fotográficos no formato *carte-de-viste* de pessoas negras foram produzidos, comercializados e consumidos, sobretudo por europeus no Brasil, no fim do segundo reinado.

Nesse contexto, dois alemães, o fotógrafo Alberto Henschel (1827-1882) e o geógrafo Alphons Stübel (1835 – 1904) desempenharam papéis relevantes no comércio e na circulação transatlânticos de retratos de pessoas negras. As *cartes-de-visite* de africanos e afro-brasileiros produzidas nos estúdios de Henschel em três capitais brasileiras – Recife, Salvador e Rio de Janeiro¹² – foram adquiridas por Stübel e constituíram parte de sua coleção etnográfica na Alemanha. A comercialização e a transferência intercontinental, da América do Sul para a Europa, dessas *cartes-de-visite* leva-me a denominá-las retratos transatlânticos. Tal denominação faz também alusão ao deslocamento transoceânico que forçou mulheres e homens provenientes de distintos países da África a viver em situação de diáspora na América. Essa forma metafórica de entender os retratos como corpos deslocados também dialoga com os usos mais recentes aplicados à expressão diáspora africana.

O deslocamento dos retratos, do Brasil para a Alemanha, ganhou importância nesta pesquisa de doutorado quando constatei que no período em que o tráfico intercontinental de escravizados já estava proibido, visões estereotipadas dos corpos e das culturas de afrodescendentes brasileiros estavam sendo consumidas na Europa por meio das representações fotográficas de Alberto Henschel. É a partir dessa constatação que proponho associar a comercialização, e consequente transferência das representações de negros produzidas por Henschel, ao comércio transatlântico de africanos com fins escravocratas. Além de Alphons Stübel e Wilhelm Reiss, vale também mencionar o alemão Carl Dammann, que constituiu o Álbum Etnográfico-Antropológico.¹³

Minha hipótese é que as condições técnicas e materiais relativas à fotografia no fim dos Oitocentos tornaram viáveis as operações de produção, circulação e consumo de retratos fotográficos de pessoas negras, no Brasil e na Alemanha, visando produzir e transferir conhecimento colonial sobre os representados. Em minha

¹² A produção do estúdio de Henschel em São Paulo não será considerada nesta pesquisa em razão de Stübel ter adquirido as imagens entre os anos de 1875 e 1876, antes de sua inauguração em 1882.

¹³ Algumas lâminas e retratos oriundos do álbum podem ser localizados no Museu Pitt Rivers, Oxford e Museu Britânico, Londres, na Inglaterra; Museu de Etnologia de Zurique, na Suíça; Museu Etnográfico de Berlim, na Alemanha.

dissertação (2012) demonstro que, para a produção dessas representações, foram utilizados padrões visuais herdados do retrato pictórico, de litogravuras e desenhos de viagens. Nesta tese, defendo ainda, que tais *cartes-de-visite*, assim como a coleção da qual fizeram parte, são resultantes de práticas culturais essencialmente materiais, articuladas a um sistema de construção e transferência¹⁴ de conhecimento sobre africanos e afrodescendentes característico do período de expansão colonial do século XIX.

No contexto desta pesquisa, também argumento que o estúdio fotográfico é um espaço de produção de conhecimento enquanto processo investigativo voltado para a aquisição de novas informações acerca de determinado tema, tal como formulou Pavel Vasilyevich Kopnin, em *A dialética como lógica e teoria do conhecimento* (Kopnin, 1978, p. 226 *apud* Abrantes e Martins, 2007, p. 321)¹⁵. Trabalhos anteriores sobre o tema *Identidades Virtuais*, de Annateresa Fabris, 2004; *Olhar escravo, ser olhado*, de Manuela Carneiro da Cunha, 1988; *No estúdio do fotógrafo*, de Sandra Koutsoukos, 2002; *Fotografia e história*, de Boris Kossoy, 2001; *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos* de Christiano Jr., de Maria Hirszman, 2011, entre outros, abordando os estúdios como estabelecimentos comerciais que atuavam conforme a demanda de suas clientelas. Por tomar como objeto de investigação os principais produtos comercializados nos estúdios, ou seja, os retratos, tais estudos nos levam à compreensão do estúdio como local de construção de identidades sociais, sobretudo, no caso de pessoas brancas; e de tipificação racial, no caso de pessoas não brancas. Centradas principalmente na pose, essas análises discutem as estratégias de encenação utilizadas para compor visualmente a ideia que se desejava passar sobre o retratado.

Segundo Fabris (2004), o ato de posar para o retrato oitocentista, que tinha longa duração temporal em decorrência das condições técnicas de então, permitia ao sujeito fotografado a construção, fictícia ou retórica, de sua identidade social. Tal construção de identidade voltada para identificar o “eu burguês”, imporia constrangimentos diversos para os indivíduos que não se enquadravam nos padrões

¹⁴ Usamos o termo transferência aqui como o proposto por Paul Lovejoy (2010), por entender que se trata de uma comunicação de mão dupla que, de certa forma, se contrapõe ao conceito de difusão, com sentido de comunicação de mão única, do centro para a periferia.

¹⁵ KOPNIN, P.V. *A dialética como lógica e teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

sociais do século XIX (Fabris, 2004, p. 28). A autora refere-se ao uso do retrato fotográfico com objetivos judiciais e médicos, ambos voltados mais para a identificação e cerceamento das pessoas, do que para a valoração de suas identidades individuais. Em direção semelhante, pode-se interpretar a produção de retratos com fins de catalogação racial, que atendiam simultaneamente à demanda europeia por representações de tipos raciais, tanto por parte de colecionadores de material etnográfico quanto de colecionadores de *souvenirs*.

Em “*Bilder der Sklaverei: Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*”¹⁶, Prussat informa que a produção de Alberto Henschel abarca cerca de 120 retratos diferentes de africanos e afro-brasileiros. Segundo os dados levantados pela autora, esse número corresponde à maior quantidade de retratos de pessoas negras produzidos nos estúdios de um fotógrafo no Brasil do século XIX. A localização desses retratos, em geral no formato *carte-de-visite*, em inúmeras coleções na Europa, sobretudo na Alemanha, resulta principalmente da comercialização das imagens pelo fotógrafo e antropólogo alemão Carl Dammann¹⁷. Atuando como uma espécie de representante internacional da produção de Henschel, Dammann não apenas colecionou os retratos, como os reproduziu e vendeu as reproduções na Europa. A travessia intercontinental dessas representações da diáspora africana brasileira também se deu por meio da bagagem de viajantes que adquiriram os retratos diretamente nos estúdios do fotógrafo no Brasil. Entre outros contemporâneos e conterrâneos do retratista, destacam-se Alphons Stübel e Wilhelm Reiss¹⁸, que adquiriram as fotos nos estúdios de Henschel no Brasil durante viagem à América do Sul, entre os anos 1868 e 1877. Suas coleções, que tinham objetivos etnográficos, foram preservadas pelos *Leibniz Institut für Länderkunde* - Instituto Geográfico Leibniz, em Leipzig, e *Reiss-Engelhorn-Museum*, em Mannheim, respectivamente. Uma pequena parte da coleção de Stübel está preservada no IAI-Berlin¹⁹.

¹⁶ “Imagens da escravidão: fotografias da Diáspora no Brasil 1860-1920” (tradução nossa).

¹⁷ Em parceria com a Sociedade Berlinense de Antropologia, nos anos 1873 e 1874, Dammann constituiu com sua coleção o “Álbum Fotográfico de Antropologia-Etnologia”, composto de *cartes-cabinet* e *cartes-de-visite* com objetivos de catalogação racial. Título em inglês: “*Photography Album on Anthropology-Ethnology*”, título em alemão: “*Antropologisch-Ethnologisches Albums in Photographien*” Disponível em : <https://artsandculture.google.com/asset/photography-album-on-anthropology-ethnology-by-c-dammann-made-in-hamburg-1873-1874/nwHdJ50G3bj2zA>. Acesso em: 14 out. 2018. (Edwards, 2002).

¹⁸ Wilhelm Reiss, pesquisador alemão que empreendeu parte da viagem com Stübel (Khol, 2005).

¹⁹ Instituto Ibero Americano de Berlin, espólio de Max Uhle.

Esta pesquisa de doutorado foca na análise dos retratos presentes na coleção de Alphons Stübel porque esse viajante não apenas comprou os retratos nos estúdios de Henschel, como documentou em cartas, relatórios e anotações as várias etapas da viagem que empreendeu à América do Sul, incluindo o processo de coleta e transferência de diversificado e amplo material para a Europa. Em seus manuscritos, pode-se acessar informações sobre suas impressões acerca da diversidade das populações dos países que visitou, além de dados sobre negociações com a prefeitura de Leipzig para a fundação de uma instituição que preservasse e exibisse mapas, desenhos, pinturas e as cerca de 2000 fotografias que coletou. Os escritos de Stübel revelam também os objetivos e métodos utilizados por ele para a organização da Exposição Educativa sobre a América do Sul em Leipzig, na qual as fotografias de Alberto Henschel ganham uma função narrativa importante acerca do modo como o geólogo via e pretendia que os alemães vissem os africanos e afrodescendentes residentes no Brasil. Na carta enviada à Câmara Municipal de Leipzig no ano de 1891, Stübel explica, por exemplo, que um de seus objetivos para a constituição do Museu Geográfico, em que se daria a exposição, era a disponibilização de documentos capazes de contribuir com os estudos geográficos da época, cuja compreensão seria particularmente relevante aos “empreendimentos coloniais” de seu tempo (Stübel, 1891).

O caráter colonial explícito das intenções de Stübel torna necessária uma análise orientada por meio de uma perspectiva teórica decolonial das *carte-de-visite* de pessoas negras produzidas nos estúdios de Henschel, bem como da coleção e da exposição por meio das quais os retratos foram tornados públicos na Alemanha. Para tanto, tomo como referência as contribuições de Aníbal Quijano (1992), segundo o qual é a partir da invasão e apropriação da América pelos europeus que se dá o desenvolvimento do capitalismo mundial (moderno, eurocêntrico e colonial) em uma articulação histórica com a racialização como ferramenta de controle social e classificação hierarquizante dos grupos humanos. Ao analisar as matrizes do atual poder mundial, em que se incluem as formas de exploração e dominação global, Quijano chama atenção para o fato de que a maioria dos “explorados”, “dominados” e “discriminados” pertence às “raças”, “etnias” ou “nacionalidades” atribuídas às populações colonizadas. Para o autor, o processo de colonização da América naturalizou esses marcadores sociais, especialmente a noção de raça, que seria fundante da estrutura de poder mundial contemporânea (Quijano, 1992). Na análise

aqui empreendida, discute-se que visões estereotipadas dos corpos e das culturas de africanos e afro-brasileiros foram consumidas na Europa por meio das representações fotográficas de Alberto Henschel, para produção de um imaginário racializado e racista sobre não brancos ocidentais.

Esta pesquisa também discute a relevância da materialidade das *cartes-de-visite* e da forma como foram organizadas e apresentadas ao público na construção e transferência desse conhecimento colonial. Segundo Elizabeth Edwards, apesar da existência física da fotografia, a maior parte dos estudos de imagens históricas desconsideram a materialidade e o modo como são apresentadas ao observador. Para Edwards, a partir de Batchen (1997, p. 2), esses estudos, em geral, ignoram ou camuflam o que a fotografia “é” em termos materiais, para priorizar o que a fotografia apresenta em termos de representação (Edwards, 2002).

Considerar a materialidade das fotografias nesta tese implicou pensar a trajetória dessas *cartes-de-visite* no contexto de circulação e consumo transatlântico propiciado por Stübel. O objetivo foi tentar identificar o quanto da materialidade dessas imagens e de suas formas de apresentação ao público faziam e fazem parte do discurso colonial sobre as pessoas representadas.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, incorporei ao estudo a abordagem crítica da história da fotografia, de Ariella Azoulay (2015). Segundo a autora, é necessário desaprender os conhecimentos instituídos acerca das origens da fotografia e compreendê-la como constituinte do imperialismo, universo em que operam fotógrafos, curadores e acadêmicos. Assim, Azoulay foca sua análise nos promotores da fotografia, destacando as violências implicadas em suas práticas.

Ao constatar que alguns retratos presentes na coleção de Stübel também são encontrados no conjunto de fotografias apreendido pela polícia na casa do pai de santo Juca Rosa, no Rio de Janeiro, e usado como provas contra ele em um processo criminal, esta pesquisa identifica e analisa o uso judicial de tais representações. Desse modo, considera os retratos como sendo artefatos transatlânticos, tomando a trajetória que percorreram do Brasil para Alemanha como metáfora da trajetória dos indivíduos neles representados, da África para o Brasil empreendida anos antes. Essa analogia reforça a ideia de que, embora se tratasse de seres humanos, foram comercializados e deslocados do mesmo modo que tais objetos, com fins distintos, porém complementares. No primeiro caso, é a obtenção de mão de obra e, no segundo, a

produção de conhecimento sobre os escravizados para potencializar as relações de dominação.

Breve apresentação dos Capítulos

Esta tese foi estruturada em quatro capítulos, subdivididos por temas. A articulação entre os capítulos se dá por meio de reflexões acerca dos deslocamentos geográficos, temporais e conceituais de retratos fotográficos de pessoas negras e acerca dos deslocamentos geográficos, temporais e identitários dessas pessoas entre a África, as Américas e a Europa.

Além disso, parte dos resultados alcançados neste estudo é apresentada nos audiovisuais *Retratos Transatlânticos* (2020)²⁰ e *Tragos nomes* (2021)²¹. No primeiro vídeo, de três minutos, convido o espectador a realizar uma viagem temporal, do século XXI ao século XIX, e uma viagem geográfica, do Brasil para a Alemanha com o objetivo de introduzir uma reflexão sobre a circulação internacional dos retratos de pessoas negras produzidos por Alberto Henschel. No segundo vídeo, de 2 minutos e trinta segundos, retomo a temática e desloco a atenção a um grupo de africanos e afro-brasileiros retratados, que foram membros de uma irmandade negra comandada pelo líder espiritual Juca Rosa.

Todos os capítulos desta tese são atravessados por duas figuras de linguagem: a metáfora e a metonímia²². Por meio da metáfora, relacionamos o tráfico transatlântico de escravizados do século XVI ao XIX com a comercialização transcontinental de retratos de pessoas negras no século XIX. Essa abordagem conduz a reflexão sobre as trajetórias dos africanos em diáspora e sobre os

²⁰ O audiovisual *Retratos Transatlânticos* foi premiado na 2ª Edição do Prêmio Vídeo Pós-Graduação da USP / TV Cultura 2020 – Primeiro Lugar na categoria Linguística, Letras e Artes – MAC – Programa Interunidades Estética e História da Arte.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6can1JfC3K4>

²¹ Trago Nomes, premiado no 3ª do Prêmio Vídeo Pós-Graduação USP 2021 – Menção Honrosa na categoria Linguística, Letras e Artes – MAC – Programa Interunidades Estética e História da Arte.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BLFM819i0AU>

²² "A *metonímia* é uma figura de linguagem ou de palavra caracterizada pela *substituição de um termo por outro*, havendo entre eles algum tipo de ligação. Desse modo, pode haver a substituição de parte pelo todo, qualidade pela espécie, singular pelo plural, matéria pelo objeto, indivíduo pela classe, autor pela obra, possuidor pelo possuído, lugar pelo produto, efeito pela causa, continente pelo conteúdo, instrumento pelo agente, coisa pela sua representação, inventor pelo invento e concreto pelo abstrato. A *metáfora* também é uma *figura de palavra*, mas, ao contrário da metonímia, indica uma comparação implícita no enunciado". Disponível em: <https://www.portugues.com.br/gramatica/metonimia.html> . Acesso em: 09 ago. 2021.

mecanismos do poder colonial que levaram *peças humanas*²³ a serem tratadas como objetos comercializáveis e colecionáveis. Na metonímia, com a substituição do continente pelo seu conteúdo, abordamos as peças negras retratadas como representação ou símbolo de todas as peças africanas escravizadas e fotografadas entre 1869 e 1873.

No primeiro capítulo, *África e Diáspora Africana – Uma perspectiva decolonial*", faço uma breve descrição da África enquanto continente e delimito conceitos territoriais, sociais e políticos sobre a diáspora africana, resultante do comércio transatlântico de escravizados. Na sequência, a partir da conceituação teórica sobre as origens da fotografia e sua relação com a violência colonial /imperial, reflito sobre os contextos políticos e culturais que circunscreveram a prática no século XIX. Por meio de uma perspectiva decolonial, argumento que a representação visual de peças negras funcionou como instrumento de poder colonial do Ocidente.

O segundo capítulo, *Fotografia no século XIX - Circulação e agência*, analisa o papel dos alemães Alberto Henschel e Alphons Stübel enquanto agentes envolvidos na produção, circulação e consumo de retratos fotográficos de peças negras no século XIX. A trajetória dos retratos, do Brasil para a Alemanha, levados na bagagem de Alphons Stübel é associada, metaforicamente, ao deslocamento forçado de populações originárias da África para as Américas e o Caribe, durante o comércio transatlântico de escravizados. Essa metáfora é orientada pela discussão realizada por Ulpiano Bezerra de Meneses acerca da biografia dos objetos, bem como sobre os valores e sentidos a eles atribuídos a partir dos acionamentos de sua materialidade e sentidos imanentes. Esse pensamento direciona nossa reflexão sobre o retrato fotográfico, compreendido simultaneamente como imagem e objeto (Edwards, 2004) e sobre a agência dos objetos sobre as relações sociais (Gell, 1998).

O terceiro capítulo, *Retratos Transatlânticos*, analisa a coleção de fotografias, artefatos e objetos constituída por Alphons Stübel em sua viagem pelas Américas,

²³ Trata-se de uma referência ao conceito jurídico princípio da Dignidade da Pessoa Humana, incorporado à Constituição Brasileira durante o início do processo de redemocratização do país em 1988. A expressão "dignidade da pessoa humana", originária da antiguidade clássica, passou a ser utilizada a partir da primeira metade do século XX em documentações jurídicas que buscavam garantir a proteção humana de atrocidades vivenciadas em situações ditatoriais, conflitos e guerras: Constituição de Weimar em 1919, após a Primeira Guerra; a Constituição Portuguesa em 1933, após o fim do período ditatorial em Portugal; a Constituição Irlandesa de 1937, relativa à violência entre ingleses e irlandeses; e a Declaração Universal dos Direitos do Homem, em 1948. Esta última, promulgada pela Organização das Nações Unidas – ONU, 3 anos após a Segunda Guerra Mundial. Cnf.><https://jus.com.br/artigos/67466/uma-analise-dos-aspectos-gerais-do-principio-da-dignidade-da-pessoa-humana>. Acesso em: 25 ago. 2021.

entre 1868 e 1877, como exemplo de apropriação ocidental da produção material cultural de povos não ocidentais. O papel da fotografia nas relações sociais e de poder no século XIX é abordado a partir do estudo da exposição educativa sobre países da América do Sul, realizada na Alemanha, mais especificamente em Leipzig, em 1896, onde foram apresentados retratos de pessoas negras produzidos nos estúdios de Alberto Henschel no Brasil.

O quarto capítulo, *Entre a reificação e a subjetividade negra: Juca Rosa, um estudo de caso*, aborda a circulação das *cartes-de-visite* no Brasil entre os anos de 1869 e 1913. A partir do uso judiciário das fotografias pertencentes ao pai de santo Juca Rosa, discute-se como as imagens foram exploradas para a produção de conhecimento colonial acerca das pessoas representadas.

Por meio da exploração das figuras de linguagem já mencionadas, direcionamos nossa atenção à identidade das pessoas retratadas. Isso porque, ao serem tomadas como objetos, tanto em forma de mercadoria humana quanto em forma de fotografias, elas foram comercializadas e destituídas de suas subjetividades, de suas histórias e de seus nomes. Busca-se, assim, resgatar, a humanidade das pessoas ali retratadas, por meio da análise da trajetória dos retratos da coleção Juca Rosa. Para essa análise, interpretei as atas do processo aberto contra Rosa, buscando me posicionar no lugar do investigador, como deve fazer o historiador, conforme nos ensina Ginzburg (2008).

A análise da trajetória de Alberto Henschel no Brasil, considerando sua origem germano-judaica e suas conexões comerciais com artistas, fotógrafos e colecionadores europeus permitiu aprofundar a compreensão de Alberto Henschel como renomado empresário da fotografia brasileira. A abordagem decolonial acerca das trajetórias da série de retratos de africanos e afro-brasileiros demonstrou como as apropriações feitas pelo colecionador Alphons Stübel, na Alemanha, bem como pelo poder judiciário no Brasil, objetivaram a produção de conhecimento colonial sobre as pessoas retratadas.

Os procedimentos realizados neste capítulo contribuem para perceber a constituição de uma irmandade espiritual negra em torno do pai de santo Juca Rosa no centro do Rio de Janeiro durante o Segundo Império, que incluía algumas pessoas brancas. A condição afrodiáspórica deste grupo de pessoas é possível de ser acessada hoje, em parte, porque seu líder espiritual fez uso das práticas da elite oitocentista de posar para retratos e colecioná-los.

Capítulo 1 – África e diáspora africana: uma perspectiva decolonial

Capítulo 1 – África e diáspora africana: uma perspectiva decolonial

Não se trata aqui de construir uma história-revanche, que relançaria a história colonialista como um bumerangue contra seus autores, mas de mudar a perspectiva e ressuscitar imagens “esquecidas” ou perdidas. Torna-se necessário retornar à ciência, a fim de que seja possível criar em todos uma consciência autêntica (Joseph Ki-Zerbo, 2010).

Este capítulo visa traçar um panorama a partir da organização de dados que informem sobre a amplitude e a diversidade do continente africano. Nossa intenção é levantar uma reflexão sobre os motivos que nos levam a ter uma percepção tão singular acerca de cada um dos países da Europa e tão genérica sobre os países da África. Não se trata, portanto, de propor um estudo detalhado da África, pois sua grandeza e diversidade não nos permitiriam. E qual a necessidade de contextualizar, mesmo que de forma breve, histórica e geograficamente, a África para este estudo? Se apenas algumas das pessoas representadas, das quais de modo geral não sabemos nem o nome, são nascidas nesse continente?

Para tentar encontrar uma resposta a nossas indagações, considero necessário me colocar no mapa geográfico temporal enquanto pesquisadora negra, nascida no Brasil na segunda metade do século XX. Uma mulher da afrodiáspora brasileira, que atua como fotógrafa e trabalha com educação no século XXI em um país cuja história e contexto político atual tendem a favorecer a discriminação de gênero e o preconceito étnico-racial. No Brasil, a despeito de 56 % de sua população autodeclarar-se negra, os afrodescendentes, tais como os povos originários, são considerados minoria pelas instâncias de poder majoritariamente brancas e masculinas.

O que conecta a mim e mais da metade da população nascida no Brasil a esse vasto continente é o fato de que somos descendentes de povos africanos deslocados forçadamente durante o comércio intercontinental, entre 1561 e 1860, que envolvia não apenas a África, mas também a Europa e as Américas. Se retrocedermos uns 300 mil anos na história da humanidade, saberemos que os primeiros seres humanos considerados modernos, o *homo sapiens*, segundo Clarence Robbins (2012, *apud* Machado, 2014, p. 11) eram negros, tinham cabelos crespos e viviam na África. No entanto, nem estes fatos, estes números ou mesmo as leis 10.639 e 11.645²⁴, têm sido suficientes para fazer com que livros didáticos apresentem de forma democrática

²⁴ A Lei 11.645/2008 altera a Lei 9.394/1996, modificada pela Lei 10.639/2003, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”.

e atualizada a história, a cultura e a arte de africanos e afro-brasileiros como um tema relevante a ser estudado. Os livros didáticos são centrados na história, na cultura e na arte de origem europeia e estadunidense, quando fazem referência aos africanos, afro-brasileiros e indígenas ainda reproduzem estereótipos produzidos no passado pela perspectiva euro etnocêntrica. Esse descompasso faz, por exemplo, com que apenas recentemente os estudantes no Brasil comecem a receber a informação de que a África é um continente, que o Egito é um país africano, e que Cleópatra era uma mulher negra.

A África, com uma extensão de cerca de 30 milhões de km² é o terceiro continente mais extenso da Terra, depois da Ásia e das Américas, o segundo mais populoso, depois da Ásia, e possui 54 países independentes distribuídos em cinco regiões: a África do Norte, a África Ocidental, a África Central, a África Oriental e a África Meridional.

Outra forma de regionalização do continente que tem caído em desuso, como consequência da perspectiva crítica africana contemporânea, se apoia em distinções culturais e étnico-raciais. Desse modo, comporiam a África Branca a Mauritânia, o Saara Ocidental e os oito países da África do Norte. Todo o restante, ou seja, a África subsaariana, composta por 44 países, corresponderia à África Negra.

1.1. África

Essas divisões não informam, no entanto, que continente é constituído por 54 países reconhecidos mundialmente como Estados independentes, mas que o Saara Ocidental (República Democrática Árabe Saariana) e a Somalilândia são Estados não reconhecidos; e que há 21 territórios que ainda são considerados dependentes ou pertencentes a outros países ou continentes. Portanto, Noruega, Reino Unido, França, Espanha, Portugal, Itália, a despeito dos longos e muitas vezes violentos processos de descolonização, possuem partes da África.

Cabe ainda assinalar um dado pouco conhecido que é o fato de a Libéria e a Etiópia não terem sido colonizadas pela Europa. A República da Libéria foi fundada em 1847 por ex-escravizados estadunidenses, libertos de navios negreiros, que haviam sido transferidos para a África entre os anos de 1821 e 1822. Já a Etiópia, considerada por muitos cientistas como sendo a região que originou o *homo sapiens*, foi das poucas nações africanas não ocupadas pelas potências europeias após a Conferência de Berlim. Símbolo de resistência e independência, as cores de sua bandeira foram adotadas por muitas nações africanas que se tornaram independentes após a Segunda Guerra Mundial. Sua capital, Adis Ababa, é sede da União Africana e da Comissão Econômica das Nações Unidas da África.

1.2. Diáspora africana no Brasil

O Brasil, depois da Nigéria, possui a segunda maior população negra no mundo. Somos parte significativa da Diáspora africana, reconhecida pela União Africana (UA) como a 6ª região da África. Essas informações nos fazem refletir sobre o vínculo indiscutível que a população brasileira tem com a África e sobre a necessidade de dialogarmos de forma afetiva e política com este continente.

As três últimas décadas do século XIX no Brasil são caracterizadas historicamente pela crise do Império, início da República e pelo processo gradual e controverso de extinção da escravidão. Segundo o censo demográfico de 1872, 15,2% da população era composta por pessoas escravizadas. Nesse período, o país contava com um contingente populacional de predominância afrodescendente, sendo 19% negro e 38,3% pardo²⁵. Durante o prolongado comércio transatlântico, realizado entre os anos de 1561 e 1860, o Brasil recebeu quase cinco milhões de africanos, cerca de 43% do total sequestrado da África e trazido para as Américas (Gastes Jr., 2014).

A noção de Diáspora Africana balizante desta tese compreende que, em sintonia com o pensamento de Kabengele Munanga (2018), a imigração involuntária a que foram submetidos africanas e africanos durante o comércio transatlântico de escravizados também transferiu culturas. A nossa abordagem, ao compreender os retratos como metáfora dos corpos deslocados, também dialoga com os usos mais recentes aplicados à expressão diáspora africana.

José Antônio Santos contribui nessa discussão com uma perspectiva crítica acerca do termo e da relação de africanos e afrodescendentes com o Ocidente (2016, p.81).

Desde a década de 1990, no bojo das discussões sobre globalização, nacionalismo, identidade e multiculturalismo, o termo diáspora vem sendo utilizado como projeto político e acadêmico que questiona a ideia de pureza racial, identidade, território e cultura nacional. A perspectiva de estudo passa a ser balizada na redefinição crítica do lugar da África, dos africanos e seus descendentes na formação do Ocidente, o que exige um grande esforço teórico para abranger as mais diversas experiências das populações negras dispersas em escala mundial.

²⁵ De acordo com o censo, 38,3% eram pardos, 38,1% brancos, 19,7% negros, 3,9% índios e os estrangeiros somavam 3,8% (principalmente portugueses, alemães, africanos livres ou libertos e franceses). Informações disponíveis no sítio do governo federal: <http://www.brasil.gov.br/governo/2013/01/censo-de-1872-e-disponibilizado-ao-publico>

O termo *identidade afrodiaspórica* tem sido usado recorrentemente na contemporaneidade por artistas, historiadores, escritores, antropólogos para se referir à concepção de identidade de pessoas negras que vivem fora da África, mais comumente aos descendentes de distintos povos africanos sequestrados, transferidos para outros continentes e escravizados no período colonial. Utilizar essa mesma denominação para se referir ou identificar as negras e os negros escravizados, libertos ou livres no Brasil do século XIX soaria anacrônico. O que não deve nos impedir de olhar para o passado com as perspectivas conceituais do presente para tentar compreender de que forma essas pessoas atuaram na construção de suas etnicidades ou, ainda evitando anacronismos, o quanto de suas identidades é possível ser identificada no tempo atual.

Em um ensaio sobre a trajetória intelectual do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), o pesquisador Muryatan Santana Barbosa apresenta a filosofia política do personalismo negro, cerne do pensamento de Guerreiro Ramos acerca do negro brasileiro e mundial. Com o intuito de mostrar a atualidade desta contribuição de Ramos à teoria social e à práxis dos movimentos negros, o autor aproxima, de forma sucinta, tal visão humanista do negro com as perspectivas multiculturalistas e pós-coloniais. Um dos aspectos apontados por Barbosa, característico de pensamento humanista em relação ao negro, é o fato de este ser dinâmico e indecifrável, como explicitado nas categorias propostas por Ramos (, 1955, *apud* Barbosa, 2006).

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados "antropólogos" e "sociólogos". Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.

Em sua tese de doutorado sobre o Museu Afro Brasil, Nelson Fernando Inocêncio da Silva explica que Abdias Nascimento, ativista e fundador do Teatro Experimental do Negro, utiliza o termo *afrodiáspora* em alusão à concepção de

diáspora africana²⁶, como um dos conceitos balizadores de suas reflexões sobre a população negra brasileira (Silva, 2014).

A expressão diáspora africana vem sendo utilizada por pesquisadores da história africana há pelo menos 50 anos e, segundo Tiffany Florvil (2012), os historiadores Joseph E. Harris e Shepperson George são reconhecidos como os primeiros a apresentar uma noção de diáspora em estudos sobre povos africanos e afrodescendentes em uma conferência na Universidade de Dar es Salaam, na Tanzânia, em 1965. A leitura de J. Lorand Matory (2005) reorientou minha compreensão sobre esse termo, especialmente sobre o que considera trabalho de etnogêneses, ou seja, as formas de agenciamento ou envolvimento ativo e deliberado dos sujeitos sociais na construção de identidades raciais ou étnicas.

²⁶ Diáspora, palavra de origem grega para “dispersão”. Inicialmente era utilizada apenas para designar a movimentação voluntária dos judeus pelo mundo, atualmente também aplicada para nomear a remoção dos negros de diferentes países da África e sua dispersão compulsória pelos outros continentes. Segundo Nei Lopes, a Diáspora Africana tem início na Antiguidade, quando africanos foram levados pelo Mar Mediterrâneo para Roma, Grécia e Escandinávia, tanto para exercer funções de concubinas, pajens, soldados, gladiadores, músicos etc. como para fundar clãs e ocupar posições de lideranças. O autor refere-se ainda à travessia forçada dos africanos do Oceano Índico e do Mar Vermelho rumo a países asiáticos, como Índia e China. Segundo Lopes, “o grande e progressivo fluxo migratório involuntário da diáspora africana” se deu no decorrer do século XV ao XIX, com a travessia forçada pelos brancos europeus do Oceano Atlântico de cerca de 10 milhões de negros africanos para as Américas e o Caribe. A partir do século XX, essa diáspora passa a ocorrer com a imigração dos africanos para antigas metrópoles europeias (Lopes, 2004, p.236).

1.3. Fotografia e antropologia

Explicar a fotografia com base na narrativa de seus promotores é como registrar a violência imperial nos termos daqueles que a exerceram, declarando que eles haviam descoberto um ‘mundo novo’. (Ariella Azoulay 2015)

Opto por começar esta seção com a obra *Humanae* (Figura 1), da fotógrafa afro-brasileira Angelica Dass, como forma de demarcar a contemporaneidade do ponto de vista do qual lanço meu olhar para analisar os retratos de Alberto Henschel produzidos no passado. Ponto de vista contemporâneo, obviamente, por ser um estudo que se realiza no tempo presente, mas também por partir de uma mulher negra brasileira que, em tempos anteriores, não seria reconhecida em sua capacidade de atuar como artista ou de produzir conhecimento.

Figura 1 – Angelica Dass, *Humanae*, desde 2012



Fonte: Site de Angélica Dass. Disponível em: <https://angelicadass.com/pt/foto/humanae/>. Acesso em: 10 mai. 2022

Contrariamente aos estereótipos e tipificações já atribuídas às mulheres negras no decorrer da história, Angelica Dass é fotógrafa e, na qualidade de pessoa humana, põe em questão a categorização hierarquizante da humanidade.

Na plataforma digital Highlike²⁷, o curador Alejandro Castellote (s/d, s/p.) comenta o projeto.

Humanae é um projeto em desenvolvimento de Angélica Dass (Rio de Janeiro, 1977) que pretende implantar um inventário cromático dos diferentes tons da pele humana. Posaram para ela voluntários que conheceram seu projeto e decidiram dele participar. Não existe uma seleção prévia dos participantes nem se atende a epígrafes de classificação referentes a nacionalidade, gênero, idade, raça, classe social ou religião. Nem há uma intenção explícita de terminá-lo em uma data específica. Está aberto em todos os sentidos e incluirá a todos aqueles que quiserem formar parte de este colossal mosaico global. Somente se alcança o limite ao completar a totalidade da população mundial.

A catalogação da escala Pantone®²⁸ do tom de pele de indivíduos provenientes de todos os cantos da Terra realizada por Dass, com procedimentos padrões de enquadramento, iluminação, pose, estabelece relação com a fotografia etnográfica e a fotografia antropométrica do final do Oitocentos, ao mesmo tempo em que a questiona. Segundo Catellote (s/d, s/p.), essa taxonomia fotográfica da diversidade humana de Angélica Dass, de proporções borgianas, tem poucos precedentes.

Quem precedeu a Angélica Dass foram personagens do século XIX que, por diferentes motivos – policiais, médicos, administrativos, antropológicos -, pretendiam usar as fotografias para estabelecer, a partir do poder, diversos tipos de controle social. O mais conhecido são os retratos de identidade iniciados por Alphonse Bertillon e utilizados agora universalmente. No entanto, essa taxonomia iniciada por Angélica utilizou o formato das Guias PANTONE®, que desativa qualquer pretensão de controle ou de estabelecimento de hierarquias em função da raça ou da condição social.

O fato da fotógrafa utilizar o padrão técnico-industrial das Guias empresta à obra um caráter contemporâneo da noção de reprodutibilidade técnica. Por meio desse sistema, as cores classificadas por códigos alfanuméricos podem ser precisamente recriadas em qualquer suporte. De acordo com o curador, os

²⁷ O site Highlike www.highlike.org divulga produções artísticas contemporâneas de todo o mundo, incluindo fotografias e mídias eletrônicas. Disponível em: <https://highlike.org/text/angelica-dass/>. Acesso em: 29 mai. 2019.

²⁸ “As guias PANTONE ® são um dos principais sistemas de classificação de cores que é representado por um código alfanumérico, que permite recriar com precisão em qualquer cor, em qualquer suporte. É um padrão técnico-industrial frequentemente chamado de Cor Real” (Castellote, s/d, sp.)

procedimentos da feitura e tratamento dos retratos são igualmente rigorosos e sistemáticos, e a forma de apresentação das imagens não se baseia apenas em intenções estéticas (Catellote, s/d, s/p.).

(...) cada retrato fica sobre um fundo pintado com um tom de cor idêntico a uma mostra de 11×11 pixels extraída do rosto do fotografado. Alinhados como nos famosos mostruários, a horizontalidade não é apenas formal, mas também é da ordem ética. Assim, sem sobressaltos, com a extraordinária simplicidade desta metáfora semântica, Angélica Dass dilui a falsa superioridade de algumas raças sobre as outras. É o suficiente para um deslocamento do contexto sociopolítico do problema racial a um meio inócuo, o das Guias, onde as cores primárias têm exatamente a mesma importância que as mescladas.

Há na forma de “mostruário” de exibição dos retratos de Angelica Dass uma aglomeração semelhante, em alguns aspectos, às utilizadas nas coleções de fotografias etnográficas ou antropométricas do século XIX.

Christopher Morton (2015), em sua análise da coleção de *cartes-de-visite* de Pitt-Rivers, um colecionador inglês de objetos etnográficos, explica que a “aglomeração visual de retratos”²⁹ era um recurso recomendado para generalizar raças pelo *Anthropometric Committee of the British Association* (Comitê Antropométrico da Associação Britânica), do qual Rivers era membro. A eficiência do estabelecimento de tipos raciais seria resultado de uma média equacionada a partir da maior amostragem possível. Por considerar a fotografia uma prática importante para a coleta de dados, o Comitê solicitou, em 1878, na Revista *Photographic News* que fotógrafos contribuíssem com tantos retratos quanto pudessem (Morton, 2015, p. 111).

(...) ao mostrar inúmeros exemplos de *cartes-de-visite* produzidas comercialmente, coletadas em diferentes cidades, Pitt-Rivers buscava demonstrar certa correspondência entre indivíduos desses locais distintos. Ao exibir uma massa de retratos em uma disposição que permitia ao visitante de sua coleção formar uma rápida generalização visual quanto ao tipo físico, Pitt Rivers desenvolveu uma abordagem visual única para a disseminação pública do conhecimento científico sobre raça (tradução nossa).³⁰

²⁹ No original “*visual agglomeration of portraits*” (tradução nossa). O dicionário em inglês Merriam-Webster define o termo *agglomeration* como “*the action or process of collecting in a mass*, ou seja, a “ação ou processo de coletar em massa”. Outra definição está relacionada à noção de grande densidade populacional. Essa dubiedade do termo é interessante para nossa reflexão acerca de grandes coleções de retratos, que permitiriam analisar as multidões que passam a ocupar os centros urbanos no século XIX.

³⁰ “(...) *by showing numerous examples of commercially produced cartes-de-visite collected in different towns, Pitt-Rivers was intending to demonstrate certain correspondences between individuals from these various localities. By displaying a mass of portraits in order to allow the visitor his collection to*

Figura 2 – Autores não identificados. Lâmina com retratos no formato *cartes-de-visite*, Coleção Pitt-Rivers, South Kensington Museum



Fonte: Morton (2015, p.111).

form a quick visual generalization as to physical type, Pitt Rivers had developed a possibly unique visual approach to the public dissemination of scientific knowledge of race”.

Observar esse conjunto de retratos de europeus em poses padronizadas (figura 2), tendo ao centro as imagens maiores com representações de idosos, nos leva a pensar mais em fotografias de família, como uma espécie de árvore genealógica em torno das pessoas mais velhas, do que em fotografias etnográficas ou antropométricas. Produzidos por iniciativa das pessoas retratadas, a partir da negociação comercial com os fotógrafos, esses retratos tinham papel social de caráter privado, restrito ao grupo de amigos e familiares próximos ao modelo. Ao serem coletados em diferentes cidades e organizados em uma única lâmina, tendo como critério as semelhanças fisionômicas, tornam-se mais do que um grupo de retratos de pessoas que não se conhecem. Tornam-se parte de um aparato político científico destinado à identificação racial de um grupo humano, neste caso, brancos europeus.

Segundo Morton (2015), um diferencial da coleção de Pitt-Rivers, em relação a outras coleções etnográficas constituídas na Europa, reside na predominância de retratos de europeus. O autor acrescenta, no entanto, que o colecionador buscava estabelecer um diálogo científico desse conjunto com as séries de caráter antropológico, inseridas na discussão sobre evolucionismo sociocultural, em uma explícita abordagem de racialização hierarquizantes dos grupos humanos.

O antropólogo inglês Edward Burnett Tylor (1876, s/p.), que contribuiu na formação do Pitt-Rivers Museum, explica sua compreensão acerca da relevância do retrato fotográfico para a antropologia.

A ciência da antropologia deve muito à arte da fotografia. É verdade que, em épocas anteriores, alguns poucos artistas se deram ao trabalho de desenhar cuidadosos *retratos-raciais*. Os índios americanos de Catlin (especialmente as cópias grandes) e os hotentotes e bosquímanos de Burchell estavam entre os de valor real. A maioria das gravuras de tipos raciais encontradas em livros, no entanto, eram inúteis, quer por quererem representar as características especiais da raça, quer por caricaturá-los absurdamente. Hoje em dia, qualquer imagem, com exceção dos retratos fotográficos, carrega pouco valor etnológico, e a habilidade do colecionador está em escolher os indivíduos certos como representantes de suas nações (grifo nosso, tradução nossa).³¹

³¹ “*The science of anthropology owes not a little to the art of photography. It is true that in previous times some few artists took the trouble to draw careful race-portraits. Catlin's American Indians (particularly the large copies) and Burchell's Hottentots and Bushmen, were among those of real value. But most engravings of race-types to be found in books were worthless, either wanting the special characters of the race, or absurdly caricaturing them. Now-a-days, little ethnological value is attached to any but photographic portraits, and the skill of the collector lies in choosing the right individuals as representatives of their nations.*”

A aglomeração ou exibição em forma de mostruário proposta por Angélica Dass, associada ao rigor da coleta e identificação do tom de pele de cada pessoa retratada, tem a preocupação política de reunir o maior número possível de imagens de modo a desconstruir a hierarquização racial historicamente construída pela perspectiva europeia a partir de coleções de retratos etnográficos-antropológicos do período colonial. Muitas dessas coleções incluem os retratos de africanos e afro-brasileiros produzidos nos estúdios de Alberto Henschel.

1.4. Fotografia e Materialidade

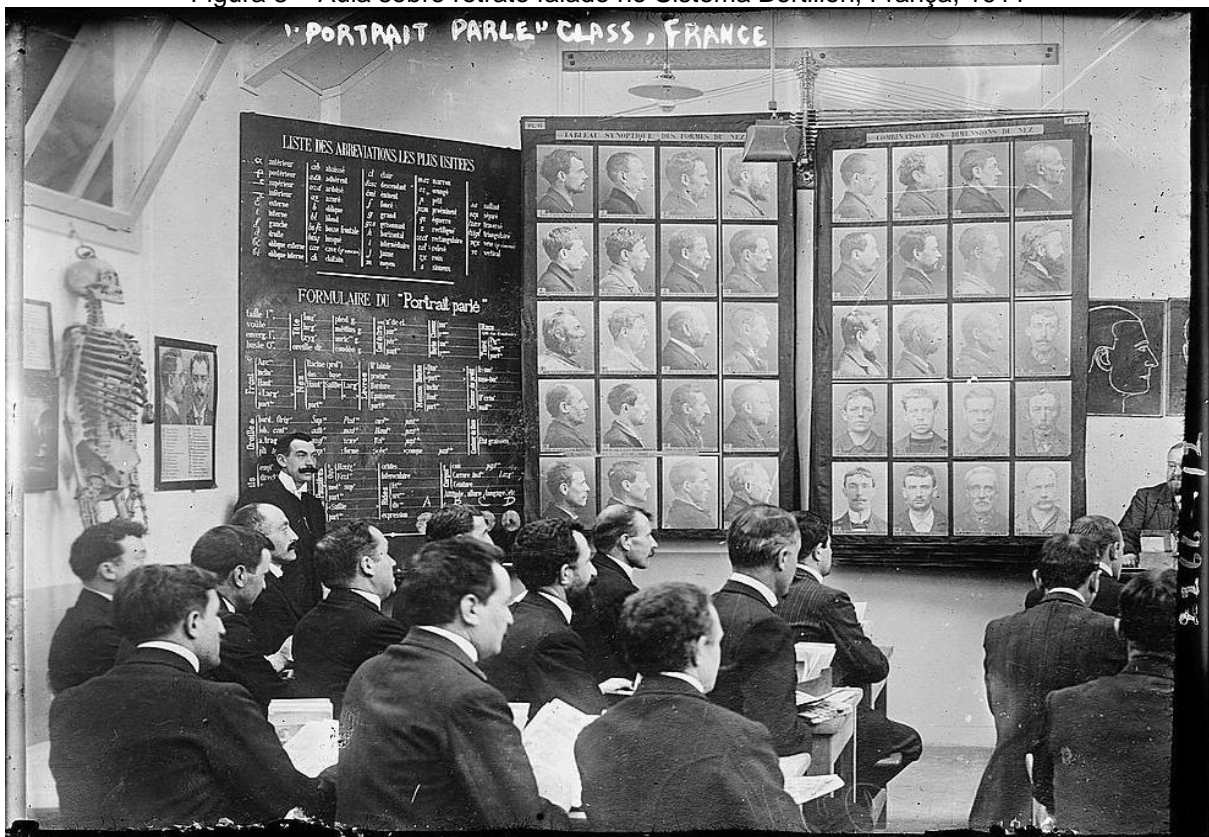
Elizabeth Edwards (1992) explica que para analisar a relação entre a fotografia e a antropologia, no período que vai da segunda metade do século dezenove ao início do século vinte, é necessário considerar dois contextos interrelacionados, um de ordem intelectual, outro de ordem política. O último corresponde à “expansão e manutenção do poder colonial europeu”; o primeiro, à “Percepção Ocidental do “Outro”, cuja manifestação mais profunda se delineaia nas teorias raciais (Edwards, 1992, p. 6).

Subscrevendo essa apropriação da maior parte do globo não europeu e estruturando as respostas a ela, havia um conjunto de pressupostos sobre a superioridade do homem branco e os deveres e direitos que essa superioridade conferia. Paralelamente, desenvolveu-se um domínio crescente de ideias que valorizavam as conquistas tecnológicas e científicas. Em combinação com o ressurgimento de uma postura religiosa mais evangélica, isso criou um clima em que europeus e aqueles de origem europeia no Novo Mundo podiam afirmar sua suposta superioridade e justificar cientificamente essa política. As relações de poder da situação colonial não eram apenas de opressão aberta, mas também de relações insidiosas e desiguais que permeavam todas as facetas do confronto cultural. De fato, esse confronto incluiu relações de poder locais das terras colonizadas por brancos (tradução nossa).³²

Assim, segundo a autora, o surgimento e desenvolvimento da fotografia está circunscrito por esse conjunto de ideias culturais que produziu crenças, valores e classificações fundamentais na delimitação de lugares opostos de poder para brancos e não brancos. A fotografia antropométrica, por exemplo, conforme Terence Wright (1992, p. 21), com os distintos instrumentos de medição do corpo humano, desempenhou papel muito importante nesse processo de ‘percepção’ ou construção da representação do Outro.

³² *"Underwriting this appropriation of most of the non-European globe and structuring responses to it was a set of assumptions concerning the superiority of the white man and the duties and rights this superiority bestowed. In parallel there developed an increasing dominance of ideas which placed value on technological and scientific achievement. In combination with a re-emergence of a more evangelical religious stance, this created a climate in which Europeans and those of European extraction in the New World could assert their assumed superiority and justify this political scientifically. The power relations of the colonial situation were not only those of overt oppression, but also of insidious, unequal relationships which permeated all facet of cultural confrontation. Indeed, this confrontation included local power relations of the white-settled lands".*

Figura 3 – Aula sobre retrato falado no Sistema Bertillon, França, 1911



Fonte: Tietz, Tabet. SciHi Blog. *Alphonse Bertillon's Anthropometric Identification System* Disponível em <http://scihi.org/alphonse-bertillon/> Acesso em 18.mai. 2021

A análise dos aspectos materiais da aula de fotografia antropométrica do sistema Bertillon, na França (figura 3), contribui para breve reflexão sobre o retrato como objeto socialmente presente. O aparato expositivo da aula inclui dois grandes painéis, em que os retratos, no formato busto, estão arranjados conforme a posição, de frente ou de perfil, dos retratados, todos homens. Percebe-se que há um equipamento de iluminação direcionado para as fotos. E, se observarmos o volume na parte inferior do painel direito, podemos supor que há uma série de outros painéis abaixo deste. Outros elementos compõem o ambiente educativo: uma espécie de lousa com “lista” de informações e “formulário do Retrato Falado”, um modelo do esqueleto humano em uma das paredes, o desenho de um rosto em perfil ao fundo. Por fim, mas não menos importante, o público ao qual a aula se destina: um grupo de homens brancos ocidentais trajando ternos escuros e segurando seus papéis de anotações. Neste caso, estamos falando de retratos produzidos e utilizados com fins científicos em uma aula denominada “Retrato Falado”, voltada para homens brancos. A relevância de nomear o gênero e a identidade étnico-racial da audiência desta aula pode ser explicada pelo modo como Stuart Hall interpreta o conceito de

representação. Para o autor, a representação relaciona-se à forma como a linguagem é utilizada para produzir e transferir conhecimento entre membros de uma mesma cultura (1997, p. 15). O compartilhamento restrito de informações aos próprios pares garante o controle sobre o outro, portanto, a manutenção do poder.

É exatamente no contexto de transferência de conhecimento entre pares que os retratos de negros produzidos por Alberto Henschel no Brasil circularam na Alemanha como parte da exposição educativa sobre a América do Sul, organizada por Alphons Stübel no final do século XIX. Para Edwards, os significados de fotografias como imagens têm relação estreita com o material e as formas de apresentação das fotografias (Edwards, 2002, p. 68).

Vou desviar o foco metodológico exclusivo no conteúdo, argumentando que o significado não está localizado meramente na imagem enquanto imagem, mas que suas formas materiais, realçadas por suas formas de apresentação, são centrais para a função das fotografias como *objetos socialmente presentes* e que essas formas materiais existem em diálogo com a própria imagem para fazer sentido (grifo nosso, tradução nossa).³³

Tomo a liberdade de traduzir “*socially salient objects*” como “objetos socialmente presentes” por compreender que a expressão se refere à ideia de objetos que se destacam por conta de sua presença física no mundo. A autora investiga o significado da materialidade de fotografias etnográficas, definindo-as como “objetos socialmente notáveis”, baseada na antropologia da cultura material. “A argumentação sugere que, embora o enfoque analítico esteja na semiótica e a análise iconográfica na representação da raça e da cultura, as formas materiais das imagens são essenciais para esse discurso” (Edwards, 2002, p. 72, tradução nossa).³⁴

Ainda de acordo com Edwards (2004, p11):

Pode-se dizer aqui que a materialidade tem um caráter positivista, na medida em que se preocupa com objetos físicos reais em um mundo que é fisicamente apreensível não apenas por meio da visão, mas também por meio de relações corporificadas de olfato, paladar, tato e audição. No entanto, (...), não estamos lidando com um fetichismo reduutivo, mas com uma relação complexa e fluida entre pessoas, imagens e objetos (tradução nossa).³⁵

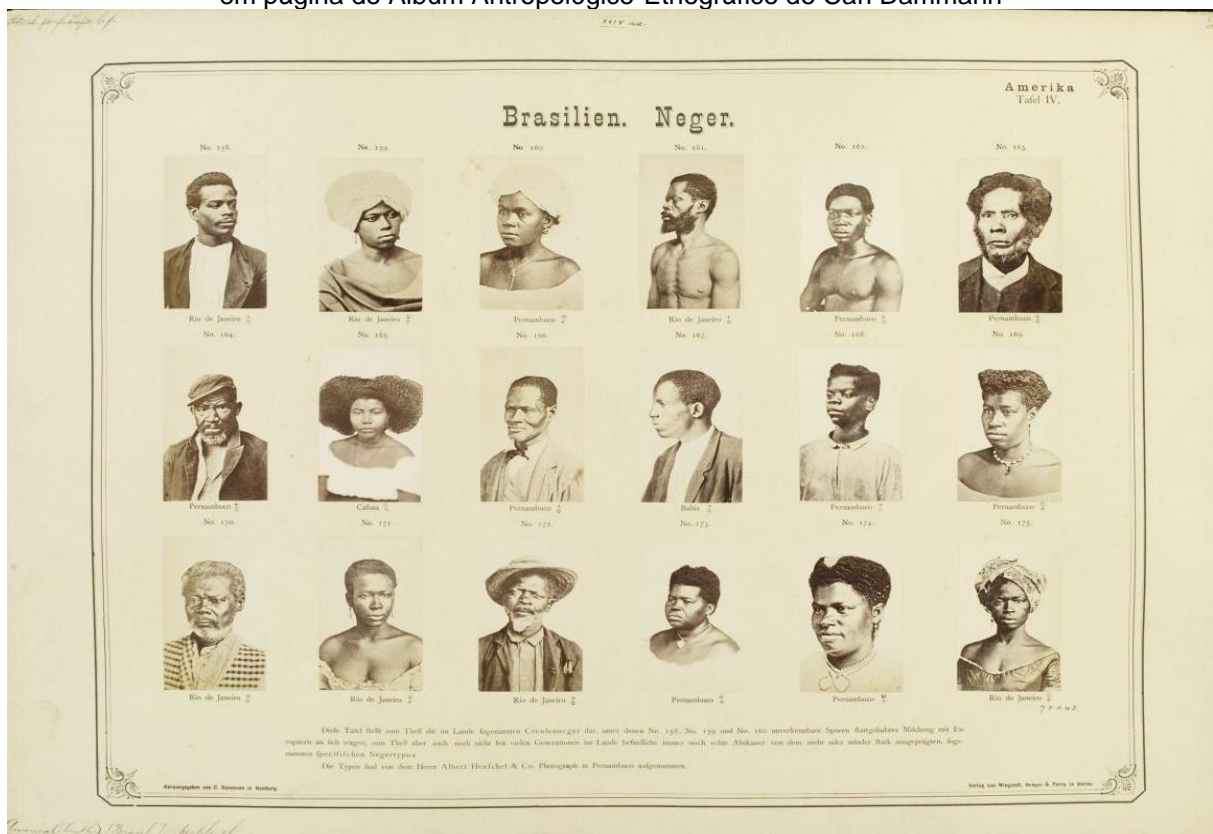
³³ “*I shall shift the methodological focus away from content alone, arguing that it is not merely the image qua image that is the site of meaning, but that its material forms, enhanced by its presentational forms, are central to the function of photographs as **socially salient objects** and that these material forms exist in dialogue with the image itself to make meaning*”.

³⁴ “*The argument suggests that, while the analytical focus has been on the semiotic and iconographical (focus) in the representation of race and culture, material forms of images are integral to this discourse*”.

³⁵ “*Materiality can be said here to have a positivistic character, in that it is concerned with real physical objects in a world that is physically apprehendable not only through vision but through embodied*

Desse modo, para entender valores atribuídos aos retratos de pessoas negras produzidos por Alberto Henschel no século XIX, a análise deve considerar a trajetória dos retratos enquanto imagem e enquanto objetos. Isso porque a reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2020) que se encontra na base do processo de produção das *cartes-de-visite* permitiu que determinados retratos estivessem presentes em diferentes lugares e em distintas formas. Assim, em 1875, ano em que os geógrafos Alphons Stübel e Wilhelm Reiss chegavam ao Brasil e compravam os retratos no estúdio Photographia Allemã no Rio de Janeiro, essas fotografias já estavam coladas na página denominada Negros brasileiros (Figuras 4, 5 e 6) do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann.

Figura 4 – Retratos de pessoas negras no formato *carte-de-visite* produzidos por Alberto Henschel em página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann

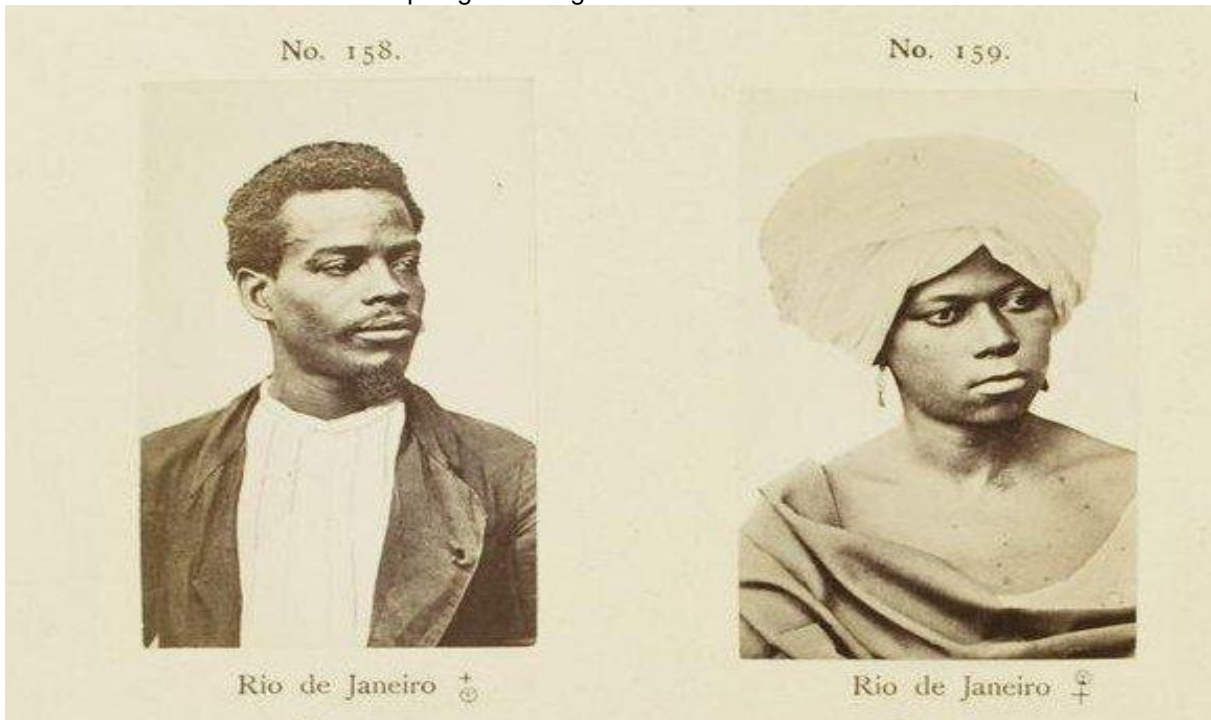


Fonte: Museo Nacional de Antropologia. Catálogo de la Red Digital de Colecciones de Museos en España. Foto: Javier Rodríguez Barrera (s/d). Disponível em

<https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Brasilien%20Neger&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=22&listaMuseos=n>
 ull Acesso em 11 jun. 2020

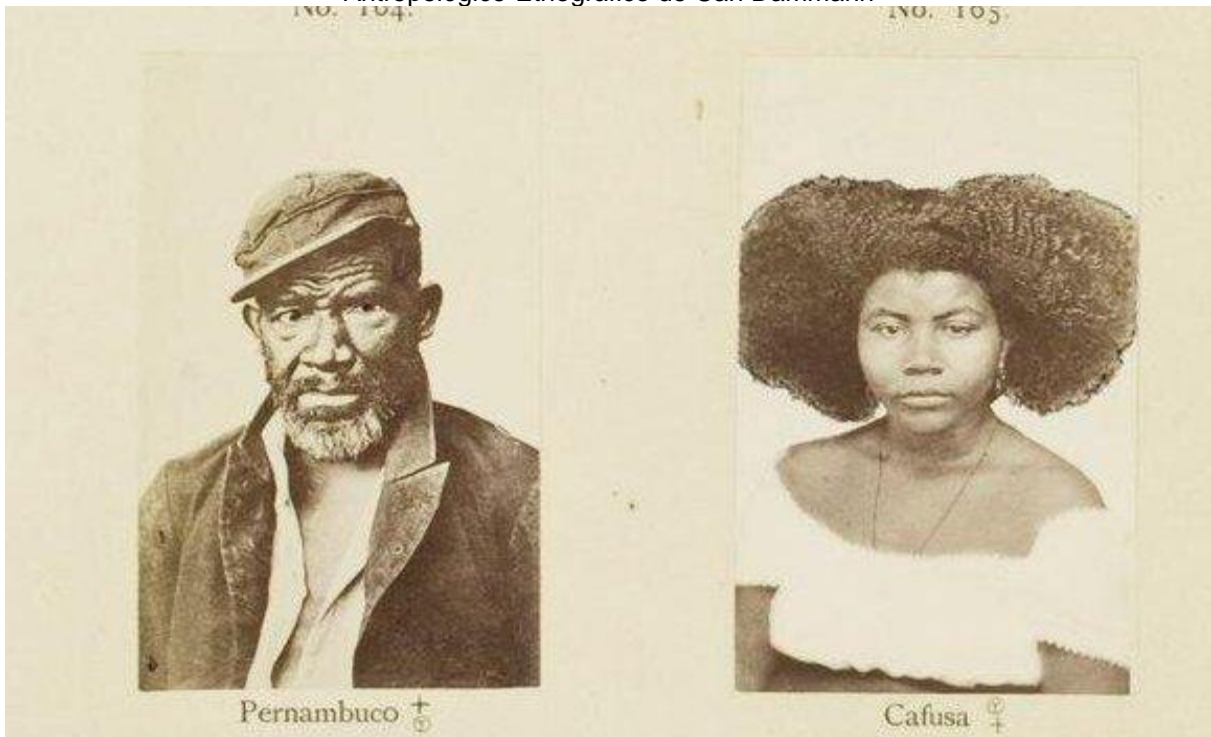
relations of smell, taste, touch and hearing. However, as the chapters demonstrate, we are dealing not with a reductive fetishism, but with a complex and fluid relationship between people, images and objects".).

Figura 5 – Retratos do pai de santo Juca Rosa e de uma jovem negra (detalhe) página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann



Fonte: Museo Nacional de Antropologia. Catálogo de la Red Digital de Colecciones de Museos en España. Foto: Javier Rodríguez Barrera (s/d).

Figura 6 – Retratos de um homem e uma mulher negros em detelha da página do Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann



Fonte: Museo Nacional de Antropologia. Catálogo de la Red Digital de Colecciones de Museos en España. Foto: Javier Rodríguez Barrera (s/d).

Figura 7 – Retratos de três jovens negras produzidos por Alberto Henschel em detalhe da lâmina Brasil e Peru da coleção de Alphons Stübel, 1875



Fonte: Leibniz-Institut für Länderkunde, Foto da autora (2015).

Figura 8 – Retratos de pessoas negras, produzidos no Brasil e em Lima, atribuídos a Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss-



Fonte: Sui (2004, p. 288).

Figura 9 – Retratos de mulheres negra, produzidos em Lima, atribuídos a Alberto Henschel na coleção de Wilhelm Reiss, 1875



Fonte: Sui (2004, p. 288).

O que nos interessa é fazer breve reflexão sobre a relação entre a antropologia e o surgimento da fotografia, discutida por Elizabeth Edwards (1992), e a conexão entre a origem da técnica fotográfica e a expansão imperial europeia, problematizada por Ariella Azoulay (2015). Faremos isso como forma de entender os contextos que levaram ao deslocamento do Brasil para a Alemanha, dos retratos conhecidos como “tipos negros” de Henschel na bagagem do colecionador Alphons Stübel.

Em termos objetivos, é possível dizer que as duas autoras apontam a colonialidade como um contexto político ideológico que circunscreve o desenvolvimento da técnica fotográfica. Outra intersecção das abordagens de ambas está na compreensão de que a fotografia é uma das tecnologias associadas à noção de modernidade europeia. A diferença principal entre as duas discussões está no fato de que Azoulay desloca a origem da fotografia para o final do século XV, mais

precisamente 1492, ano historicamente identificado como o ano de descobrimento da América. Tal deslocamento temporal das origens da fotografia³⁶ não necessariamente se opõe à perspectiva de Edwards, mas talvez seja complementar a ela. Por ora, tem relevância para a reflexão proposta neste capítulo, entender como Azoulay fundamenta teoricamente esse deslocamento. Segundo a autora, para localizar 1492 como o ano de origem da fotografia seria necessário desaprender o que nos foi ensinado a partir da narrativa dos inventores e empreendedores (Azoulay, 2015, s/p.).

Em *O contrato civil da fotografia* (2008), propus deslocar as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários e reconstruir uma história potencial da fotografia a partir de suas práticas. Minha tentativa de reconfigurar a fotografia ainda era definida pela suposição de que ela poderia ser compreendida como um campo separado e, portanto, situada no início do século 19. Aqui, com base no meu próximo livro, *História potencial: desaprendendo o imperialismo*, também questiono a temporalidade e a espacialidade imperial, e tento abordar o mundo em que a fotografia poderia surgir. Não se trata de questionar o exato momento da origem da fotografia e propor que esse aparato óptico ou aquela substância química a tornaram possível. E sim de questionar as formações políticas que permitiram proclamar e institucionalizar a ideia de que certas práticas usadas como parte de campanhas imperiais amplas e violentas não têm relação com essa violência, de modo que se pode narrá-la de uma perspectiva externa. Deixe-me formular a questão diretamente: como os autores de diferentes histórias e teorias da fotografia sabem que ela foi inventada em algum momento no início do século 19? Eles – nós – herdaram esse conhecimento dos interessados em sua promoção. Explicar a fotografia com base na narrativa de seus promotores é como registrar a violência imperial nos termos daqueles que a exerceram, declarando que eles haviam descoberto um “novo mundo”.

É importante entender que o percurso de “desaprendizagem” de Azoulay se deu em duas etapas. Primeiro, ela desviou a atenção dada à técnica fotográfica pelos sujeitos envolvidos em sua prática. Ao focar no corpo político, sua abordagem põe em evidência os interesses econômicos e ideológicos da prática na primeira metade dos Oitocentos. Na segunda etapa, quando a autora analisa historicamente a formação e desenvolvimento político europeu, ela foca na violência imperial implícita em certas práticas fotográficas do século XIX que a história oficial da fotografia buscou ocultar. O deslocamento temporal proposto por Azoulay (2019, s/p) baseia-se no estudo da relação de poder que a Europa estabelece a partir do século XV com os outros continentes, sobretudo América e África.

³⁶ Essa interpretação é adotada por alguns estudiosos da história da fotografia que, em uma abordagem diferente de Azoulay, a conectam ao uso da câmera escura e da perspectiva no Renascimento.

A invenção do Novo Mundo e a invenção da fotografia não são eventos independentes. A sugestão de que as origens da fotografia remontam a 1492 é uma tentativa de enfraquecer a temporalidade imperial imposta naquela época, que permitiu que as pessoas acreditassem, experimentassem e descrevessem coisas interconectadas como se fossem separadas, definidas por seu caráter de novidade. Em outros termos, para a fotografia surgir como uma nova tecnologia no final de 1830, a centralidade dos direitos imperiais nos quais ela foi baseada teria de ser ignorada, negada ou sublimada, ou, pelo menos, varrida para debaixo do tapete, sem ser percebida como constituinte da operação da fotografia como uma tecnologia. Colocar esses direitos em primeiro plano exige um exercício simultâneo: desaprender as origens consagradas da fotografia e as do “novo mundo”, suas conotações espaciais e temporais – ainda hoje associadas de perto com a modernidade e “a era dos descobrimentos” – e, em vez disso, observar a configuração da violência imperial e sua manifestação em direitos.

Segundo Azoulay, o discurso de Dominique François Arago, apresentado em 1839 na Câmara dos Deputados da França, é reconhecido, de maneira geral, como a primeira narrativa sobre a fotografia, que a definiu como uma nova prática possibilitada por aparato técnico igualmente novo. As palavras de Arago (1839, *apud*, Azoulay, 2019, s/p.) são contundentes.

Enquanto essas imagens são exibidas para vocês, todos imaginarão as vantagens extraordinárias que poderiam ter derivado de um meio de reprodução tão rápido e exato durante a expedição ao Egito; todos perceberão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, nós hoje possuiríamos registros pictóricos fidedignos daquilo de que o mundo ilustrado é eternamente carente devido à ganância dos árabes e ao vandalismo de certos viajantes. Copiar milhões de hieróglifos que cobrem o interior dos grandes monumentos de Tebas, Mênfis, Karnak e outros exigiria décadas e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo, uma pessoa seria o bastante para realizar esse imenso trabalho com sucesso.

Arago, ao discursar acerca da invenção da fotografia, propondo que ela seria capaz de substituir as técnicas de registro visual do passado, não apenas ignora a violência imperial europeia em relação à cultura material e ao povo egípcio no continente africano no século anterior, como reforça preconceitos em relação aos árabes. O posicionamento de Arago, assim como o de Tylor, reconhece a noção de um desenvolvimento técnico da fotografia em relação às práticas catalográficas anteriores sem relacioná-las ao contexto político ideológico de ambas.

Nesse sentido, quando proponho analisar a produção de retratos de africanos e afrodescendentes produzidos por Henschel, bem como sua circulação pelo colecionismo antropológico, a partir da coleção de Alphons Stübel, foco minha atenção nesse prolongado deslocamento de corpos negros, seja por meio do comércio transatlântico de pessoas escravizadas, seja por meio da comercialização de retratos de algumas dessas pessoas.

1.5 Decolonialidade

Na medida em que adotamos os argumentos de Ariella Azoulay (2015 e 2019), que acabamos de explicitar, para embasar nossa reflexão sobre a produção, circulação e consumo de retratos fotográficos de pessoas negras oriundos dos estúdios de Alberto Henschel, consideramos pertinente articulá-los à abordagem decolonial de Aníbal Quijano (2015, p.119) sobre os procedimentos europeus de classificação e hierarquização dos povos.

Quijano, ao tratar da colonialidade, explica que a concepção de uma superioridade natural de brancos – principalmente europeus – foi expressa em uma “operação mental de fundamental importância para todo o padrão de poder mundial, principalmente com respeito às relações intersubjetivas” (2005, p. 120). É nessa operação mental que identifico a agência dos retratos de tipos humanos na exposição educativa sobre a América do Sul, destinada ao público europeu em geral e a especialistas interessados em se preparar para a realização de viagens e pesquisas análogas às de Stübel. Ao articular essas discussões teóricas que abordam a fotografia e a relação colonial/imperial entre Europa, África e América pela perspectiva decolonial, insiro as pessoas retratadas no corpo político envolvidas na prática da fotografia.

A fim de orientar as conexões entre a proposta curatorial de Alphons Stübel na Exposição Educativa sobre a América do Sul e a discussão acerca da colonialidade de Aníbal Quijano, tomo como referência a contextualização teórica realizada por Catherine Walsh. Segundo Walsh (2009), no seu texto, a autora aponta dimensões da colonialidade que, articuladas entre si, resultaram nas configurações globais de poder, capital e mercado da atualidade: a colonialidade do poder, a colonialidade do ser, a colonialidade do saber e a colonialidade cosmogônica. A primeira dimensão, ainda vigente nas relações de dominação e subordinação do mundo contemporâneo, operou no estabelecimento e fixação de uma estratificação social dos grupos humanos a partir da noção de raça. A segunda, por meio de categorizações binárias polarizadas como, por exemplo, civilizado-primitivo, legitimou o reconhecimento da humanidade de determinados grupos e a negação dessa mesma humanidade em outros. A terceira atuou na pressuposição do eurocentrismo como perspectiva hegemônica, enquanto a quarta e última dimensão, apontada por Walsh, anulou filosofias, expressões da espiritualidade e do sagrado, bem como compreensões de

mundo da diáspora africana e de povos indígenas, fixada na diferença binária cartesiana homem/natureza.

Em *Os negros na América Latina*, Henry Louis Gates JR. (2014, p. 15), após comparar os números de pessoas que o comércio transatlântico trouxe a cada país do Novo Mundo, conclui que a “experiência africana nas Américas” não teria ocorrido nos Estados Unidos, mas no Caribe e na América Latina. Em seguida, o autor explica que o principal objetivo de seu livro é fazer uma reflexão sobre o significado de ser ‘negro’ nesses países. Estabelecendo diálogo com o questionamento de Gates e, a partir da noção de “comunidades imaginadas” (Anderson, 1991), realizamos neste estudo uma discussão crítica sobre os atores sociais que no passado construíram e/ou colaboraram na construção dos imaginários acerca de grupos afro-brasileiros, que repercutem na atualidade.

Tendo em vista que o foco da pesquisa é a representação fotográfica de pessoas negras produzida no século XIX no Brasil pelo fotógrafo Alberto Henschel e a trajetória dos retratos, nomeio como sujeitos o fotógrafo, o colecionador Alphons Stübel, o pai de santo Juca Rosa e as pessoas retratadas. Por tratar-se de um período profundamente marcado pela racialização hierarquizante dos povos, compreendo que é necessário localizá-los em relação a seus países de origem, identidades étnico-raciais e lugares sociais. A necessidade de identificar, na medida do possível, quem eram estes sujeitos, principalmente no que se refere às suas origens étnico-raciais se dá, sobretudo, pela compreensão de que as relações de poder eram mediadas por interesses e negociações entre os indivíduos, mesmo que estivessem em posições polarizadas ou desiguais pelo próprio contexto de poder colonialista em que as imagens foram produzidas e consumidas.

A título de introdução, reuniremos a seguir alguns dados biográficos a respeito dos agentes sobre os quais trataremos ao longo desta tese. Muitas dessas informações serão retomadas e melhor contextualizadas oportunamente para ampliar o entendimento de suas ações.

Quem era o fotógrafo Alberto Henschel (1827-1882)? Homem branco, judeu, nascido na Prússia, naturalizou-se brasileiro após estabelecer-se no Brasil em 1866. Empresário de sucesso no campo da fotografia, implantou estúdios fotográficos em quatro capitais brasileiras: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, com diferentes sócios. Por meio dos anúncios publicados em jornais da época, sabemos que Henschel promoveu seu trabalho como tendo uma qualidade superior porque

usava "técnicas do mundo civilizado", fazendo referência explícita à tecnologia que importava da Europa. Ele recebeu o título de Fotógrafo Imperial e dois retratos produzidos em seu estúdio do Rio de Janeiro foram utilizados para representar o Brasil na exposição Universal de Viena, em 1873

Quem foi o colecionador Alphons Stübel (1835-1904)? Homem branco, nascido na Alemanha, foi um viajante que empreendeu uma longa jornada pelo continente americano em busca de pedras vulcânicas. Durante sua expedição, adquiriu os mais diversos tipos de artefatos, pedras, plantas, objetos, roupas e fotos. A coleção fotográfica por ele constituída reunia cerca de 2000 fotos e foi exibida em uma Exposição Educativa permanente na Alemanha, de 1896 a 1930³⁷, que tinha como objetivo documentar os países e as populações que visitou na América do Sul.

Quem foi o pai de santo José Sebastião da Rosa (1833)? Homem negro, nascido no Brasil, filho de uma africana, também conhecido como Juca Rosa, foi um líder espiritual que alcançou enorme poder na corte imperial do Rio de Janeiro. Entre as pessoas que frequentavam seus rituais estavam negros e brancos, homens e mulheres, de diferentes classes sociais e condições econômicas. Rosa foi um dos retratados por Henschel e tinha como hábito a prática de trocar retratos com suas filhas e filhos. Os retratos pertencentes a Rosa foram apreendidos pela polícia em 1870, por ocasião de uma investigação criminal, e utilizados como prova contra ele. O episódio teve grande repercussão na imprensa carioca, sobretudo no ano seguinte. Apesar da importância dada aos retratos durante o interrogatório, eles não constam atualmente dos autos do processo. As imagens de Rosa e de parte de sua irmandade foram tornadas públicas em um artigo científico publicado em 1913.

Quem foram as mulheres e homens retratadas/os por Alberto Henschel presentes na coleção de Alphons Stübel e nas fotos apreendidas pela polícia de posse de Juca Rosa? Sabemos que eram pessoas negras, nascidas na África e no Brasil, residentes em uma das três primeiras cidades brasileiras em que Henschel estabeleceu estúdio comercial. Descritas de forma tipificada na coleção de Stübel, na Alemanha, poucas são as informações disponíveis acerca dessas pessoas, salvo pelo

³⁷ A exposição localizava-se no departamento do Museu de Etnologia de Leipzig. Em 1905, foi transferida para um Museu próprio, até 1948, quando, em decorrência do fechamento da instituição, voltou para o Museu de Etnologia. Em 1930, a exposição foi desmontada e as fotografias foram incorporadas ao acervo iconográfico do museu. Durante a Segunda Guerra Mundial, em 1942, foi fundado o *Deutschen Institut für Länderkunde* e as fotografias foram integradas ao seu acervo (Khol, 2005).

fato de que os retratos de algumas delas também podem ser localizados entre as fotografias de Juca Rosa, no Rio de Janeiro. Por meio do cruzamento de dados levantados acerca dos dois conjuntos de retratos, é possível identificar os nomes e um pouco das histórias desses africanos e afrodescendentes no Brasil cujas representações foram transferidas para a Europa.

A abordagem desses agentes sociais implica a identificação de outras pessoas que, em maior ou menor medida, estiveram envolvidas com a produção, consumo e circulação dos retratos. Nesse sentido, são fundamentais as relações familiares e profissionais de Alberto Henschel com seus sócios, com os artistas que contratou e colecionadores, entre os quais viajantes europeus. As duas últimas categorias incluem os geógrafos Alphons Stübel e seu parceiro de viagem, Wilhelm Reiss.

No que se refere a Juca Rosa, devemos observar algumas especificidades. A primeira diz respeito ao fato de os retratos terem sido usados como provas num processo criminal contra ele. Isso o posiciona em diferentes papéis, até mesmo conflitantes, pois ele foi, ao mesmo tempo, pai de santo, um dos retratados por Henschel, detentor de uma coleção de retratos e réu. Os membros desta comunidade negra também assumem diversas posições, sendo filiados ao pai de santo, modelos de Henschel e testemunhas na investigação contra Rosa. O fato de essas fotografias virem à tona em razão do processo e da posterior publicação em um jornal de grande circulação na capital do país explicita sua atuação em meio a complexas relações de poder, o que o vincula às trajetórias dos retratos, do delegado, dos denunciantes, de suas supostas vítimas e dos redatores de jornais.

Neste capítulo, trouxemos dados gerais sobre a África a fim de colocar em discussão certos equívocos e estereótipos que ainda hoje são recorrentes quando se trata de abordar o passado e o presente desse continente. A seguir, discutimos o fenômeno da diáspora africana e suas implicações para a população afrodescendente no Brasil. Além disso, buscamos apresentar dois dos principais conceitos que nortearão esta tese: materialidade da fotografia, a partir de Elizabeth Edwards, e o fenômeno da colonialidade com base no pensamento de Aníbal Quijano. Finalizamos com pequenas biografias dos agentes que analisaremos ao longo deste trabalho. No próximo capítulo, aprofundaremos a discussão sobre a biografia de Alberto Henschel e traremos outro conceito fundamental da tese, o de agência, para tratar da circulação dos retratos produzidos por ele e do papel que desempenharam no estabelecimento de relações de poder nos meios em que circularam.

Capítulo 2 – A fotografia no século XIX - circulação e agência

Capítulo 2 – A fotografia no século XIX - circulação e agência

Pouco se sabe da biografia de Alberto Henschel, além do fato dele ter sido um judeu-alemão, radicado no Brasil, que se tornou um dos empreendedores pioneiros da fotografia no país no século XIX. Em relação a isso, nos perguntamos: o quão conveniente foi a ausência de informações sobre Henschel para sua legitimação como empresário e fotógrafo da corte imperial no Rio de Janeiro? Considerando que a circulação de informações sobre fotógrafos, enquanto autores, não condiz com as práticas da época, seria possível em nossa análise identificar aspectos das intenções estéticas de Henschel? Por que tantos retratos de pessoas negras produzidos em seus estúdios foram comprados por cientistas europeus, como Alphons Stübel e Carl Dammann, cujas coleções colaboraram para o desenvolvimento de teorias raciais, no caso de Dammann, e com a tipificação de indivíduos não ocidentais, no caso de Stübel?

Figura 10 – Alberto Henschel (à direita) e Constantino Barza, Photographia Allemã, Recife, Pernambuco c. 1877



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CEHIBRA, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, Ministério da Educação

Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=1138> Acesso em 23 jan. 2023.

Este capítulo parte dessas perguntas para investigar a circulação e agência dos retratos de pessoas negras produzidos nos estudos fotográficos do século XIX, tendo como foco o empreendimento comercial de Alberto Henschel e as atividades que desempenhou como empresário da fotografia e agente social ativo durante o império brasileiro. A partir da reunião de informações dispersas em diversas fontes, em especial na imprensa de época, e dos dados disponíveis sobre seus colaboradores, buscaremos avançar no entendimento de quem foi Henschel enquanto sujeito histórico que realizou escolhas pautadas nas condições que foi capaz de construir para si. De posse do perfil resultante dessa operação, analisaremos a fatura dos retratos em seus estúdios, a sua materialidade, o seu uso etnográfico, finalizando nossa análise com as condições de circulação e consumo das fotos e da agência dos retratados sobre o modo como foram representados.

Reconhecido como um dos pioneiros da fotografia no Segundo Império brasileiro, Alberto Henschel permanece inacessível como indivíduo e como fotógrafo ao pesquisador contemporâneo na documentação que se conhece a seu respeito. De forma geral, as informações disponíveis sobre ele são provenientes de anúncios publicados em jornais da época e das análises de suas fotografias por pesquisadores contemporâneos. Diante dessa situação, consideramos que uma forma alternativa e indireta de acessar informações sobre Alberto Henschel é por meio da biografia de seus sócios, bem como de artistas que com ele trabalharam.

2.1. Alberto Henschel – Uma trajetória possível

Tendo como objetivo renovar o interesse sobre a trajetória de Alberto Henschel, a pesquisadora Cláudia Beatriz Heynemann sugere, no artigo *A fotografia imperial de Albert Henschel*, uma abordagem focada no fotógrafo e na sua origem judaico-alemã. Heynemann relaciona a trajetória de Henschel ao significativo número de fotógrafos judeus-alemães atuantes na segunda metade do século XIX que teriam contribuído para a hipotética configuração de uma fotografia judaica nos Oitocentos³⁸. A autora (Heynemann, 2012, p 2) propõe atenção à sociedade da Europa Central cuja ambiência cultural estaria na base da formação de fotógrafos alemães e/ou judeus-alemães que se deslocaram para o Brasil no século XIX.

Deste modo, sugerimos olhar para o contingente de fotógrafos alemães e/ou de judeus alemães que desembarcam no Brasil também pelo prisma do ambiente cultural de que provinham e que prenunciaria uma geração de românticos e libertários, por vezes em contradição, mas em referência aos que então descobriam o sentido de ser moderno, de dominar a técnica, de pertencer àquela sociedade que era progressivamente mais industrializada, na qual se ingressava sobretudo pela imagem, de si e como posse do mundo. A fotografia apresentou a diversos grupos e, também, aos judeus, oportunidades sem precedentes e os dilemas de um novo meio de representação e comunicação.

Essa análise coincide com a perspectiva do historiador Julius H. Schoeps (2021) sobre o pensamento judaico na Alemanha do século XIX. Para o historiador, embora houvesse uma minoria conservadora ortodoxa, a maioria dos judeus tinha um posicionamento liberal de esquerda, com grande influência sobre os movimentos democráticos do período. Schoeps explica que essa contribuição é interrompida com o surgimento do antissemitismo nacionalista a partir do final de 1870.

Para dar início à sua reflexão sobre a origem cultural de Alberto Henschel na sociedade alemã, Heynemann retoma Michael Löwy (1989 apud Heynemann, 2012, p.2) na conceituação de Europa Central ou *Mitteleuropa*.

Designa uma área geográfico-cultural e histórica unificada pela cultura germânica: a Alemanha e o Império Austro-Húngaro. Durante o período que vai da metade do século XIX até 1933, a comunidade judaica da Europa central conheceu uma floração cultural extraordinária, um século de ouro comparável ao século XII judeu árabe na Espanha. Essa cultura judeu-alemã, produto de uma síntese espiritual única no gênero, que deu ao mundo Heine e Marx, Freud e Kafka, Ernst Bloch e Walter Benjamin, aparece-nos hoje

³⁸ Cf. A fotografia imperial de Albert Henschel de Cláudia Beatriz Heynemann. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20heyнемann.pdf>. Acesso em: mar. 2021.

como um mundo desaparecido, um continente apagado da história, uma Atlântida submersa no oceano, com seus palácios, templos e monumentos.

De fato, Henschel, nascido no antigo Império Austro-Húngaro, faz parte da leva de europeus que se deslocou de seu continente ao longo do século XX para as Américas. Focar em sua origem judaico-alemã contribui para revisar e ampliar nossas reflexões acerca de suas trajetórias e produções. Ao utilizar a conceituação de Löwy, a historiadora situa a base da formação de Alberto Henschel no contexto cultural, geográfico e histórico, que também gerou grandes intelectuais de esquerda, como Karl Marx e Walter Benjamin.

O apagamento da cultura judeu-alemã mencionado por Löwy pode ser exemplificado pela origem do sobrenome de Benjamin. O filósofo explica em texto autobiográfico, escrito no período nazista, a motivação de seus pais para ocultar parte de seu nome, Walter Benedix Schönflies Benjamin (2020, p 7), que ele próprio só conheceu tardiamente. "Quando eu nasci, meus pais tiveram a ideia de que eu pudesse me tornar um escritor. Então, seria bom que ninguém notasse imediatamente que eu era um judeu". Não é possível confirmar se Alberto Henschel fez uso de alguma estratégia de ocultação de sua origem judaico-alemã para proteger a si próprio e a seus descendentes do antissemitismo enfrentado por judeus assimilados na Alemanha³⁹, mas cabe lembrar que, em 1941, sua sobrinha neta, Margot Henschel, teve a cidadania brasileira negada pelo governo do Brasil. O pedido da jovem, que teve como justificativa a realização de seu casamento com um berlinense radicado no Brasil, foi publicado na capa do *Correio da Manhã* em 18 de março de 1941, próximo à reprodução de trechos de discurso de Hitler sobre heróis alemães e outras notícias sobre a guerra⁴⁰. É possível que Margot Henschel seja o nome de solteira de Margot Melchior, jovem tornada prisioneira em campo de concentração pelo regime nazista alemão em 1944⁴¹. Caso sejam a mesma pessoa, a cidadania brasileira de Margot Henschel talvez tivesse evitado que ela fosse mais uma vítima do Holocausto.

³⁹ Para saber mais sobre a cultura judaico alemã, ver a entrevista do historiador Julius H. Schoeps à Sabine Oelze in *O legado do judaísmo na Alemanha*. Deutsche Welle, 16 de junho de 2021. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3uxcy>. Acesso em: 17 set. 2021.

⁴⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1941, p. 1 Disponível em Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=5568&url=http://memoria.bn.br/docreader# Acesso em: 22 mar. 2021.

⁴¹ Informações no Banco de Dados Online Sobreviventes e Vítimas o Holocausto do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos. Disponível em: <https://www.ushmm.org/> Acesso em: 22 mar. 2021.

Voltando ao século XIX, dentre os motivos que teriam levado grande número de fotógrafos judeus a se dedicarem à fotografia na Europa Central estaria, segundo David Shneer (2010, *apud* Heynemann, 2012, p. 3), o fato de tratar-se de um ofício que não exigia a permissão de autoridades educacionais, artísticas, estatais ou jurídicas para que fosse exercida. Tais facilidades teriam aproximado da prática fotográfica outros grupos marginalizados da prática, como mulheres, por exemplo. Desse modo, a fotografia tornou-se para os judeus na Europa uma atividade comercial rentável e o deslocamento de alguns deles para o Brasil fez parte de uma busca por território com menor concorrência. Como explica Schoeps (2021), tendo em vista que o antissemitismo racial surgiu no final de 1870, podemos supor que alguns judeu-alemães tenham também sido motivados a migrar para as Américas ao perceberem uma movimentação antidemocrática na Alemanha alguns anos antes.

De qualquer forma, no fim do mês de maio de 1866, o fotógrafo Alberto Henschel desembarca no Recife acompanhado de seu conterrâneo Karl Heinrich Gutzlaff (Kossoy, 2002, p. 170). No início de julho do mesmo ano, uma nota no Diário de Pernambuco anunciava a abertura do "Photographia Alberto Henschel & C" na Rua do Imperador, nº 38. O curto prazo em que as reformas foram realizadas, da chegada de Henschel ao Brasil em maio até o dia inauguração, 07 de julho, nos permite inferir que a negociação com o proprietário, bem como os melhoramentos no estúdio, possa ter sido iniciada antes da chegada de Henschel e Gutzlaff no Brasil. Com a palavra *photographia* em destaque, comunicava-se ao público o contrato celebrado com o maranhense Júlio dos Santos Pereira, proprietário do estabelecimento em que Henschel e seus futuros sócios assumiriam a direção. Comumente considerado o primeiro dos sócios de Henschel no Brasil, a ausência do nome de Gutzlaff no anúncio nos leva a rever o seu papel no estúdio. É mais provável que tivesse uma participação pequena na sociedade ou talvez tenha sido apenas um de seus primeiros funcionários. Soma-se a isso, o fato de que, em 1870, o testamento de Alberto Henschel aponte o seu irmão, José Henschel, como seu sócio no estúdio do Largo da Matriz de Santo Antônio em Recife e na rua dos Ourives, no Rio de Janeiro (Heynemann, 2012, p. 5).

Sem menção à cultura judaico-alemã, o anúncio ressalta a conexão entre a arte pictórica europeia, da pintura a óleo à aquarela, e a produção fotográfica do estúdio sob a nova direção. A ênfase na experiência de Henschel e seu sócio, não identificado no anúncio, "adquirida nas principais cidades da Europa e América" (Diário de

Pernambuco, 07 de julho de 1866), visa apresentar os profissionais do estabelecimento como experimentados viajantes, preparados para atender às expectativas da clientela no Recife com o que havia de mais moderno na época. Para que o público pudesse atestar a qualidade do trabalho do estúdio, parte da produção da equipe, realizada na Europa, era apresentada no estabelecimento.

Ainda em 1866, no mês de novembro, o *Diário de Pernambuco* publica um anúncio sobre a reabertura do estúdio de Henschel, agora sob o nome Photographia Allemã, Aberto Henschel & C e em novo endereço: Largo da Matriz de Santo Antônio, nº 2. O texto dá a entender que o contrato com o proprietário do estabelecimento anterior, o senhor Julio dos Santos Pereira, havia sido firmado temporariamente, como preparação necessária para a instalação do estabelecimento dos alemães em Recife. A propósito, o acréscimo do adjetivo "Alemã" ao nome do estúdio é coerente com a marca de distinção que a origem europeia então representava (*Diário de Pernambuco*, 16 de novembro de 1866, grafia do original).

Não recuamos diante de despeza alguma para mantermos o nosso estabelecimento em ponto igual ao que de melhor há neste gênero nas cultas e grandiosas capitaes da Europa, que poderão attentar as pessoas que já viajaram e queiram vir examinar a nossa casa e com especialidade a galeria envidraçada com crystaes embaciados, que havemos empregado, para adoçar os efeitos da luz forte e intensa deste clima, evitando por esta forma a inconveniência dos reflexos incomodativos e prejudiciais às operações photographicas.

Antes de mencionar as inovações tecnológicas ofertadas pelo novo espaço, a publicação é dirigida a um público-alvo específico, pois convida pessoas que já haviam viajado ao exterior para visitar o estúdio recém-inaugurado. Ou seja, os convidados seriam europeus ou residentes no país que já haviam estado na Europa, o que significa tratar-se da elite local, dados os custos de tal deslocamento na época. No texto do anúncio, a preocupação com os aparatos e a estrutura do estúdio é notável, pois passa pela descrição dos materiais utilizados e seus benefícios como forma de sedução explícita do público. Ali, luxo e tecnologia combinavam-se para a eficiência técnica e conforto num país tropical de clima e luminosidade intensos⁴².

⁴² Em *A bicicleta de carga: E outros contos*, Companhia das Letras, o escritor e jornalista Miguel Sanches Neto cria uma fábula acerca dessa experiência de Henschel e Gutzlaff com a luminosidade tropical nos estúdios fotográficos do século XIX. Embora seja fantasiosa, a descrição do autor sobre os problemas técnicos com a luz para a produção de retratos é certa. Também chama a atenção neste conto a concepção de um Alberto Henschel que teria produzido fotos de mulheres brancas europeias para circulação privada entre brasileiros, em particular no Rio de Janeiro. A título de reflexão, pergunto:

Curiosamente, o último parágrafo da nota publicitária faz menção à origem do proprietário anterior do estúdio na Rua do Imperador, ao observar que os negativos dos retratos produzidos na oficina americana estariam preservados e disponíveis para novas cópias. Desse modo, reforça-se a importância das tecnologias vindas do exterior e, indiretamente, enfatiza-se a nacionalidade alemã dos fotógrafos, assim como a da técnica fotográfica utilizada no novo estúdio.

No dia 31 de novembro de 1866, o anúncio mencionado foi publicado novamente no jornal Diário de Pernambuco. Logo abaixo, na mesma página, vemos o anúncio do francês Leon Chapelin (Figura 11)⁴³, que, segundo Kossoy (2002, p. 108), ocupou o estúdio do fotógrafo etnográfico suíço Augusto Stahl, na Rua da Imperatriz.

por que um homem branco do século XXI se daria ao trabalho de construir essa fábula excluindo mulheres negras? Faço essa pergunta porque o autor demonstra conhecer a obra de Henschel, portanto é conhecedor das imagens dos homens e mulheres negras retratados nos estúdios de Henschel. Estaria o autor buscando localizar na produção de Henschel os primórdios das revistas masculinas, que excluem deliberadamente mulheres negras? Ademais, a despeito da ausência de informação sobre a vida de Alberto Henschel, ou talvez por isso, existe um fascínio acerca da identidade do responsável por fotos tão marcantes como as de pessoas negras, tema dessa tese. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=ZNNjDwAAQBAJ&pg=PT74&lpg=PT74&dq=Carlos+Henrique+Gutzlaff&source=bl&ots=ResEprzMYL&sig=ACfU3U0J1Ve8mj_u2P6_wHeBww426m4Frw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjcmeyipTvAhW-HrkGHd7SD8IQ6AEwEHoECAYQAw#v=onepage&q=Carlos%20Henrique%20Gutzlaff&f=false0. Acesso em 23 jan. 2023

⁴³ http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/chapelin_leon.html segundo o site Brasil arte enciclopédia, Leon Chapelin é francês, pintor que estabeleceu-se Chapelin, Léon Pintor. "Léon Chapelin (Século 19: França – ? : ?). Sua presença foi registrada em Salvador, provavelmente teria sido o mestre que iniciou o pintor Crispim do Amaral. O Museu de Arte da Bahia possui obras suas. Fontes LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. p. 120, Artlivre, Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=24040. Acesso em 23 jan. 2023.

Figura 11 – Anúncios dos estúdios Photographia Allemã e Galeria Photographica, 1866

so estabelecimento, temos a honra de informar ao illustre publico desta capital, que a partir d'agora em diante a

PHOTOGRAPHIA ALLEMÃ

N. 2 Largo da matriz de Santo Antonio n. 2.

Estã a disposiçã do nossos freguezes, e de todas as pessoas que nos honrarem com a sua confiança e das que quizerem visitar a nossa officina, aonde se acham expostos em grande quantidade, os trabalhos já por nós executados nesta cidade

Não recuamos diante de despeza alguma, para montarmos o nosso estabelecimento em ponto igual ao que de melhor ha neste genero nas cithas e grandiosas capitães da Europa, e que poderão attetar as pessoas que já viajaram e queiram vir examinar a nossa casa e com especialidade a galeria envidraçada com crystaes embaciados, que havemos empregado, para adocor os effeitos da luz forte e intensa deste clima, evitando por esta forma a inconveniencia dos reflexos incommodativos e prejudiciaes ás operações photographicas.

Munidos de um grande e completo material de primeira-classe, nós podemos vantajosamente e a contento servir a todos, que nos honrarem com a sua benevolencia e confiança, do que já temos até agora recebido muitas provas, e que esperamos nos será sempre concedida pelo illustre publico desta cidade.

Conservamos em nosso poder a maior parte das chapas dos retratos, que tiramos na officina americana da rua do Imperador, e podemos por meio dellas reproduzir o numero de retratos que desejarem as pessoas nelle retratadas.

2 Largo da matriz de Santo Antonio n. 2,

GALERIA PHOTOGRAPHICA

Leon Chapelin rua da Imperatriz n. 14

De volta de sua viagem á Paris onde acaba de estudar com os primeiros professores de chimica photographica, a fim de aperfeiçoar-se nos melhoramentos desta arte, tem a honra de prevenir ao respeitavel publico, que depois de ter feito as reparações necessarias em sua galeria, os melhoramentos possiveis nos seus processos, e vem offerrecer aos seus numerosos freguezes tudo que ha de melhor neste genero de trabalho, e está convicto, de que certas imperfeições que se davam, bem como algumas pintas e manchas que infelizmente se apresentavam com o correr do tempo em alguns dos seus cartões não se repetirão, e elles de hoje em dia te terão a côr a mais bella e a mais duravel.

Trouxe da Europa um novo instrumento por meio do qual faz cartões chamados Sicomoes, nos quaes a mesma pessoa por um artificio engenhoso, é representada no mesmo cartão duas vezes em duas posições, e até de vestido differentes.

Tambem faz cartões chamados camaphes, nos quaes reun-se em bellos grupos as differentes pessoas da mesma familia; trouxe tambem as cores aniladas as mais finas, que dão um tão lindo e florido nos cartões.

Garante, que por meio dos reagentes chimicos que tem, imprimirá os retratos da côr que quizerem.

Tira retratos do tamanho natural e tambem microscopicos para joias.

Erafi a possui o processo do *verdadeiro esmalte* inalteravel por meio da vitrificação no *fogo*, verdadeira maravilha da sciencia pographica.

Este novo processo lhã foi concedido pelo inventor Monsieur Poitevis, o afamado engenheiro e chimico de Paris, que tem o privilegio exclusivo por dez annos; por meio deste engenhoso processo pode-se conservar em uma joia qualqu-r, bem como alfinete, pulseira, botões, relógios, os traços de um objeto querido com certeza de nunca extinguir-se.

Quanto as reproduções tem um instrumento triplicado de Delmayer, que lhe permite fazer da especie de reprodução com a maior rectidão possivel.

Acha-se de venda, em sua casa os retratos das notabilidades para album, bem como o retrato do Exm. fallecido bispo D. Emmanuel de Medeiros.

Aperfeiçoar-se no processo do cenotypo do qual as cores são tão finas e tão diaphanas que simulam a transparencia da carne.

A galeria está aberta todos os dias e a todas as horas.

A oportunidade de examinar esses dois anúncios conjuntamente, tal como publicados na época⁴⁴, contribui para identificarmos as estratégias discursivas dos estúdios pertencentes a fotógrafos estrangeiros de diferentes países para conquistar o mercado de fotografia no Brasil. O anúncio da "Galeria Photographica" inicia-se com a informação de que Leon Chapelin recém chegou de Paris, onde estudou com os "primeiros professores de chimica photographica". Em seguida, comunica que o "novo instrumento" trazido da Europa era capaz de fazer variadas versões da mesma pessoa, num mesmo retrato, entre outros benefícios, que incluíam impressões em cores e tamanhos distintos.

Nesse sentido, as informações em ambos os anúncios enfatizavam a técnica fotográfica como prática própria da Europa. Se Henschel comunicou sobre os artistas europeus que compõem sua equipe, Chapelin chama atenção ao caráter científico da fotografia e nomeia os inventores dos novos processos e instrumentos utilizados em seu estúdio. O engenheiro químico parisiense Monsieur Poitevin, por exemplo, teria inventado um esmalte com técnica de vitrificação pelo fogo.

A nomeação dos artistas e inventores, associada à origem europeia, nos faz pensar em que medida uma noção, ainda que um pouco elástica, de autoria seria aplicável no campo da fotografia ou, mais especificamente, no mercado fotográfico do Brasil do século XIX. A ideia de autoria, em seu aspecto criativo, poderia ser reconhecida na produção de equipes que contam com a colaboração de artistas? O *status* de autor poderia ser aplicado aos produtores de conhecimento dessa ciência fotográfica como, por exemplo, inventores de processos e técnicas mais eficazes para reprodução fiel da imagem ou de manutenção da cor?

Retomando a trajetória de Alberto Henschel e de integrantes de sua equipe, o estúdio Photographia Allemã anunciou, em outubro de 1867, que o empresário havia estado mais uma vez na Europa com o objetivo de se apropriar dos progressos mais recentes da arte fotográfica e trazer para o Brasil o artista Karl Ernesto Papf, membro da academia real de pintura de Dresden. A fatura de retratos a óleo no estúdio de Alberto Henschel fora impulsionada com a chegada de Papf, que trazia da Europa o desenvolvimento técnico nesse gênero com o uso da câmara solar.

⁴⁴ É de extraordinária importância que esse material tenha sido disponibilizado para pesquisa virtual pela Biblioteca Nacional, o mesmo se pode dizer sobre a organização dessas informações pela Brasileira Fotográfica.

A diferença em como o pintor Karl Ernesto Papf e o fotógrafo Karl Heinrich Gutzlaff foram apresentados ao público, ao menos nos anúncios analisados, dá indícios de que o *status* de Papf era maior do que o de Gutzlaff. E a julgar pelos fatos que se sucederam, tal diferenciação pode ter contribuído para fim da relação de trabalho de Gutzlaff com Henschel. Em 1868, Gutzlaff anunciava a abertura de seu estúdio. De qualquer forma, vale observar que o estúdio contou com os dois profissionais por período simultâneo. Papf, porém, chegou a atuar também nos estúdios de Henschel inaugurados posteriormente em Salvador e no Rio de Janeiro. A contratação de ambos no estúdio de Recife pode nos levar a supor que Henschel atuasse como fotógrafo, Gutzlaff como assistente e Papf como pintor. Uma análise do rumo da prática de no Brasil abre, no entanto, outras possibilidades.

É digno de nota que os anúncios dos estúdios de Alberto Henschel não tenham dado ao nome de Gutzlaff o mesmo destaque dado a Papf, conforme já comentamos, ou ao que sócios de Henschel, como Constantino Barza e Francisco Benque receberam, nas vinhetas dos cartões e nos versos das *cartes-de-visite* e *carte-cabinet*. (Figura 10). Lembrando os anúncios de Recife em 1866, o "C" de companhia do "Henschel & C" era atribuído a Gutzlaff, colocando-o possivelmente como mais que um mero assistente, ou talvez como um sócio com menor investimento no negócio. Isso porque, sabendo que Gutzlaff e Henschel haviam chegado ao Brasil no mesmo navio e que trabalhavam juntos, ao analisarmos a primeira divulgação do estúdio, nossa tendência é compreender que os dois haviam assumido a direção do estabelecimento. Como também já vimos, no entanto, em 1870, Alberto Henschel declara em seu testamento o irmão José como sócio do estúdio em Recife e no Rio de Janeiro. Isto é, Gutzlaff pode ter sido sócio inicial junto a Alberto Henschel, na ocasião da abertura do estúdio, mas depois fora substituído por José Henschel, que também era identificado como fotógrafo. Nessa discussão, interessa menos saber quem eram exatamente os sócios de Henschel e mais qual o papel de cada um, assim como a quem podemos atribuir a autoria das fotografias produzidas nos estúdios de Henschel. Por isso, na análise desse anúncio, a questão que se apresenta é de ordem linguística, pois a linguagem formal utilizada no anúncio de Henschel prioriza a primeira pessoa do plural - "temos a honra de informar", sem ênfase no autor do texto

ou das fotografias⁴⁵. A leitura da divulgação do estabelecimento de Gutzlaff pode falar um pouco mais sobre esse apontamento linguístico (Diário de Pernambuco, 15 de julho de 1868).

DOMINGO 19 TERÁ LUGAR A ABERTURA DA
PHOTOGRAPHIA INTERNACIONAL
38 - Rua do Imperador – 38

Este estabelecimento renovado com a maior elegância, e completamente transformado segundo os últimos progressos da arte, munido além disso, dos melhores aparelhos e produtos fornecidos pelos primeiros fabricantes da Europa, acha-se d'ora em diante sob a direção do Sr. CARLUS Gutzlaff, artista já bastante conhecido e apreciado nesta cidade pelos trabalhos photographicos executados por elle durante o espaço de dous annos, quando estava empregado no estabelecimento chamado a Photographia Allemã. Tendo feito nesta occasião um estudo minucioso das diferenças notáveis que existem entre a luz dos trópicos e aquela dos paizes temperados, o Sr. Carl aproveitou-se da experiência que adquirio para construir por um systema especial uma galleria completamente isenta dos inconvenientes muito graves inherentes à officina já mencionada, onde trabalhava anteriormente, os quaes n'algumas circumstâncias impediram-no de alcançar o grao de perfeição que teria desejado (...).

Em seu anúncio, Gutzlaff não menciona o nome de Alberto Henschel e faz o leitor supor que a problemática da luz tropical, que dificultava o seu trabalho, impedindo-o de alcançar os resultados por ele almejados, não havia sido resolvida no estúdio Photographia Allemã, conforme divulgado na inauguração do estúdio. Em seu anúncio, Gutzlaff (Diário de Pernambuco, 15 de julho de 1868) prossegue com tom crítico acerca do excesso de declarações sobre sua necessidade em abrir o próprio negócio, embora esteja fazendo uso desses recursos e se colocando em franca competição com Henschel:

(...) Por isso, julgando-se mais conveniente, em vez de massar o respeitável público com declarações muito extensivas, oferecer-lhe todo o cômodo para poder julgar por amostras, sem dúvida mais convincentes do que palavras, da superioridade dos trabalhos executados na sua officina atual. O Sr. Carlos Gutzlaff convida a quem quizer a fazer-lhe a honra de mandar tirar o seu retrato; sendo facultada a cada pessoa uma amostra sem obrigá-la por isso de nenhum modo a fazer qualquer encomenda, ficando simplesmente conservada a chapa para reproduções no caso de ser desejada. (...)

O uso da terceira pessoa no texto de Gutzlaff possibilitava a repetição de seu nome, invisibilizado no C. de companhia do Henschel e C dos anúncios do Photographia Allemã, ou ausente, se entendermos que o associado de Henschel era

⁴⁵ Cabe análise sobre esse recurso de linguagem como própria da produção científica e sua conexão com os conceitos de branquitude, colonialidade e epistemologias hegemônicas e dissonantes.

unicamente seu irmão José. E para finalizar, o anúncio apresentava sua lista de diversos serviços prestados relativos ao retrato e oferecia, como de praxe nessas publicações da época, aquilo que considera mais avançado para o momento.

Outro aspecto a ser abordado na análise desse anúncio (Diário de Pernambuco, 15 de julho de 1868) é a tão recorrente menção ao país de origem das técnicas usadas, de pintura ou fotografia, nos estúdios.

(...) Este novo gênero de pintura marca o mais importante progresso, e até o maior aperfeiçoamento possível da arte photographica na França, porque reunindo o vigor e o brilho da pintura a óleo com a fineza extrema dos antigos *cerotypos*, é o único que apresenta garantias verdadeiras da mais completa inalterabilidade contra a luz e a humidade do ar. Neste processo a cera cujo emprego deu o nome aos *cerotypos* (às vezes impropriamente intitulado "Marfimographias") (...).

Interpreto o longo texto do anúncio do estúdio de Gutzlaff como sua estratégia de enfrentamento ao negócio de Henschel, já estabelecido há dois anos em Pernambuco. Por meio dessa publicação, Gutzlaff faz questão de enfatizar que trabalhara na produção de retratos pictóricos e fotográficos. O fotógrafo, por fim, oferece em seu estúdio os mesmos serviços que seu concorrente, porém, em vez de apresentar uma exposição de obras prontas, proporciona aos interessados a feitura de retratos sem compromisso.

Enquanto Gutzlaff se apresentava como concorrência a Henschel em Recife, este não apenas anuncia a contratação de novos profissionais, a introdução da técnica da marfimographia (termo criticado no anúncio de Gutzlaff) em seu estúdio, como também informa a expansão de seus negócios com a inauguração da filial em Salvador para breve (Jornal de Recife, 12 de julho de 1868).

Os proprietários deste estabelecimento, sobremodo penhorados pela confiança pública, e desejosos de corresponder a ella, acabam de dar notável impulso a sua officina photographica, que está atualmente montada a não temer o parallelo com a Europa.

Vendo que não era sufficiente para a concorrência pública o pessoal, aliás numeroso, que já tinha, fizeram a custo de grandes despesas, vir da Europa três distintos artistas, dous pintores e um photógrapho.

Este, que é o *encarregado de tirar os retratos*, é uma reconhecida notabilidade na sua arte, e dirigiu por muito tempo a mais importante officina photographica de Vienna d'Austria, adquirindo por seu trabalho perfeito, quer relativamente a parte artística, que a posição natural e expressiva que faz tomar aos retratados, um bem-merecido renome, que attrahia ao estabelecimento em que trabalhava uma fabulosa concorrência.

Com os dous novos pintores que adquiriu o estabelecimento, está agora habilitado para satisfazer qualquer exigência com relação à photographia

collorida (aquarellas) grande ou pequena, assim como para alfinetes ou cassoletas.

Também se tiram retratos pelo novo systema conhecido como o nome de Marfimographia

Este gênero de pintura inteiramente novo nesta província, acaba de ser a pouco descoberto na Europa, onde tem tido uma aceitação imensa. Tudo o que se poderia dizer em abono dela para se dar uma ideia do que é, ficaria muito aquém da realidade.

Basta dizer se que esta especialidade de pintura assemelha-se, ao enganar o maior conhecedor, com a pintura sobre o marfim e excede no brilho das cores a tudo o que neste gênero era conhecido.

Quem quiser verificar por si mesmo, pois existem retratos neste gênero expostos na galeria da oficina, a qual é franqueada, a todos para visitar.

Para os retratos a óleo o estabelecimento possui, como o público já sabe um artista notável, o Sr. Papf cujo pincel tem a magia de reproduzir na tela com a maior naturalidade a imagem viva e animada das pessoas que retrata.

Hajam vista os trabalhos expostos (ilegível) e são retratos de pessoas todas muito conhecidas e tanto melhor para cada qual julgar por si.

Falando deste artista, que tem que ir em breve para a Bahia, aonde os proprietários do estabelecimento vão fundar uma casa filial a desta província, lembramos a pessoas, que se quiserem retratar a óleo, que se apressem em fazê-lo (...) (grifo nosso).

O anúncio de tantas novidades é feito em menos de uma semana após o Photographia Internacional, de Gutzlaff, ter tornado públicas suas críticas e se colocado como concorrência ao Photographia Allemã. Mais uma vez, Alberto Henschel, cujo nome havia se tornado uma marca comercial, é apresentado como excelente homem de negócios. Como que para demonstrar que não se intimidara com a disputa de seu ex-colaborador, o empresário dá ênfase à Europa como paradigma de avanço tecnológico, da qual trazia para sua equipe mais três profissionais.

Conforme o anúncio, o fotógrafo, com experiência em Viena d'Áustria, é o responsável pelos retratos, ao menos no estúdio de Recife. Curiosamente, a nota dá o nome de um dos pintores, mas não o do fotógrafo. Seria José Henschel chegando ao Brasil? A ausência de identificação que ocorreu com Gutzlaff se repete com o fotógrafo recém-chegado, cujos méritos artísticos em conduzir os modelos a posarem de forma natural e são comumente atribuídos ao retratista Alberto Henschel na história da fotografia.

Em 1868, a filial em Salvador do Photographia Allemã de Alberto Henschel e C. foi inaugurada na rua da Piedade, nº 16 e, depois, transferida para o Largo do Theatro. É na capital baiana que possivelmente Henschel conheceu sua esposa Simy Amzalak, filha do bem-sucedido comerciante judeu de origem portuguesa Isaac

Amzalak.⁴⁶ O que nos leva de volta à discussão sobre a conexão de Alberto Henschel e, também de seu irmão, José Henschel com a cultura judaica, tendo em vista que este último se casou com Esther, irmã de Simy.

Nesse ponto cabe fazer breve digressão acerca das relações familiares e atividades comerciais de Alberto e José Henschel, filhos de Moritz e Helene Henschel. O pai, Moritz, e os tios, August, Friedrich e Wilhelm, atuavam como gravadores em Berlim e assinavam seus trabalhos como Irmãos Henschel (Ermakoff, 2004, p. 174). O que demonstra certa continuidade nas tradições dessa família, tanto no registro de imagens – ofício como gravadores e fotógrafos – quanto na sociedade entre irmãos. A despeito ou talvez em razão do antissemitismo que começa a crescer na Europa em 1870, ano em que Alberto Henschel casa-se com Simy, os irmãos Henschel e as irmãs Amzalak fortalecem laços familiares, comerciais e, sobretudo, judaico culturais no Brasil. Acerca da trajetória de José e Esther, são encontradas poucas informações, apenas que se mudaram para a Alemanha após o casamento. Esse retorno à Europa pode ter levado ao assassinato de seus descendentes em campo de extermínio nazista (Valadares, 2007), como já mencionamos acerca de Margot Henschel, filha do casal.

Ainda em 1868, Henschel visita a cidade de Itatiaia no Rio de Janeiro e anuncia no *Jornal do Commercio* (14 de dezembro de 1868) os preparativos para a abertura de um estúdio na então capital do país.

O grande crédito que gozão há bastantes anos os nossos estabelecimentos em Pernambuco e Bahia animou-nos a abrir outro nesta corte com todas as proporções desejadas para satisfazer os mais *exigentes* nas provas desta arte.

Um dos proprietários da casa que hoje se anuncia foi pessoalmente a Europa engajar artistas de mérito.

Desejando ser julgados com imparcialidade, reclamamos a atenção do ilustrado público desta capital para as nossas photographias de tamanho natural, que pertencem à espécie daquellas que tanto furor têm feito na Europa, visto reunirem ao mesmo tempo as qualidades e o vigor do quadro grande à (aura) e delicadeza de traços próprios de uma miniatura.

RETRATOS A ÓLEO

Tivemos além disso, a felicidade de contratar um pintor a óleo que goza de fama europeia por seu talento, sciencia e firmeza de toques, o que

⁴⁶ Simy Amzalak e Alberto Henschel são os pais de Stella Guerra Duval (1879-1971), fundadora da Pro-Matre. Após o falecimento de Henschel, Simy casou-se com o Almirante José Carlos de Carvalho, veterano da Guerra do Paraguai. VALADARES, Paulo. Qual a família judia mais antiga de São Paulo? in *Revista da ASBRAP* nº 13, p. 283. Disponível em: https://asbrap.org.br/artigos/rev13_art12.pdf Acesso em: 10 mar. 2021.

nos facilita a satisfazer completamente as exigências de um *público esclarecido*.

Tanto os retratos a óleo como os fotograficos são de tal sorte perfeitos, que não receião comparação com as melhores produções artísticas neste gênero.

Convidamos, pois a todos os artistas e amadores que se dignem de visitar o nosso estabelecimento, onde no 1º andar se acha uma exposição de pinturas a óleo, obras de nossos artistas, e no segundo innumeradas provas photographicas em todas as dimensões.

Sujeitando-nos à analyse rigorosa dos entendidos, esperamos ver confirmada a opinião de que nossa casa está montada em condições taes, que só na Europa se poderá encontrar outras no mesmo pé de igualdade.

Quanto à clientela que se pretendia atingir, a julgar pela comparação insistente com os estúdios europeus, bem como o uso da expressão "público esclarecido", pode-se substituir, sem medo, o termo "esclarecido" por branco europeu, sobretudo. O texto está direcionado, portanto, às elites locais, o que justifica a atenção aos retratos a óleo. A associação de Henschel a retratistas pintores mostra como a produção de seus estabelecimentos explora a relação com a arte pictórica. Por meio desse anúncio, ele convida amadores e artistas, em que estão incluídos os fotógrafos, para apreciarem e avaliarem as produções de sua equipe.

Em 1871, o Photographia Allemã contrata o fotógrafo Francisco Benque que, com o pintor Paff, acompanha Henschel na filial no Rio de Janeiro, cuja abertura foi noticiada de forma laudatória pela imprensa. Com isso, deu-se início a relação do estúdio com a corte imperial no Brasil.

Photographia. - Visitámos o estabelecimento photographico dos Srs. Alberto Henschel & C., às ruas dos Ourives n. 40, e apraz-nos louvar a perícia e gosto dos artistas que nelle trabalham. A limpeza, uma esculpida fidelidade, e um aprimorado estudo de arte, são as garantias que à concorrência pública apresenta a nova Photographia Allemã. Os Srs. Henschel & C., possuem filiaes na Bahia e em Pernambuco, acreditadas e concorridas copiosamente pelos habitantes daquellas provincias. Além dos trabalhos essencialmente photographicos expostos à casa à rua dos Ourives, encontra o amator uma brilhante colleção de cópias dos mais célebres pintores alemães e italianos. Algumas reproduções de Corregio e Raphael, são perfeitas.

Os Srs. Henschel e C. contrataram para o seu estabelecimento dous distintos artistas os Srs. Ferdinand Piercek, pintor, e F. Benque, photographo. Ambos esses artistas teem em exposição nos salões da casa Henschel provas brilhantes de sua perícia e incontestável estudo.

Vimos também no mesmo estabelecimento um grande quadro do notável pintor prussiano C. Steffek, representando Sua Alteza o Sr. Conde d'Eu, a cavallo. O painel é de amplas proporções. As nuanças, e acessórios desse quadro são dignos de nota, e o perfil do cavallo vale um completo estudo de gênero. (...)

Essa notícia, não apenas confirma a atenção de Alberto Henschel e sua equipe à pintura, como apresenta as referências estéticas pictóricas alemãs e renascentista

italiana. Além das reproduções de obras de Correggio e Rafael, a nota informa a pintura do Conde d'Eu a cavalo, feita pelo prussiano especialista no gênero equestre Carl Constantin Heinrich Steffek⁴⁷ (1818 –1890). Embora a notícia que informa sobre a contratação de Francisco Benque seja de abril de 1871, provavelmente a negociação com Henschel tenha se dado antes. Segundo Barbara Schaukaul (2001 p. 29), o Benque migrou com esposa e filha para o Brasil em 1870, mas o primeiro encontro entre ambos pode ter ocorrido na Alemanha.

Ao fazer isso, ele seguiu uma tendência dos anos 60, em que fotógrafos europeus, profissionais e amadores, frequentemente viajavam para países fora da Europa, seja para trabalhar na fotografia de documentação como membro de uma expedição ou para produzir fotos de paisagens, cidades, monumentos culturais e populações indígenas. Estes foram parcialmente vendidos a turistas locais ou foram exportados de volta para a Europa, onde a demanda por fotos de países e culturas distantes era bastante alta. Outros fotógrafos europeus - e americanos -, como Alberto Henschel, montaram os próprios estúdios em lugares longínquos e assim exportaram o know-how técnico e a expressão da forma da fotografia da Europa e da América. (tradução nossa)⁴⁸

A sociedade no bem-sucedido estúdio “Henschel & Benque Photographia Allemã” se estendeu até 1878, ano em que Benque retorna à Alemanha. Schaukaul (2001) acredita que as incontáveis participações do estúdio em exposições no Brasil e na Alemanha se deram por iniciativa de Benque. A *joint venture* com Franz Benque rendeu prêmios, participações em exposições nacionais e internacionais, e o título de fotógrafos da Casa Imperial, o que conferia *status* na corte carioca aos retratistas⁴⁹. Desse modo, é compreensível que o nome de Benque seja o único a figurar em condição de igualdade com o de Henschel, tanto no título da empresa quanto em

⁴⁷ Na biografia de Steffek ([https://de.wikisource.org/wiki/ADB: Steffek, Carl](https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Steffek,_Carl). Acesso em: 07 mar. 2021), não localizei informações sobre viagem do pintor ao Brasil. É possível que o retrato tenha sido feito pelo artista em visita do Conde d'Eu a Paris, ou Berlin, cidades em que Steffek teve residência, ou a partir de retratos fotográficos. De qualquer forma, é interessante observar que o estúdio já havia estabelecido contato com a família real antes da inauguração no Rio de Janeiro.

⁴⁸ *"In so doing he had followed a trend of the sixties, in which European photographers, both professionals and amateurs, frequently travelled to countries outside "Europe, either to work in documentation photography as a member of an expedition or to produce photos of landscapes, cities, cultural monuments and indigenous populations. These were partly sold to local tourists or were exported back to Europe where the demand for pictures of far-flung countries and cultures was quite high. Other European – and American – photographers, like Alberto Henschel, set up their own studios in far-away places and thereby exported the technical know-how and photography's expression of form from Europe and America"* (Schaukaul, 2001, p. 31).

⁴⁹ A parceria Henschel e Benque é premiada com a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes em 1872; representa o Brasil, na Exposição Internacional de Viena, em que recebe a medalha de mérito, em 1873; laureada com o título Photographos da Caza Imperial, em 1874; participa da Exposição Geral de Belas Artes, em 1875. Cf. Ver Turazzl, 1995, p. 212-3.

anúncios publicitários, notícias de jornal e nas vinhetas dos *cartes-de-visite* e *carte-cabinet* do estúdio na capital imperial. Ainda acerca do sucesso desse empreendimento, Schaukaul (2001, p.31) observa que as contribuições de Benque envolvem sua experiência comercial e suas qualidades como artista.

Franz Benque deu uma contribuição impressionante para esta *joint venture* com seu trabalho habilidoso, que sempre o manteve na vanguarda da tecnologia, com sua experiência comercial e com seu talento artístico em questões de composição de imagens. Foi ele também que ampliou o repertório do estúdio para incluir arquitetura e fotografia de paisagem. 72 fotografias de álbum de grande formato do Rio de Janeiro são preservadas no arquivo da família e têm um valor particular. São fotos compostas cuja clareza e objetividade são impressionantes⁵⁰. (tradução nossa).

É por meio da produção de vistas fotográficas no Rio de Janeiro, resultante da iniciativa de Benque em ampliar o repertório do estúdio, que temos acesso às imagens da cidade no século XIX e, no caso das Vistas do Jardim Botânico (Figuras 12 e 13), podemos também visualizar alguns equipamentos de iluminação e profissionais que atuaram no Photographia Allemã na rua do Ouvidor. Na Figura 14 (detalhe), pode-se ver quatro homens brancos ao centro e um homem negro deslocado do grupo, no canto esquerdo da foto.

⁵⁰ "Franz Benque made an impressive contribution to this joint venture with his skilled handiwork, which always kept him on the leading edge of technology, with his commercial experience, and with his artistic talent in matters of picture composition. It was he too that extended the studio's repertoire to include architectural and landscape photography. 72 large-format albumen photographs from Rio de Janeiro are preserved in the family archive and are of particular value. They are composed pictures whose clarity and objectivity are most striking" (Schaukaul, 2001 p. 31).

Figura 12 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico, 1875



Fonte: Henschel (1875, p. 12). Disponível em <https://issuu.com/bdlf/docs/icon393081>

Figura 13 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico, 1875



Fonte: Biblioteca Nacional Digital, Coleção Thereza Cristina Maria
Fonte: Henschel (1875, p. 11). Disponível em <https://issuu.com/bdlf/docs/icon393081>

Figura 14 – Alberto Henschel. Vista do Jardim Botânico, (detalhe) profissionais e equipamento, 1875



Fonte: Henschel (1875, p. 12). Disponível em: <https://issuu.com/bdlf/docs/icon393081>

Se fizermos um exercício de imaginação, seria possível deslocar esse grupo de homens, fotógrafos e pintores, assistentes para o interior de um estúdio e visualizá-los discutindo os usos da luz, as poses, os detalhes nas gestualidades, os adereços, fundos etc? Haveria uma reflexão conjunta para uma definição precisa de elementos da composição de cada retrato. Supondo que, além do olhar dos experientes fotógrafos e das orientações dos manuais de fotografia para a produção de bons retratos, poderia haver uma contribuição dos pintores nessas elaborações visuais.⁵¹ Isso sem comentar a possível participação dos modelos nas composições finais, pois é plausível, por exemplo, D. Pedro II, grande interessado na fotografia, fazendo sugestões relativas a poses, objetos ou outros elementos de cena.

Dentre os prêmios recebidos por Alberto Henschel, não figura o de maior paciência. A *Gazeta de Notícias*, entretanto, o considera merecedor deste título. Em nota elogiosa publicada em março de 1879, o jornal atribui a produção de uma série de retratos de crianças ao proprietário do estabelecimento (*Gazeta de Notícias*, 11 de março de 1879):

O Sr. Alberto Henschel, proprietário da importante e muito popular Photographia Allemã, acaba de fazer expor, em uma vidraça à rua do Ouvidor, um quadro contendo 28 retratos de crianças de dous a quatro annos de idade.

⁵¹ De certa forma, essa análise foi iniciada em minha dissertação de mestrado (2012).

Ante este quadro, que tem prendido a atenção geral, conclue-se logo à primeira vista que nem todas as crianças são rebeldes para tirar retratos e nem o Sr. Henschel falta de jeito para com ellas lidar. Se este senhor, como nos parece, fosse a um concurso de paciência acreditamos que bastaria apresentar semelhante quadro para merecer o maior prêmio.

Essa nota, chama a atenção tanto pelo inusitado fato de apontar como qualidade rara a paciência do proprietário para retratar crianças, como por ser um dos poucos que identifica especificamente Alberto Henschel como autor das imagens. Sem o único sócio a compartilhar o título do estabelecimento com Henschel, pois as imagens são apresentadas no ano seguinte após o retorno de Benque para a Alemanha, Henschel ocupa o papel de proprietário retratista de crianças.

Nas publicações dos jornais do ano seguinte, já distanciados do recorte temporal dessa pesquisa, somos informados sobre a participação do estabelecimento de Henschel na Exposição de História do Brasil, realizada pela Biblioteca Nacional em 1881. Na seção Folhetim da Gazeta da Tarde, em 13 de abril do mesmo ano, temos acesso à informação de que Alberto Henschel seria responsável por outra forma de autoria, mais precisamente uma reclamação no jornal acerca do trabalho de um relojoeiro, chamado pelo fotógrafo de “fraudulento.”

Segundo a nota no jornal comentando a reclamação do fotógrafo, o relógio de Henschel teria sido entregue por um assistente seu na relojoaria do senhor Walter. Após dar-se conta de que não desejava que o conserto fosse executado nessa oficina, Henschel pede o relógio de volta. O relojoeiro, alegando já ter consertado o relógio, solicita o pagamento. Num tom jocoso, a nota descreve Henschel como alguém que não sabe a "quantas andas", que, tal qual seu relógio, não regula. A nota folhetinesca (Folhetim da Gazeta da Tarde, 1881) finaliza interrogando Henschel acerca da hipótese de, se situação semelhante se desse com um cliente retratado em seu estúdio e esse recusasse o serviço com o argumento de que entrara no ateliê errado, como ele reagiria:

Restituía o dinheiro?

Não!

Nesse caso, permita que lhe diga: commettia, não uma *fraudulagem*, vocábulo que, em portuguez, só um allemão como o Sr. Henschel tem licença para escrever, mas uma fraudulencia igual à que attribue ao Sr. Walter.

(grafia do original)

Obviamente, essa é mais uma resposta que não teremos sobre Alberto Henschel, mas essa nota nos auxilia a pensar sobre como podia ser percebido o ofício

do fotógrafo no Brasil do século XIX. Se os anúncios publicitários e as notas de jornal eram recorrentemente laudatórias acerca da qualidade técnica dos serviços e produtos dos ateliês fotográficos, essa abordagem irônica do autor da seção Folhetim com relação a Alberto Henschel, também dirigida a dois outros fotógrafos⁵² em nota publicada na mesma página, descreve certa arrogância e um pouco de insensatez em alguns profissionais da fotografia.

Tal impressão negativa sobre Henschel não afetou seu reconhecimento como empresário e fotógrafo. No ano de sua morte, em 1882, ele recebeu a medalha de mérito com as vistas fotográficas apresentadas na Primeira Exposição Artístico-Industrial, realizada pela Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco. Além disso, como era praxe no período, seus sucessores continuaram utilizando seu nome nos cartões fotográficos, como demonstração de que haviam herdado e continuavam a oferecer serviços de qualidade, reafirmando o nome de Henschel como marca comercial. Há certa crença meritocrática nos serviços oferecidos pelos proprietários de estabelecimentos fotográficos como os de Alberto Henschel.

Busquei até aqui construir uma linha cronológica da trajetória de Alberto Henschel, bem como de seus sócios e dos artistas que com ele trabalharam, a partir da organização e breves análises dos anúncios e notas publicadas em jornais da época. Essa abordagem, embora não responda a nossas perguntas acerca de possíveis intenções de Alberto Henschel como autor, nos orienta sobre suas formas de estabelecimento de vínculos comerciais, sociais e culturais, sobretudo germano-judaica.

Ler essas publicações envolvendo Alberto Henschel, bem como fotógrafos e pintores a ele vinculados, reafirma a forte conexão entre a produção de retratos fotográficos e de retratos pictóricos⁵³. Além disso, elas demonstram que a fatura de retratos demandava contínuos estudos referenciados em artistas, pesquisadores e inventores europeus. Inovações estéticas e desenvolvimento técnico advindos especificamente da Europa era estratégia recorrente para agradar a elite brasileira,

⁵² Pedro da Silva e Modesto Ribeiro.

⁵³ Chiarelli analisa o aspecto inverso, da fotografia como base para a produção pictórica: História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006. Acesso em 23 jan. 2023.

identificada como viajada e “esclarecida”, tendo como o imperador D. Pedro II, seu modelo maior.

É com o retrato da família imperial e de uma vendedora de frutas que o estúdio de Henschel e Benque representa o Brasil na Exposição Universal de Viena de 1873. A propósito, essa talvez seja a única menção à produção de retratos de uma pessoa negra dos estúdios de Henschel nos periódicos da época. De fato, de maneira geral, os fotógrafos não divulgavam tais produções. Christiano Junior e sua famosa “coleção de typos de pretos” (Kossoy, 2002, p. 174) pode ser considerado a exceção mais significativa.

Por fim, considerando que a fatura, o comércio e a circulação de retratos também implicam ou dependem de interações pessoais, tomo como referência o que pude observar nas relações de Henschel em sua trajetória como empreendedor da fotografia no Brasil para analisar a produção de retratos de pessoas negras em seus estúdios, bem como a comercialização de tais imagens com viajantes e/ou colecionadores europeus, sobretudo Alphons Stübel.

2.2. Do estúdio do fotógrafo à bagagem do viajante

Muitas análises acadêmicas contemporâneas sobre os retratos fotográficos de pessoas negras produzidos no século XIX têm como ponto de partida o viés tipificador e/ou etnográfico de sua fatura, que justificariam o interesse por seu consumo e a ampla circulação que tiveram. No caso das fotografias dos estúdios de Alberto Henschel, que, sob a denominação de "tipos negros", tiveram ampla circulação e consumo na Europa em arquivos de caráter colonial, as abordagens focam na qualidade estética e técnica das imagens, no reconhecimento de uma suposta dignidade nos modelos e na ausência de identificação das pessoas retratadas⁵⁴. Nessas interpretações enfatiza-se a relação de dominação do retratista europeu sobre os modelos africanos e afro-brasileiros. A exibição dessas *cartes-de-visite* para o público europeu, ao suprimir informações biográficas das pessoas em prol de uma categorização racial subdividida em grupos de gênero e trabalho, opera na desqualificação ou inferiorização dos aspectos sociais e culturais dos povos representados pela perspectiva europeia ocidental.

Embora a catalogação e consequente subjugação sejam camadas predominantes nas atribuições de significados aos retratados, estudos recentes apontam para uma noção de agência dos modelos. Alguns aspectos da agência têm sido identificados especialmente nos retratos de mulheres negras cujos olhares, atitudes diante da câmera e uso de certas peças relacionadas à cultura afro-brasileira em seus vestuários, seriam elementos reveladores de suas participações na composição das imagens⁵⁵.

Em um estudo específico sobre fotografia como documento histórico, Ulpiano Bezerra de Meneses aponta para a obrigatoriedade de seguir o circuito completo de produção, circulação, consumo e ação da imagem. Nesse alerta, o autor acrescenta, "seja como for, não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória" (Meneses, 2002, p. 148). Ou seja, além de olhar detidamente para todos os aspectos visuais do retrato enquanto imagem considerando composição, características da pessoa retratada, pose, fundo etc., é indispensável acompanhar a biografia da fotografia. Onde, por quem, para

⁵⁴ Sobre essas interpretações, ver, entre outros, Cunha, 1988; Koutsoukos, 2010; Hirszman, 2011; Cardim, 2012; Magalhães & Rainho, 2020; Bispo, 2020.

⁵⁵ Sobre essas interpretações, ver Koutsoukos, 2010; Cardim, 2012; Magalhães & Rainho, 2020; Bispo, 2020.

quem, por que e em que condições foi produzida? Quem as adquiriu, de que forma, com que objetivo? Quais as relações entre os agentes dessa prática propiciaram a circulação das imagens? Em que ambientes e formatos tal imagem circulou, com quem foi compartilhada, exibida, o que ela pode ter gerado em termos de interação entre as pessoas?

2.3. A fatura de retratos etnográficos nos estúdios de Henschel

Delia

Ela não deveria estar lá. Nada em sua vida até agora a havia preparado para isso. Todos aqueles anos de labuta, suor, trabalho no campo e mais tarde na forja, nada disso havia sequer sugerido algo assim. Oh, ela sabia que havia lugares, outros lugares onde tudo parecia e cheirava diferente, onde o ar parecia mais leve e a luz menos forte – ela sabia que esses lugares existiam, mas ela nunca deveria estar em um. Talvez ela até tivesse visto uma fotografia, uma vez, na casa grande. Mas ela mesma nunca deveria ter seu retrato feito. Aquele não era lugar para uma escravizada. Isso ela sabia (Rogers, 2010, p.3, tradução nossa).⁵⁶

Molly Rogers (2010), ao escrever sobre um conjunto de daguerreótipos produzidos em 1850 na Carolina do Sul, discute o entrelaçamento da história da fotografia na América e as teorias raciais. O carpinteiro e daguerreotipista Joseph Thomas Zealy (1814-1892) produziu os retratos sob encomenda do renomado naturalista Louis Agassiz⁵⁷ (1807-1873), que objetivava usá-los como evidência da suposta superioridade biológica de brancos sobre negros. A autora inicia cada capítulo de seu livro *Delia's tears* com um pequeno texto fictício sobre uma das sete pessoas retratadas. Todas, homens e mulheres, escravizadas. Segundo Rogers, sua intenção era evitar abordá-las como vítimas e celebrar sua dignidade humana.

Delia, a jovem apresentada para introduzir o primeiro capítulo do livro de Rogers (2010), possui uma história. Em sua vida fictícia, inspirada em personagens reais do passado⁵⁸, ela passou por muitos lugares e experienciou estar no mundo de diferentes formas. A autora cria uma mulher sensível e atenta. Délia, sensível aos ambientes em que esteve, percebeu seu corpo no mundo por meio do trabalho no

⁵⁶ *She was not supposed to be there. Nothing in her life so far had prepared her for this. All those years of working, sweating, laboring in the fields and later in the forge, none of it had so much as hinted at this. Oh, she knew there were places, other places where everything looked and smelled different, where the air seemed lighter and the light less harsh - she knew these places existed, but she was never supposed to be in one. Perhaps she had even seen a photograph, once, in the great house. But she herself was never supposed to have her picture made. This was no place for a slave. This much she knew.* (Rogers. 2010, p.3)

⁵⁷ No Brasil, na década de 1860, Louis Agassiz contratou os serviços de Augusto Stahl para a série Raças Puras, com fotos de Augusto Stahl, no Rio de Janeiro. Os retratos de Stahl no Álbum África são comparados a fotografias de estátuas gregas. Em Manaus, Agassiz contratou Walter Hunnewell para produzir a série Raças Mistas. Cf. Machado, M. e Huber, S. **Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje.** Capacete e 29th. Bienal de São Paulo, 2010. Ver também TURAZZI, M. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889).** Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, Ministério da Cultura, 1995.

⁵⁸ Tomando como modelo a produção literária da escritora afro-estadunidense Tony Morrison, a autora se inspira em “vozes do passado”, isto é, personagens históricas que deixaram testemunhos de sua experiência como, por exemplo, Frederick Douglass e Harriet Jacobs. Cf. Rogers, 2010, Prefácio, p. XXV.

campo e na forja. Suas memórias são feitas de luminosidade, cheiro, imagens, sensações. Com sua atenção, ela estuda o estúdio fotográfico. De forma semelhante, ela já investigou a casa grande. Sua experiência de vida não a havia preparado para tais espaços.

A subjetividade da jovem Delia é uma criação de Rogers. É também uma forma de narrar uma imagem a partir do reconhecimento de que a mulher retratada permanece sendo uma pessoa, a despeito da relação estabelecida com o retratista e de ela ser escravizada. A autora reconhece a agência da modelo e busca, por meio da ficção, torná-la factível. Na continuação, Rogers (2010, p. 3, tradução nossa) põe em evidência uma possível percepção de Délia em relação ao retratista.

O sol batia nela através da claraboia, deixando-a mais quente do que estivera ao sol um momento atrás. A luz aqui neste lugar não era menos forte, era mais. Ela ansiava por sair da cadeira, na qual lhe disseram para se sentar, para se refugiar do sol, mas lhe disseram para ficar quieta. Não se mova. Não se mexa. Ele parecia um homem bom o suficiente, alguém que poderia perdoar se ela desobedecesse, mas tudo era diferente aqui, então ela não confiava em seu julgamento. Ele parecia ter uma disposição gentil, mas se ela se mudasse para as sombras depois de ter sido instruída a permanecer na chama brilhante do sol, ele poderia mostrar-se diferente.⁵⁹

A relação interpessoal na prática de fatura de retratos se dá pela necessária negociação, não exclusivamente financeira, entre retratista e retratado para a composição de imagem que gere benefícios a ambos (Miceli, 1996). Muito se tem discutido acerca da participação do modelo na concepção do retrato no século XIX quando a pessoa retratada é negra, sobretudo se escravizada.

Como vimos, a única menção a um retrato de uma pessoa negra nos anúncios de jornal dos estúdios de Alberto Henschel é o identificado como Vendedora de frutas no Rio de Janeiro (Figura 15)⁶⁰. Além de ter sido exibido na Exposição Nacional na capital carioca, em 1872, e em Viena, em 1873, este retrato, no formato *carte-cabinet*, também fez parte da exposição organizada por Alphons Stübel, em Leipzig, na Alemanha, em 1892, a partir de sua coleção fotográfica.

⁵⁹ “*The sun beat down on her through the skylight, making her warmer than she had been outside in the sunshine a moment ago. The light here in this place was not less harsh, but more so. She longed to move from the chair where they had told her to sit, to seek refuge from the sun, but she had been told to hold still. Don't move. Do not move. He seemed a nice enough man, one who might be forgiving if she disobeyed, but everything was different here and so she did not trust her judgment. He seemed to have a kindly disposition, but if she moved into the shadows after having been told to remain in the sun's bright flame, he might show himself to be otherwise*”.

⁶⁰ Embora não haja registro da imagem, especula-se que este seja o retrato exibido nas duas exposições por ser semelhante à descrição publicada nos periódicos da época.

Figura 15 – Henschel e Benque, Retrato, no formato *carte-cabinet*, de Vendedora de frutas no Rio de Janeiro, 1869



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

A descrição do jornal acerca do retrato na Exposição Nacional divide-se em duas partes, uma focada na representação da modelo e a outra na sua elaboração técnica e estética. A primeira diz respeito ao “tipo” baiana quitandeira, no qual já estão inseridos as vestes e acessórios comumente utilizados por vendedoras de frutas, o guarda-sol e as frutas vendidas por ela. Enquanto a segunda corresponde à pose, reconhecida como natural, à valoração do rosto da modelo, bom uso da luz, escolha de fundo em diálogo com os primeiros planos⁶¹. Nesse sentido, esse trecho da nota é semelhante aos inúmeros anúncios do estúdio de Henschel em sociedade com Benque, no Rio de Janeiro, ou daqueles com seus sócios em Recife e Salvador, pois põe em evidência a qualidade técnica e estética do trabalho dos fotógrafos.

O conhecimento do nome da jovem e um pouco de sua história talvez contribuisse para descrever melhor como se deu o processo de fatura dessa e outras imagens nos estúdios. Diante dessas lacunas, Koutsoukos (2010, pp. 124-125) faz um exercício imaginativo, em certos aspectos semelhantes ao de Molly Rogers, e se inspira em palavras do passado. O retrato faz a autora lembrar-se da história da menina Manuela e do corretor francês Fruchot que, segundo relato do também francês Jean-Charles Marie Expilly (1814-1886), teria acontecido no Brasil nos anos de 1850.

Trata-se da menina Manuela, trazida para o Brasil aos 14 anos e comprada para ser mucama da esposa de um rico proprietário de Mata-Porcos, no Rio de Janeiro. Por não se adaptar ao trabalho de mucama, ele passa a explorá-la como escravizada “de ganho”, vendendo frutas na rua Direita, no centro da cidade. Rapidamente, Manuela tem condições de pagar o “jornal” ao “senhor” e guardar o excedente para si. Essas economias teriam permitido que a jovem exibisse joias, amuletos e medalhas bentas, enquanto fumava seu cachimbo e vendia frutas acocorada à rua. Manuela completava seus trajes com um turbante de seda e chinelos elegantes em ocasiões especiais. Na rua, ela conheceu Fruchot e os dois se apaixonaram. Ele, sem posses suficientes para comprar a moça, organizou um espetáculo beneficente e, com o dinheiro arrecadado, pagou por sua liberdade. Um trecho da descrição de Manuela feita por Expilly (sd, p. 59, *apud* Koutsoukos, 2010, p. 125) revela as semelhanças com a moça retratada.

⁶¹ Em minha dissertação de mestrado aprofundo essa discussão comparando este retrato com ilustrações e gravuras de artistas viajantes e também com o retrato da família imperial, que foi apresentado na Universal de Viena em 1873 (Cardim, 2012).

Seu colo, seus pulsos, ornados de colares e pulseiras em ouro e coral, sua camisa bordada, seu vestido de xadrez, cheio de babados, seus cabelos vaidosamente enrolados no alto da cabeça e formando ondas nas fontes, um chale de cor espantada, jogado descuidosamente sobre os ombros cujas extremidades esvoaçaram atiradas para trás das espáduas, compunham num conjunto pitoresco, uma **fisionomia** cheia de piedade e ao mesmo tempo grave e sedutora. (grifo nosso)

O uso do termo fisionomia pode ser resultado da influência de estudiosos como o filósofo e teólogo Johann Kaspar Lavater (1741-1801) na Europa desde o fim do século XVIII. Lavater buscava identificar o caráter humano por meio da análise do aspecto exterior das pessoas, seu corpo e, sobretudo, as feições de seu rosto.⁶² Ao mesmo tempo em que há uma estereotipização romantizada da mulher negra descrita por Expilly, com grande ênfase da sua sensualidade, há também o reconhecimento de que ela é um indivíduo, alguém que age de forma autônoma, que sabe cuidar-se para estar no mundo, mais precisamente na rua. Tal caracterização da jovem contextualizada por sua história ao ser associada por Koutsoukos à jovem retratada por Henschel e Benque colabora para pensarmos em uma trajetória possível à modelo. De certa forma, essa associação fictícia valida o papel atribuído pela autora à jovem durante a fatura do seu retrato no estúdio (Koutsoukos, 2010, p. 123-124).

As roupas e as joias que adornavam a moça podiam não ser “de estúdio”, mas poderiam lhe pertencer. A cor da pele da moça, os detalhes de sua vestimenta e o cachimbo empunhado lhe garantiam uma identidade africana. Muito apetrechos, colares, balangandãs e amuletos das negras possuíam implicações religiosas. As joias podiam também indicar que ela tinha certa capacidade de fazer poupança. A modelo sabia o que significava cada um daqueles símbolos, assim como é possível que o fotógrafo também soubesse. Mas e o estrangeiro que adquiria aquela foto como *souvenir*? Olharia ele para aquela foto unicamente como uma “imagem” de uma país que tinha uma mistura exótica de culturas? Ou conseguiria (talvez um ou outro) fazer alguma relação com o significado das roupas, das joias, dos apetrechos, da situação daquela moça?

Em sua análise, a partir dos elementos presentes no retrato, Koutsoukos reconhece a modelo como agente e tece considerações acerca de sua identidade. Além disso, a autora chama de *souvenir* o produto da interação entre modelo negra e retratista branco e introduz a clientela alvo dessa produção, o estrangeiro. Assim, Koutsoukos identifica três agentes e reforça a compreensão de que se trata de uma

⁶² Os tratados de Lavater, embora questionados pela comunidade científica, foram explorados para fundamentar teorias racistas e nazistas no final do século XIX e começo do XX. Cf. Disponível em: <https://archive.org/details/physiognomyorcor00lavarich/mode/1up?view=theater>. Acesso em 23 jan. 2023.

mercadoria destinada a ser uma lembrança de viagem. Tal qual os “tipos de preto” anunciados por Christiano Júnior, esse retrato é impresso, colado num cartão, comercializado, viaja na bagagem do comprador. Independente de saber ou não os significados de cada peça de roupa ou joias utilizadas pela modelo, essa imagem/objeto lembrança de viagem passa a ser explicada a partir da perspectiva do seu possuidor. Mais que isso, torna-se materialmente presente em interações sociais e culturais em que forem inseridas pelo comprador.

Note-se a conexão entre a história da Manuela e o retrato da jovem quitandeira, pois ambos foram objetificados, tratados como mercadoria em diversos níveis. Para refletir sobre isso, vale lembrar a argumentação de Elizabeth Edwards (2004, p. 1, aspas da autora, tradução nossa) acerca da existência material das fotografias, não se resumindo a seus aspectos visuais.

As fotografias são imagens e objetos físicos que existem no tempo e no espaço e, portanto, na experiência social e cultural. Elas têm ‘volume, opacidade, taticidade e uma presença física no mundo’ (Batchen, 1997) e estão, portanto, enredadas em interações subjetivas, corpóreas e sensuais. Essas características não podem ser reduzidas a um status abstrato de mercadoria, nem a um conjunto de significados ou ideologias que tomam a imagem como álibi”.⁶³

O corpo de Manuela, descrito pelo olhar erotizado do francês, adequa-se à imagem construída no estúdio dos fotógrafos. As representações literária e fotográfica das duas vendedoras circularam no Brasil e na Europa com um intervalo de 10 anos⁶⁴. A minúcia da descrição de Expilly parece tornar visível ao leitor o corpo da jovem mulher. Em um relato sobre as predileções dos homens brancos no Brasil por mulheres negras, o autor menciona o odor⁶⁵: “Aquele que sentiu duas vezes o cheiro acre, mas embriagador, da catinga da negra achará, então, muito desenxabido o cheiro que exala a pele da mulher branca” (Expilly, 2000, p. 73). Essa experiência com

⁶³ *“Photographs are both images and physical objects which exist in time and space and thus in social and cultural experience. They have ‘volume, opacity, tactility and a physical presence in the world’ (Batchen, 1997) and are thus enmeshed with subjective, embodied and sensuous interactions. These characteristics cannot be reduced to an abstract status as a commodity, nor to a set of meanings or ideologies that take the image as their pretext.”*

⁶⁴ O livro que narra a história de Manuela, *Mulheres e costumes do Brasil*, de Charles Expilly, foi lançado no Brasil em 1862 e, na França, em 1863. O retrato *A quitandeira baiana*, de Henschel e Benque, foi exposta na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1872, e na Exposição Universal de Viena, em 1873.

⁶⁵ Segundo Andrea Reis da Costa (2016), o odor de pessoas negras tornou-se temática frequente desde o Iluminismo, quando alguns teóricos, como Conde de Buffon e Lineu, buscaram explicar cientificamente a diversidade humana. A menção ao suor de mulheres negras é recorrente nos relatos de viagem desde a segunda metade do século XVII.

a corporeidade, que ultrapassa o sentido da visão, estimulada pelo texto do literato francês torna-se palpável de outra forma no retrato fotográfico de uma mulher escravizada no contexto colonialista do século XIX.

2.4. Circulação, Consumo e Agência

Os retratos de pessoas negras dos estúdios de Alberto Henschel ocupam um lugar significativo no Álbum antropológico-etnográfico de Dammann, tendo em vista que foram utilizados para representar grupos humanos do Brasil e da África.

Segundo Elizabeth Edwards, uma forma de descrever a coleção de Dammann seria a de incunábulo da antropologia visual⁶⁶. O uso do termo denota a compreensão da autora acerca do material enquanto registro impresso inaugural da antropologia visual.

Na ausência de documentações que demonstrem de que forma se deu a interação entre Henschel e Dammann, cabe fazer uma análise paralela da atuação dos dois fotógrafos ao longo de alguns anos. Em 1871, no Brasil, os estúdios de Henschel em Recife, Salvador e Rio de Janeiro já estavam em pleno funcionamento e já haviam produzido vários retratos de africanos e afrodescendentes.

Nesse ano, na Alemanha, Dammann recebe a encomenda da Sociedade de Antropologia, Etnologia e Pré-história de Berlim para fotografar a tripulação de navios ancorados no porto de Hamburgo, cidade em que estabeleceu seu estúdio. Tratava-se de marinheiros africanos e árabes da rota chegada de Zanzibar.

Com uma distância transatlântica, as câmeras de Henschel e Dammann⁶⁷ registraram africanos fora do seu continente de origem. A triangulação do comércio transatlântico de retratos mantém ativa a conexão entre América, Europa e África. A carga humana outrora comprimida nos porões de navios era condensada em lotes dos *cartes-de-visite*. E um ponto que intersecciona a ação dos dois fotógrafos é o fato de que os retratados eram pessoas em deslocamento, em situação de diáspora. O que reafirma a ideia de que a produção de conhecimento acerca da diversidade racial

⁶⁶ "Incunábulo é um livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis, não escrito à mão. A sua origem vem da expressão latina *in cuna* (no berço), referindo-se assim ao berço da tipografia. Refere-se às obras impressas entre 1455, data aproximada da publicação da Bíblia de Gutenberg, até 1500. O primeiro registro de uso do termo encontra-se num panfleto de Bernhard von Mallinckrodt, *De ortu et progressu artis typographicae* (Do sucesso e progresso das artes tipográficas), publicado em Colónia em 1639, que inclui a frase *prima typographicae incunabula* (primeira infância da impressão), que ele arbitrariamente deu como concluída em 1500, data que permanece como uma convenção". Disponível em : <https://sdi.letras.up.pt/uploads/pdfs/Incun%C3%A1bulo.pdf> .Acesso em 23 jan. 2023.

⁶⁷ Dadas as questões relacionadas à autoria de fotografias no século XIX que vimos discutindo, é possível que a câmera seja de ambos, mas o olhar e a operação do equipamento seja de outro profissional, ou compartilhadas com um ou mais profissionais.

a partir de populações africanas se deu fora da África. Distante do território, do cotidiano e, portanto, da vida real dos povos estudados⁶⁸.

Tal perspectiva reforça a compreensão do estúdio do fotógrafo como local de produção de conhecimento. Ou talvez como local de produção de evidências para a produção de conhecimento, o que transforma o nosso entendimento acerca do estúdio fotográfico e da produção comercial de retratos etnográficos, na medida em que passamos a considerá-lo como uma espécie de laboratório. Não descarto uma resposta positiva para a primeira hipótese, pois o próprio Dammann apresentava-se como antropólogo. Some-se a isso a informação de que os retratos produzidos por fotógrafos de distintas partes do mundo chegaram às mãos de Dammann encaminhados pela Sociedade de Antropologia, Etnologia e Pré-história de Berlim⁶⁹, cabendo a Dammann o papel de curador antropológico. Segundo informações acerca de uma das lâminas disponíveis para venda no Catálogo Bonhams, que se encontra on-line, a sociedade coletava as fotografias com membros que atuavam ao redor do mundo.

Tal percurso nos autoriza a questionarmos se eventualmente Alberto Henschel teria sido membro da Sociedade de Antropologia, Etnologia e Pré-história de Berlim ou um de seus sócios? Essa talvez não seja a hipótese mais plausível. Existe a possibilidade de que a Sociedade tenha encomendado as imagens por meio de alguns de seus membros em viagens pelo Brasil ou que Henschel ou alguns de seus sócios tenha entrado em contato com a sociedade na Europa e negociado a venda ou, até mesmo, a produção dos retratos. De qualquer forma permanece a pergunta: quem

⁶⁸ Segundo Andrew Zimmerman (2001), a história da antropologia teria sido escrita de dentro para fora. Em seu livro *Anthropology and antihumanism in Imperial Germany*, o autor argumenta que, pelo menos na Alemanha, o desenvolvimento da antropologia baseou-se mais na presença de africanos na Europa, do que de europeus nas colônias. Em relação ao Brasil, Maria Luíza Tucci (2008) explica que, em razão de sua grande diversidade étnico-racial, o país teria sido considerado no século XIX um laboratório ideal para investigações científicas raciais.

⁶⁹ Informações sobre os álbuns podem ser adquiridas em bibliotecas pelo mundo (Canadá, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Inglaterra e França) cujas consultas presenciais, em alguns casos, estão inviabilizadas em decorrência do necessário isolamento físico a que estamos submetidos pela crise pandêmica mundial de COVID-19. Tal contingência me fez perceber que ainda hoje o comércio global de representações e documentos relativos à diáspora africana persiste e é lucrativo, pois pude acessar reproduções dos materiais originais via internet por meio de sites e catálogos on-line de venda de documentos antigos. Acerca da primeira versão em Inglês do Album de Dammann, por exemplo, consultar o Catálogo on-line Bonhams: *Exploration and Travel, Featuring Americana And the Joe Fitzsimmons Library of Antarctic Exploration New York* | Tuesday September 25, 2018, at 1pm p. 119. Disponível em: <http://www.antarctic-circle.org/cat.pdf> . Acesso em 23 jan. 2023. Link para o site da Sociedade de Antropologia, Etnologia e Pré-história de Berlim <http://www.bgaeu.de/>

eram os membros da sociedade de Antropologia nessa época e quais foram os procedimentos para a compra das fotos?

**Capítulo 3 – Retratos Transatlânticos na exposição educativa de
Alphons Stübel**

Capítulo 3 – Retratos Transatlânticos na exposição educativa de Alphons Stübel

Que pode haver de mais pessoal e subjetivo que o próprio corpo? No entanto, é como afronta étnica que, por exemplo, minorias e grupos indígenas entenderam a 'publicização' dos despojos de seus ancestrais. (Meneses, 1993, p. 97).

Este capítulo aborda o papel da fotografia nas relações sociais e de poder no século XIX a partir do estudo da exposição educativa sobre países da América do Sul realizada na Alemanha, mais especificamente em Leipzig, em 1896. A análise destaca os retratos de pessoas negras produzidos nos estúdios de Alberto Henschel no Brasil, os quais estiveram presentes nesta exposição. Trata-se de verificar de que forma a materialidade dos artefatos, desenhos e fotografias torna-se parte do significado quando organizados num mesmo conjunto, levando em conta reflexões de Ulpiano Bezerra de Meneses, Elizabeth Edwards e Janice Hart.

Tendo como objetivo introduzir uma reflexão acerca da coleção etnográfica de Alphons Stübel, recorreremos ao processo de constituição e organização das coleções dos geógrafos Alphons Stübel e Wilhelm Reiss. Tomaremos esse conjunto de coleções como exemplos de apropriação, de viés ocidental, da materialidade de povos não ocidentais cujo objetivo, travestido de produção de conhecimento, era a dominação e exploração desses povos. Nessa abordagem, relacionamos as intenções de caráter antropológico, identificadas na documentação de Stübel, com a materialidade dos objetos e das fotografias coletadas.

3.1. A materialidade nas coleções de Alphons Stübel

Os geógrafos Alphons Stübel e Wilhelm Reiss dedicaram décadas à avaliação, organização e distribuição dos diversos materiais acumulados durante a longa expedição que fizeram à América do Sul e, para isso, contaram com apoio de especialistas de diferentes áreas. No entanto, segundo o pesquisador alemão Andreas Krase (1985), eles nunca chegaram a concluir essa tarefa, que envolvia a análise dos registros de caráter geográfico, meteorológico e astronômico, bem como a sistematização e difusão das coleções pré-históricas, etnográficas, arqueológicas, botânicas e zoológicas. Krase observa que, além de o trabalho estar acima das qualificações dos cientistas, pequenas viagens individuais geraram inúmeras interrupções no processo. A saúde fragilizada de ambos, em decorrência da expedição ao continente sul-americano, também dificultou a continuidade da ordenação dos materiais (Krase, 1985, p.22).

Em carta dirigida à sua família, Alphons Stübel explica que a metodologia para as escavações arqueológicas conduzidas por ele e Reiss em Ancón, no Peru, nos anos de 1874 e 1875, baseavam-se na ideia de coletar “...todas as coisas, que possam caracterizar o nível cultural desses povos indígenas da América do Sul” (Stübel, 1875 *apud* Hoffmann, 2017, p. 179, tradução nossa)⁷⁰. Stübel e Reiss divulgaram no meio científico informações detalhadas sobre essas escavações em três volumes intitulados *Das Tottenfeld von Ancon in Perú: ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches*⁷¹, entre 1880 e 1887. Realizadas em uma ampla área sagrada dedicada aos mortos, tais operações inauguraram na América do Sul o método de coleta total dos objetos de origem humana, até então não empreendido no continente (Riviale, 2000, p. 342)⁷². O material arqueológico coletado por Stübel e Reiss em Ancón contribuiu para a criação do atual Museu Etnológico de

⁷⁰ “...all things, which could characterize the cultural level of these indigenous people from South America”, Alphons Stübel, 26 fev. 1875.

⁷¹ A Necrópole de Ancón no Peru: uma contribuição ao conhecimento da cultura e indústria do Império Inca (tradução da autora).

⁷²Disponível em :

https://books.google.com.br/books?id=nHdFDwAAQBAJ&pg=PA179&lpg=PA179&dq=all+things,+which+could+characterize+the+cultural+level+of+these+indigenous+people+from+South+America+ST%C3%9CBEL&source=bl&ots=vRorUwzHAJ&sig=ACfU3U2lv109yEDWsnJ2dwhV3A7IGERKkA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjSjqaqt__8AhVsrJUCHSc_CjYQ6AF6BAgEEAM#v=onepage&q=all%20things%2C%20which%20could%20characterize%20the%20cultural%20level%20of%20these%20indigenous%20people%20from%20South%20America%20ST%C3%9CBEL&f=true Acesso em 23 jan. 2023.

Berlim, antigo Museu Real Etnográfico⁷³ (Hoffmann, 2017, p. 176). Dentre “todas as coisas” dessa coleta total, incluem-se tecidos, objetos cerâmicos (Figura 16), restos humanos e múmias que, retirados de tumbas, foram transferidos para a Europa para produzir conhecimento acerca de antigos povos andinos. Ainda hoje, a coleção arqueológica de Stübel e Reiss no Museu Etnológico de Berlim constitui-se como referência nos estudos sobre cultura material dos Andes peruanos.

Figura 16 – Objetos de cerâmica, mulher vestida, homem e criança. Ancón, Peru



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, Ines Seibt.

As escavações arqueológicas na Necrópole de Áncon são apenas um exemplo de como Alphons Stübel conduziu suas pesquisas na América do Sul. Ao longo dos quase 10 anos em que circulou pelo continente, ele encaminhou para a Alemanha 150 caixas com materiais arqueológicos, zoológicos, etnológicos, amostras geológicas e cerca de 2000 fotografias (Kohl, 2005 p. 57).

Chamo a atenção para a materialidade ampla das distintas coleções de Stübel, porque, segundo Krase (1985), todo o conjunto foi constituído para exibição em uma espécie de grande museu do mundo. O projeto previa que essa materialidade deveria ser organizada de forma a ser acessível visualmente⁷⁴.

Nesse sentido, nossa reflexão dialoga com dois pontos centrais levantados no livro *Sensible Objects* (Edwards et al., 2006, p. 1) acerca da “custódia de objetos

⁷³ Respectivamente, Ethnologisches Museum, Berlin e Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin.

⁷⁴ Ver Elizabeth Edwards acerca da visualidade dos objetos no museu, 2006.

acumulados por meio dos programas coloniais de colecionismo”. O primeiro diz respeito ao fato da sensorialidade Ocidental ter sido privilegiada pelas heranças coloniais. O segundo refere-se ao papel dos museus na inscrição e manutenção da forma de “ser no mundo” característica do Ocidente. Isso porque a apropriação de bens materiais pela colonialidade ocidental resulta em um mecanismo de supressão dos aspectos táteis, sonoros, olfativos e gustativos dos objetos e na ênfase no aspecto visual quando estes são exibidos em museus.

Duas apreensões críticas referentes à cultura material apresentadas na introdução de *Sensible Objects* (Edwards et al., 2006) contribuem para nossa análise das coleções de Alphonse Stübel. A primeira delas é o reconhecimento do quão profunda é a relação entre colonialismo e materialidade. Baseando-se em distintos teóricos (Clifford, 1988; Marcus e Myers, 1995; Edwards, 2001; Myers, 2001), o livro ressalta a conexão crítica entre colônias e impérios promovida pelo tráfico de artesanatos, alimentos, documentos, corpos, restos de corpos e, também, fotografias (Edwards, 2006, p. 3).

As distinções de hierarquia, classe e casta foram criadas e representadas não apenas por meio de roupas, construções, formas de representação e organização da paisagem, mas também pela formação de novas convenções e distinções em torno de alimentos, odores, sons e contatos corporais, em que os objetos materiais foram e continuam a se entrelaçar (tradução nossa).⁷⁵

Outro ponto crítico abordado é a relação entre a cultura material e a totalidade das percepções sensoriais. Trata-se de um posicionamento teórico frente às abordagens mais frequentes que priorizam a visualidade como condição e modo de análise. Sem desprezar a relevância da visualidade em suas reflexões, os autores lembram como aquilo que denominam de “Ocularcentrismo Ocidental” não apenas tem sido exagerado e reificado, mas também desconsidera tradições visuais em culturas não ocidentais dos mais variados povos (Edwards et al., 2006, p. 3 e 4).

Dando continuidade às suas argumentações, os autores apontam que, segundo Stoller (1989, p. 91), desde Platão e Aristóteles, certas formas de autoridade têm sido legitimadas pela hierarquização dos cinco sentidos. Assim, a produção

⁷⁵ “Distinctions of hierarchy, class, and caste were created and represented not only through clothing, building, representational forms, and the organization of the landscape, but also through the formation of new conventions and distinctions around food, odors, sounds, and the bodily contacts in which material objects were, and continue to be, entangled”.

racional de conhecimento pela perspectiva ocidental está vinculada à percepção do mundo por meio da visão e da audição, categorizados como sentidos principais. O tato, o olfato e o paladar correspondem a uma percepção inferior e “irracional” segundo a hierarquia sensorial do Ocidente (Edwards et al., 2006, p. 7).

O surgimento e desenvolvimento da fotografia no século XIX, enquanto técnica de reprodução de imagem indubitavelmente ocidental, atende a essa classificação hierárquica dos sentidos na produção de conhecimento. Sobretudo em razão do contexto colonial e político em que foi aplicada, tanto para registro etnográfico de povos não ocidentais quanto para registro e pesquisas de caráter criminal. Ambas as formas de registro se apoiam em aspectos visuais dos corpos humanos, nas faces principalmente, para as operações de catalogação, identificação e controle por meio de procedimentos de medições, comparações, sobreposições e composições. Os retratos tornam as pessoas expostas objetos observáveis em uma sala de aula, em uma biblioteca ou em um museu.

Esses aspectos da fotografia que, por meio da visualidade, promovem certa assepsia do objeto de estudo etnográfico ou antropométrico, são relevantes em nossa discussão, mas não eliminam a necessidade de considerar a materialidade do retrato fotográfico. O que nos leva a perguntar: em que sentido, no caso específico desse estudo, é importante pensar a fotografia enquanto objeto?

O primeiro ponto de interesse é estudar a trajetória social dos retratos, ou seja, sua circulação, partindo do estúdio, considerando suas passagens por um ou mais arquivos, assim como sua difusão por meio de impressão em distintos suportes materiais. Identificar os proprietários dos retratos, se instituições ou indivíduos, os seus usos, as formas como foram exibidos e quem teve acesso a eles contribui para que possamos analisar um segundo aspecto: seu poder de agência na relação entre as pessoas. Um terceiro ponto, subjacente à fatura do retrato, diz respeito ao momento da produção fotográfica, que acarreta pensar em toda a materialidade/sensorialidade que envolve tal produção, incluindo a relação sujeito/objeto implicada em uma sessão fotográfica de caráter etnográfico.

Além disso, o uso da fotografia etnográfica e antropométrica desconsidera formas de produção de conhecimento e percepções de mundo não baseadas prioritariamente na visão. Isso nos leva a analisar a relação sujeito/objeto na qual é fundada a produção de conhecimento ocidental que, segundo Aníbal Quijano (1992), pressupõe posições fixas numa totalidade social também fixa.

Para essa reflexão, tomamos como ponto de partida a análise crítica de Quijano acerca do paradigma europeu de conhecimento racional. Segundo o autor, esse modelo, atualmente em crise, baseia-se no pressuposto de que o conhecimento resulta da relação sujeito/objeto, o que traria problemas não apenas na validação do conhecimento, mas também na própria definição das categorias sujeito e objeto (Quijano, 1992, p. 14).

Em primeiro lugar, neste pressuposto, 'sujeito' é uma categoria referente ao indivíduo isolado, porque se constitui a si e perante si, no seu discurso e na sua capacidade de reflexão. O cartesiano 'cogito, ergo sum' significa exatamente isso. Em segundo lugar, 'objeto' é uma categoria que se refere a uma entidade não apenas diferente de 'sujeito/indivíduo', mas externa a ele por sua natureza. Em terceiro lugar, o 'objeto' também é idêntico a si mesmo, pois é constituído por "propiedades" que lhe conferem essa identidade, 'definem-no', isto é, delimitam-no e ao mesmo tempo o situam em relação aos outros 'objetos'.⁷⁶

Assim, as categorias sujeito e objeto seriam definidas por diferenciações e fronteiras estabelecidas pela narrativa do sujeito/indivíduo que produz o conhecimento. Para Quijano, um dos problemas desse paradigma está na ideia de "sujeito" individualizado ou individualista, uma meia-verdade que nega a relevância da intersubjetividade e da totalidade social na produção de todo conhecimento. Em segundo lugar, o autor problematiza a incompatibilidade de uma noção de "objeto", ontologicamente irreduzível e apartado das interações sociais, com o conhecimento visado pelas investigações científicas atuais pautadas por métodos e circunstâncias de um campo relacional específico. Por fim, Quijano põe em questão a exterioridade das relações entre "sujeito e objeto", isto é, a arbitrária acentuação das diferenças exteriores entre "sujeito" e "objeto" baseadas nas diferenças de natureza.

Tomas Tadeu da Silva (2000) enfatiza que identidade e diferença resultam de atos de criação linguística, isto é, são elementos produzidos nos contextos culturais e sociais. "Nós" e "eles" são delimitações linguísticas classificatórias da vida social. O fato de essas classificações serem pautadas por marcadores sociais físicos, como raça/etnia, gênero e idade põe em evidência uma exterioridade das relações sociais

⁷⁶ En primer termino, en ese presupuesto, "sujeto" es una categoria referida al individuo aislado, porque se constituye en si y ante si mismo, en su discurso y en su capacidad de reflexion. El "cogito, ergo sum" cartesiano, significa exactamente eso. En segundo termino, "objeto" es una categoria referida a una entidade no solamente diferente al "sujeto/individuo", sino extemo a el por su naturaleza. Tercero, el "objeto" es tambien identico a si mismo, pues es constituido de "propiedades" que le otorgan esa identidad, lo "definen", esto es, lo deslindan y al mismo tiempo lo ubican respecto de los otros "objetos".

semelhante à apontada por Quijano sobre a produção de conhecimento pela racionalidade colonial.

Além disso, essa racionalidade não se articulava com outras concepções de mundo. Na perspectiva positivista adotada por Stübel, em Ancón, a escavação dos territórios em busca de objetos, corpos e pedaços de corpos, e sua apropriação, catalogação, deslocamento e exibição em um museu, é, não apenas plausível, mas também reconhecida como necessária. Tal lógica difere da lógica dos antigos povos andinos que atribuíam sentidos a esses objetos, corpos e restos de corpos, agrupando-os de determinada forma, mumificando os corpos, enterrando-os ou guardando-os para uma eternidade possível. Trata-se de uma percepção da realidade, segundo a qual a vida instaurada no corpo pode ser continuada, contanto que o mundo corpóreo seja guardado.

Se Stübel se apropria por meio da coleta da totalidade das “coisas” das tumbas de Ancón, com o objetivo de classificar o nível cultural dos povos indígenas, não há dúvidas de que aqueles povos e todas as suas coisas são transformados em objetos de estudo. A relação de Stübel com os povos indígenas andinos e, conseqüentemente a relação sujeito/objeto implicada aqui, corresponde à noção, já mencionada anteriormente, de que essas pessoas/povos não eram considerados sujeitos. Além disso, a caracterização do nível cultural por meio dos materiais coletados, idealizada por Stübel, diz respeito a uma noção europeia pré-concebida acerca desses povos.

De forma semelhante, a relação sujeito/objeto também se encontra na produção fotográfica de retratos, sobretudo naqueles de viés etnográfico/antropológico, mas não apenas. Isso porque, ainda que a produção de retratos fotográficos de caráter honorífico se dê por meio de uma negociação entre retratista e retratado, na qual ambos se beneficiam do resultado, conforme interpretação proposta por Sérgio Miceli (1996), esses retratos também são produzidos a partir de convenções, de imagens preconcebidas.

Sob o ponto de vista de europeus no século XIX, é compreensível que o fato de Ancón ter um caráter sagrado, dedicado aos mortos, não o tornaria proibitivo para a realização das escavações arqueológicas e coleta total. O viés colonial da ação, alicerçada no propósito de produção de conhecimento, legitimava o empreendimento de Stübel e Reiss. Sob uma perspectiva decolonial, lançada a partir do século XXI, o aspecto sagrado do local e da materialidade nele contida sobrepõe-se a metodologias de busca pelo conhecimento. Devemos, portanto, considerar que Stübel e Reiss

compraram⁷⁷ cerca de 2000 fotografias cada um, em contextos em que objetos e corpos, eram tidos como passíveis de apropriação e circulação com fins de produção de conhecimento, mesmo que isso desrespeitasse o caráter sagrado conferido a determinados espaços geográficos por povos não ocidentais. Muito semelhantes entre si, as duas coleções incluem a série de fotografias de pessoas negras produzidas nos estúdios de Alberto Henschel no Brasil. Atualmente, a coleção fotográfica de Stübel conta com pouco menos de 1700 do conjunto original de cerca de 2000 peças.

Tomando em consideração a amplitude da coleção fotográfica de Alphons Stübel, Krase conclui que ela foi constituída desde o princípio para ser tornada pública em forma de livro e, também, por meio de exposição. De fato, as fotos fizeram parte da exposição educativa sobre a América do Sul organizada pelo geógrafo, em 1896, em Leipzig. Ao lado de mapas, desenhos topológicos, amostras de pedras e pinturas, as fotografias da coleção buscavam dar ao visitante da exposição uma visão geral dos países e populações sul-americanas.

A visão preconcebida de viajantes europeus sobre os povos latino-americanos pode ser posta em questão a partir de pequenos trechos de cartas de Alphons Stübel e Wilhelm Reiss. Em uma das cartas, Reiss comenta “Mas as [coisas] mais importantes do nosso conhecimento da situação cultural das populações indígenas são os tecidos, que indicam um alto nível de desenvolvimento desses *Índios*” (Reiss, 1879 *apud* Hoffmann, 2017, p. 176, itálico nosso, tradução nossa).⁷⁸

Stübel, em carta de 13 de fevereiro de 1869 escrita em Popayán, faz afirmações sobre o desenvolvimento cultural de antigos povos indígenas na Colômbia. (Stübel, 1869, *apud* Stüttgen, 1996, p. 25).

(...) San Agustín é o único ponto em toda a Colômbia onde podem ser encontrados vestígios da antiga arte indígena, que só foi descrita uma vez por um geógrafo colombiano e muito mal. O que encontrei lá superou minhas expectativas em alguns aspectos. Não há prédios, mas há um grande número das estátuas mais peculiares, algumas das quais são realmente belas e lembram a arte egípcia. O material que os índios usaram para isso é uma lava extremamente dura. O tratamento deste material, que só foi possível com excelentes ferramentas, mostra que os espanhóis não teriam podido conquistar esta parte da América se aqueles escultores nativos ainda estivessem vivos.

⁷⁷ Segundo Andreas Krase (1985 e 1994), Stübel e Reiss, os geólogos chegaram a fazer algumas fotografias documentais, mas as dificuldades técnicas do processo do colódio úmido ao longo da expedição fez com que desistissem. Assim, a maior parte das fotografias das suas coleções foram compradas em estúdios locais.

⁷⁸ “*But the most important (things) four our knowledge the cultural situation of the indigenous populations are the woven textiles, which indicate a high level of development of these Indians*”.

Em qualquer caso, esta época artística data de centenas, senão de milhares de anos (tradução nossa).⁷⁹

Na maior parte das vezes, no entanto, os comentários de Stübel sobre a população local com a qual estabeleceram contato, reforça os estereótipos relacionados à avareza, preguiça e violência, entre outros, em especial no caso dos indígenas. Andreas Krase (1985, p. 1) enfatiza alguns aspectos que, em sua opinião, tornam a coleção de Alphons Stübel particular.

O que a coleção tem de especial, além de sua origem, é sua abrangência, sua coerência única e o fato de não representar um convoluto de imagens, mas oferecer uma interpretação contemporânea do material por meio de sua sistematização. A ordem das fotografias, de acordo com o trajeto da viagem e o seu período, e as legendas, por vezes muito detalhadas, foram feitas inicialmente pelo próprio Stübel; seu colaborador de longa data, Theodor Wolf, concluiu o trabalho segundo orientações de Stübel (tradução nossa).⁸⁰

A atitude positivista de Stübel, bem como a de Reiss, dois geólogos diante do mundo, é coerente com o contexto intelectual e político da segunda metade do século XIX e evidencia a concepção “ocularcentrista” Ocidental na produção racional de conhecimento (Krase, 1985, p. 3).

Ele acreditava unicamente na linguagem das pedras. Os dois pesquisadores estavam unidos pela convicção inabalável da possibilidade de percepção do mundo por meio da captura de sua forma externa. Instrumentos de medição e lápis: com esses meios eles acreditaram que poderiam se aproximar da essência das coisas para se apoderar completamente delas, fossem fenômenos naturais ou vestígios da história humana (tradução nossa).⁸¹

⁷⁹ „(...) San Augustín ist der einzige Punkt in ganz Colombia, wo sich Reste altindianische Kunst vorfinden, es sind dieselben bis jetzt erst einmal und von einem colombianischen Geographen beschrieben worden und zwar sehr mangelhaft. Was ich dort fand, übertraf meine Erwartungen bei wietem. Bauwerke sind nicht vorhanden, wohl aber eine große Anzahl der eigentümlichsten Statuen, von denen einige wirklich schön gearbeitet sind und an ägyptische Kunst erinnern. Das Material, welches die Indianer dazu verwendeten, ist eine außerordentlich harte Lava. Die Behandlung dieses Materials, welche nur mit ausgezeichneten Werkzeugen möglich war, beweist, daß die Spanier diesen Teil Amerikas nicht zu erobern fähig gewesen wären, wenn jene eingeborenen Bildhauer noch gelebt hätten. Diese Kunstepoch liegt jedenfalls um viele hundert, wenn nicht tausend Jahre zurück“.

⁸⁰ „Die Besonderheit der Sammlung liegt neben ihrer Herkunft in ihrem Umfang, ihrer einzigartigen Geschlossenheit und weiterhin darin, daß sie kein Bilderkonvolut darstellt, sondern durch ihre Systematik von sich aus eine zeitgenössische interpretation des Materials anbietet. Die Ordnung der Fotografien entsprechend der Reiseroute und ihres zeitlichen Verlaufs und die teilweise sehr ausführlichen Beschriftungen erfolgten anfangs durch Stübel selbst; sein langjähriger Mitarbeiter Theodor Wolf führte die Arbeit nach Stübels Angaben zu Ende“.

⁸¹ “Er traute nur der Sprache der Steine; darüber hinaus verband beide Forscher jedoch die unerschütterliche Überzeugung von der Erkennbarkeit der Welt durch die Erfassung ihrer äußeren Gestalt. Meßgeräte und Zeichenstift: Mit diesen Mitteln glaubten sie dem Wesen der Dinge nahe kommen zu können, sämtlicher Zusammenhänge habhaft zu werden, ob es Naturphänomene betraf oder die Spuren menschlicher Geschichte“.

Krase acrescenta ainda que a perspectiva positivista de Stübel e Reiss não apenas orientou as atividades de ambos, como os levou a lançar o "olhar sóbrio e insaciável", tanto às formações rochosas quanto à ordem social. Dentre as atividades levadas a cabo pelos geólogos, destacam-se a constituição de museus a partir de suas coleções. A expectativa de coletar todas as coisas manifesta em carta por Stübel, anteriormente exemplificada por meio das escavações arqueológicas em Ancón, não pôde ser totalmente cumprida, mas foi compensada pelo que eles denominaram de captura ótica (Krase, 1985, p. 3).

A imagem ideal desse método científico era a transformação do mundo em um grande museu. Uma vez que esse empreendimento teve de esbarrar em limites naturais, era inevitável contentar-se com amostras: coleções de rochas, objetos etnográficos, achados arqueológicos e preparações biológicas junto com inúmeras tabelas de medição. A captura ótica foi de crucial importância aqui - o que não poderia ser levado com os viajantes deveria pelo menos ser apropriado pictoricamente. Uma grande parte do trabalho nas montanhas foi, portanto, dedicado a fazer desenhos científicos (tradução nossa).⁸²

A crença na relevância do registro visual foi explorada com meticulosidade por Stübel. Sua coleção contém pinturas realizadas por artistas contratados e treinados por ele para documentar a expedição. O rigor obsessivo de seu método levou à realização de cortes em encostas montanhosas para a produção de desenhos mais abrangentes e precisos. Esse "interesse dissecante e exaustivo" dos pesquisadores também era dirigido, segundo Krase, à diversidade da vida social (Krase, 1985, p. 60).

Com o objetivo de criar uma geografia comparativa, Stübel combinou registros etnológicos e geográficos. Utilizadas de forma ilustrativa, as fotografias tinham a função de complementar os estudos vulcânicos e geológicos. É no modo como as cerca de 2000 fotografias são organizadas que transparece a visão de mundo de Alphons Stübel a respeito da sociedade, pensada como uma estrutura rígida, composta por grupos sociais em relações hierarquizadas (Krase, 1985, p. 5 e 1985, p. 2). Essa conexão entre geografia e grupos humanos, bem como a articulação hierarquizada desses grupos, corresponde a uma noção de totalidade social global, em que cada continente e respectivo povo ocupa um lugar específico no mundo.

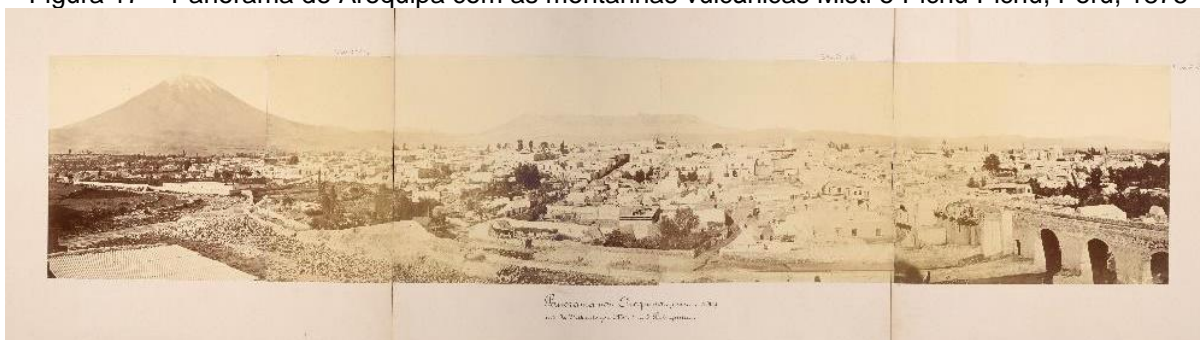
⁸² *“Das idealbild dieser wissenschaftlichen Methode war die Verwandlung der Welt in ein riesiges Museum. Da dieses Unterfangen jedoch auf natürliche Grenzen stoßen mußte, begnügte man sich zwangsläufig mit Kostproben: Gesteinssammlungen, ethnografischen Objekten, archäologischen Fundstücken und biologischen Präparaten nebst zahllosen Meßtabelle. Die optische Erfassung war hierbei von entscheidender Wichtigkeit - was nicht mitgenommen werden konnte, sollte wenigstens bildhaft angeeignet. Im Gebirge entfiel ein großer Teil der Arbeit deshalb auf die Anfertigung wissenschaftlicher Zeichnungen“.*

3.2. A exposição educativa de Alphons Stübel

A fim de justificar a fundação do Museu de Geografia, Alphons Stübel, em carta enviada à Câmara Municipal de Leipzig no ano de 1891, explica que um de seus objetivos era a disponibilização de documentos capazes de contribuir com os estudos geográficos da época cuja compreensão seria particularmente relevante aos “empreendimentos coloniais” de seu tempo (Stübel, 1891). O museu seria organizado como um arquivo que preservaria para a posteridade a produção originária de suas viagens, tais como diários, fotografias, desenhos e registros cartográficos.

Para a concretização de seu projeto, Alphons Stübel doou à Câmara Municipal de Leipzig, em 1892, a sua coleção geográfica⁸³ constituída de 82 pinturas a óleo, mais de 100 desenhos à mão, cerca de 2000 fotografias⁸⁴ e uma série de mapas, relacionados às regiões vulcânicas da América do Sul. Após essa doação, Stübel realiza, em 1896, a primeira versão da Exposição Educativa de sua coleção no Museu de Etnologia de Leipzig (Wagner, 1905). Ainda que não haja registros visuais da exposição focados nos países sul-americanos, a pesquisa desenvolvida por Andreas Krase oferece uma ideia de como foi organizada e de que forma Stübel pretendia colaborar com os empreendimentos coloniais de seu tempo. Em sua descrição, Krase relata que sucessões de panoramas⁸⁵, de diferentes dimensões, alguns com vários metros de largura, traziam vistas dos países visitados (Figura 17).

Figura 17 – Panorama de Arequipa com as montanhas vulcânicas Misti e Pichu Pichu, Peru, 1875



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

⁸³ O material arqueológico relativo às escavações em Ancon, Peru, já havia sido encaminhado ao Real Museu de Etnografia de Berlim em 1887, que, em contrapartida, financiou os três volumes da publicação *Das Todtenfeld von Ancon in Peru*, acerca dos resultados dessas escavações. (Khol, 2005, p. 62).

⁸⁴ Segundo inventário do acervo fotográfico da Coleção de Alphons Stübel realizado pelo pesquisador Andreas Krase, foram identificadas 1570 fotografias, totalizando 1720 com a inclusão de retratos e duplicatas (Krase, 1994, p. 159).

⁸⁵ Panoramas eram pinturas ou fotografias de paisagens com uma vista extensa e sem interrupção do horizonte. No século XIX, os panoramas fotográficos eram compostos de vários negativos com suas imagens montadas de forma sequenciada ou produzidas por câmera especial com negativos de até um metro de comprimento (Turazzi, 1995, p. 286).

Pinturas feitas pelo equatoriano Rafael Troya, contratado e treinado por Stübel para documentar a expedição no Equador, mostravam o acampamento dos exploradores tendo os vulcões como pano de fundo. Desenhos topográficos de encostas montanhosas, cortadas especialmente para registro, davam testemunho do rigor do método científico. As fotografias documentavam a paisagem em estado natural, as intervenções arquitetônicas, os meios de transporte e as populações originárias, africanas e europeias residentes em cada região (Krase, 1985 e 1994).

Figura 18 – Museu Geográfico Regional, Leipzig, 1906



Fonte: (Bergt, 1906)

A figura 18 mostra uma vista da Exposição Educativa situada no Museu Geográfico Regional (Bergt, 1906). Na imagem, vê-se que o público visitante, ao dar alguns passos após a entrada⁸⁶, podia visualizar o busto de Alphonse Stübel sobre um pedestal.⁸⁷ Trajando uma indumentária formal, o pesquisador surge em meio ao seu legado. A materialidade da exposição deveria oferecer um recorte do mundo visitado

⁸⁶ É possível constatar que a foto foi tirada do ponto de vista da entrada do espaço expositivo a partir da análise comparativa com a planta baixa da sala (Bergt, 1906, s.p.).

⁸⁷ Provavelmente, essa peça foi produzida após sua morte, em 1904, a partir da máscara mortuária.

por Stübel sem focar nos contratempos característicos de uma viagem no século XIX. O percurso ao longo desse novo espaço abrange, como no anterior, panoramas, fotografias, desenhos, pinturas e objetos organizados por países de forma padrão, isto é, com sucessão de imagens das cidades, natureza, arquitetura, meios de transportes e as populações locais e estrangeiras.

Em uma análise que aborda os aspectos técnicos, bem como a relação entre composição visual, conteúdo expressivo e encenação, Krase (1985, p. 46,) chama atenção para o modo como a coleção fotográfica foi estruturada por temas.

As principais cidades e paisagens. Obras de arte e edifícios culturais; A natureza do país e os seus recursos econômicos; estruturas de tráfego e plantas industriais;

- O modo de vida dos seus habitantes - as suas ocupações; vida pública, eventos espetaculares e costumes culturais;
- A subdivisão da população segundo raças e trabalho; séries etnográficas, descrições de cargos, galerias de retratos e fotos de gênero;
- Representantes da liderança estadual. Líderes de insurreições (tradução nossa).

No topo dessa organização sequencial das fotografias estão, segundo o autor, paisagens urbanas, edifícios e obras de arte, sendo que todas elas apresentam “vestígios da civilização humana” (Krase, 1985, p. 46). Desse modo, a exposição se inicia com fotografias que documentam a interferência europeia no continente por meio de criações artísticas, construções arquitetônicas e de engenharia. Vale observar que a natureza como mercadoria também faz parte dessa apresentação inicial dos países.

As imagens que introduzem os países contêm elementos de urbanização dos territórios, mas não trazem pessoas. Edificações religiosas e governamentais são mostradas nas fotografias de rua. Krase identifica nessas imagens uma “atmosfera desértica de silêncio ao meio-dia” decorrente da ausência humana, ou de sua presença enquanto sombra. Quando aparecem, as pessoas são agrupadas em áreas de menor destaque e cumprem a função de servir de escala métrica em relação às edificações. O efeito sombra ou borrão de elementos em movimento, gerado pelo longo tempo de exposição, seria opção dos fotógrafos, pois outras fotos da época demonstram que a tecnologia já permitia o registro da agitação das cenas de rua (19, p. 47).

Essa “atmosfera desértica de silêncio ao meio-dia”, que compreendo como o registro de uma paisagem urbana sem uma ruidosa multidão e produzida sob intensa

luz do dia, é exemplificada pelo autor na fotografia bem iluminada da antiga ladeira de São Bento, em Salvador, Bahia, tomada de baixo para cima (Figura 19). As linhas em perspectiva das calçadas e dos topos dos edifícios colocando o Mosteiro de São Bento no ponto de fuga da composição enfatizam e valorizam a sua presença. Esse ângulo, nas palavras de Kruse, “eleva a igreja ao estado de autossuficiência incondicional” (1985, p. 47). A localização das pessoas no canto inferior direito e do cavalo na lateral da rua ascendente é discreta. O animal e os humanos são quase imperceptíveis e cumprem a função de servir de parâmetro métrico para o tema principal da composição, que é o mosteiro. A foto foi calculada para dar destaque a ele. Em analogia à ideia de um “olho que pensa”, problematizado por Helouise Costa (1998), temos o exemplo de um olho que calcula. Um olho que não só calcula, mas dimensiona, enquadra e direciona.

Figura 19 – Antiga Ladeira de São Bento com vista para o Mosteiro de São Bento, Salvador



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

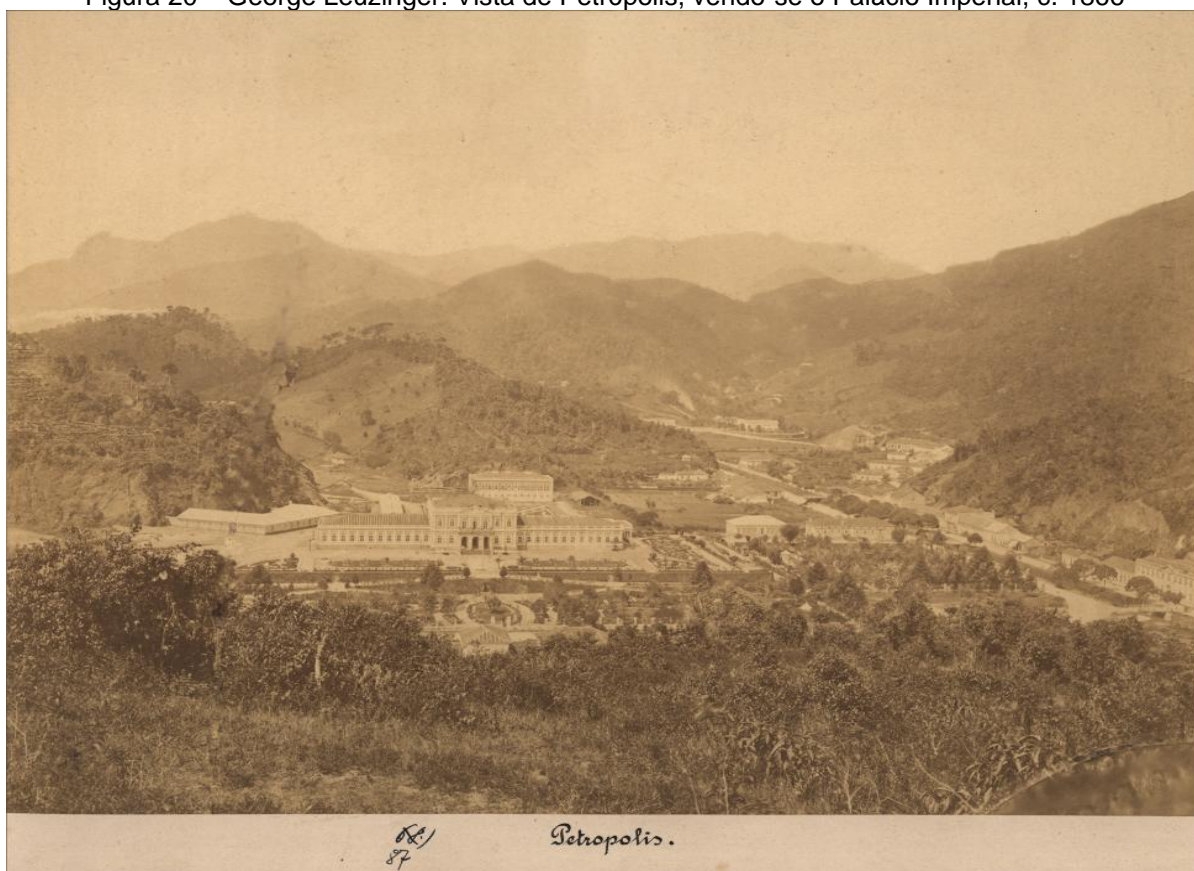
Alphons Stübel viu consonância entre as fotografias de cidades tomadas a partir de planos gerais, parciais ou em detalhes com os estudos gráficos por ele realizados em áreas montanhosas. A coerência metodológica entre os seus desenhos de montanhas e as fotografias de cidades disponíveis nos estúdios fotográficos deriva do pensamento do XIX, que preconizava o que devia ser fotografado e de que modo (Kruse, 1985, p. 47). Essa abordagem que chamarei, momentaneamente, de métrica,

diz respeito ao modelo ocular centrista de catalogação do mundo por meio da fotografia analisado por Rosalind Krauss.

Segundo Andreas Krase, as fotografias apresentadas na sessão sobre o Brasil, na versão da exposição de 1896, mostravam tanto vistas do Palácio Imperial (Figura 20), quanto vistas da capital do Rio de Janeiro (Figuras 21, 22, 23 e 24). As fotos de várias cidades brasileiras davam a ver a arquitetura, o porto e os meios de transporte, partindo de planos gerais para detalhes (Figuras 25, 26 e 27). No contexto amazônico, algumas fotografias da paisagem (Figura 28), retratos de indígenas (Figuras 29 e 30), séries com animais e objetos. A seguir estavam expostas as imagens denominadas por Stübel de “fotografias de tipos”, séries de fotos de homens e mulheres, de origem espanhola, africana e afrodescendente, distribuídas em grupos de cerca de nove unidades por lâmina. Na figura 31 é possível ver uma das seis lâminas com retratos de pessoas negras produzidos nos estúdios de Alberto Henschel. Por fim, eram exibidos os retratos do Imperador Dom Pedro II, da Imperatriz Teresa Cristina, produzidos no estúdio de Gaensly & Lindemann, e do ex-presidente do Paraguai, sendo este identificado como “El Ditador López” (Krase, 1985). Todos aparecem numa mesma lâmina (Figura 32)

A galeria de retratos de africanos e afro-brasileiros era constituída por 54 retratos distribuídos em, ao menos, seis *passee-partout*. Diferentemente daqueles em posição de comando, as pessoas negras não tinham suas imagens associadas a seus nomes. As tipificações por fenótipo abarcavam os conjuntos organizados por gênero e posição social: “Tipos negros. Escravas, algumas nascidas na África”, “Tipos negros. Escravos, alguns nascidos na África”, “Tipos negros do Brasil” e “Raças miscigenadas”.

Figura 20 – George Leuzinger. Vista de Petrópolis, vendo-se o Palácio Imperial, c. 1866



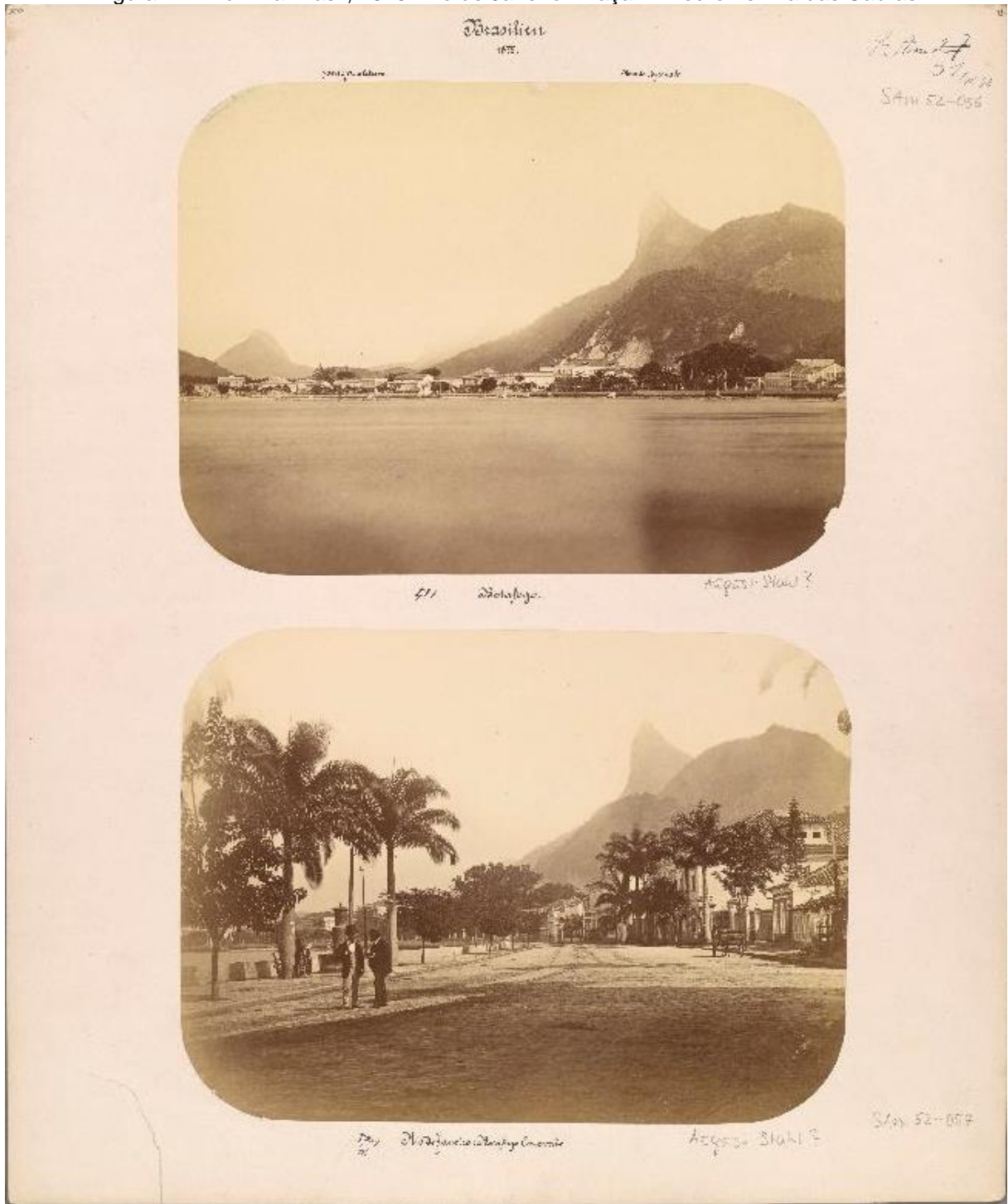
Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 21 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro: Passeio público visto de São Domingo



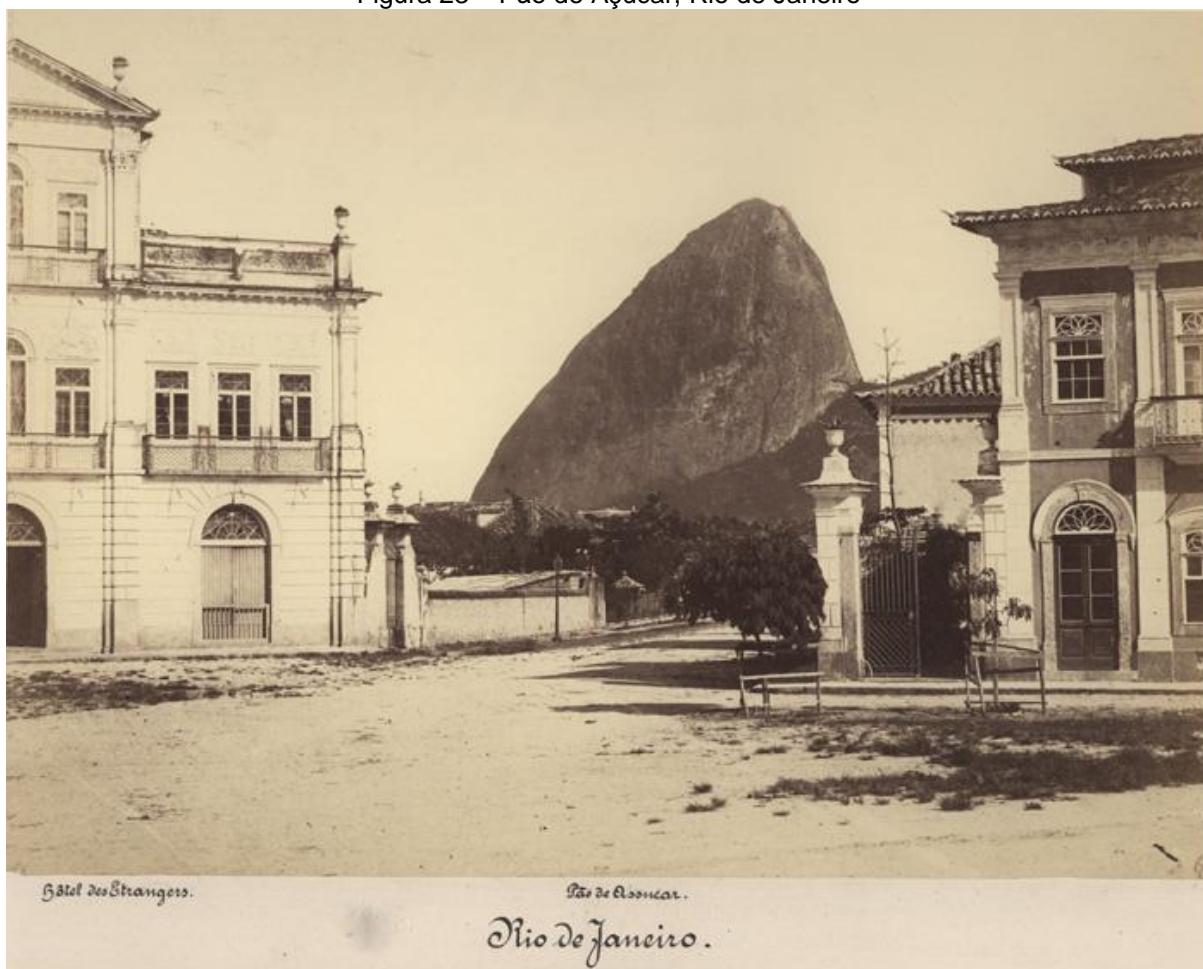
Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 22 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro: Praça D. Pedro I e Ilha das Cabras



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 23 – Pão de Açúcar, Rio de Janeiro



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 24 – Lâmina Brasil, 1875. Rio de Janeiro – Jardim Botânico



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 25 – Lâmina Brasil, 1875. Bahia



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 26 – Lâmina Brasil, 1875. Pernambuco



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 27 – Lâmina Brasil, 1875 – Rio São Francisco, Cachoeira de Paulo Afonso



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

ra 28 – Lâmina Rio Amazonas, 1875



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 29 – Lâmina Rio Amazonas, 1875 (Brasil). Amahuas, Indígenas do Rio Japurá. Retratos produzidos por Albert Frisch



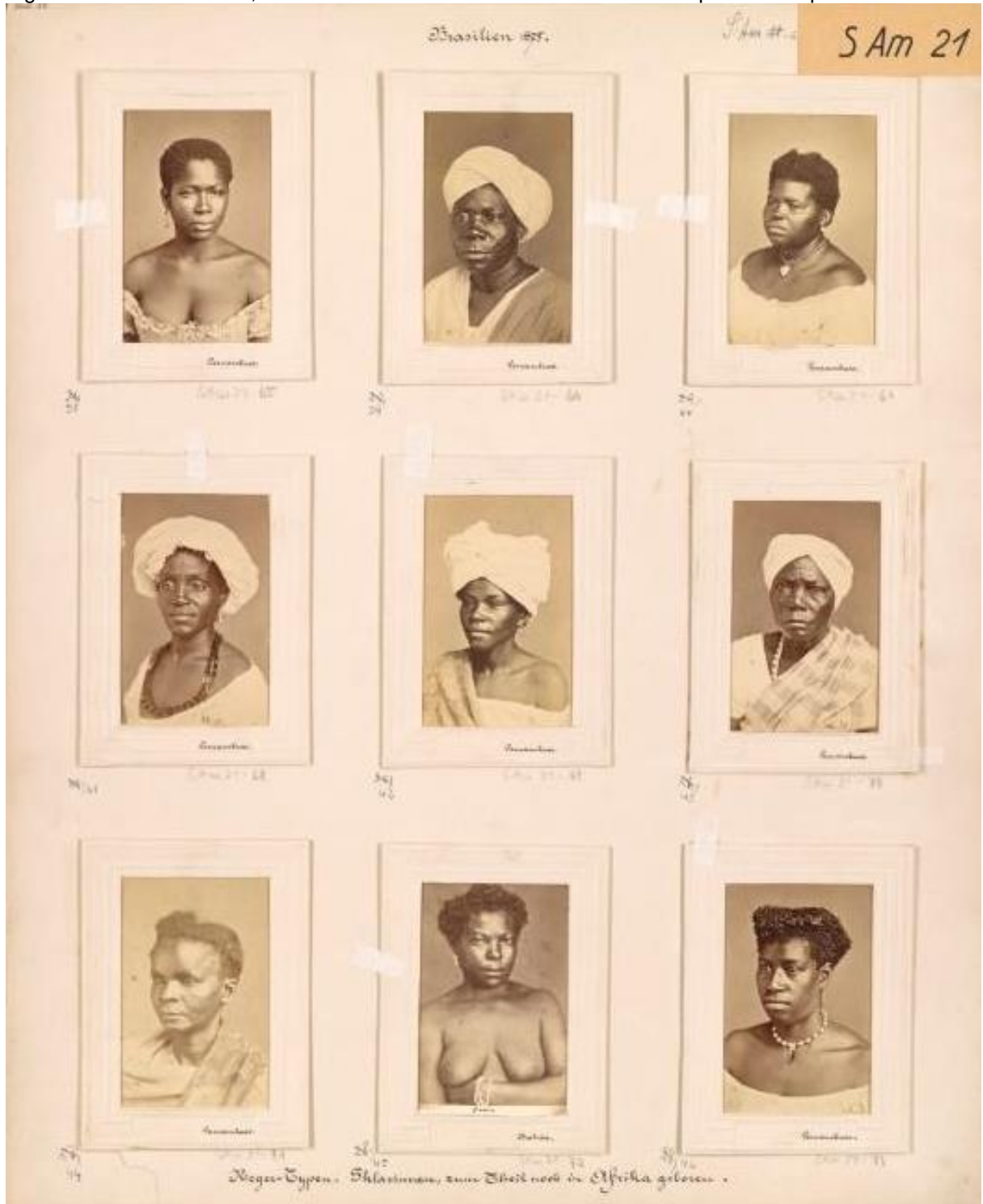
Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 30 –Lâmina Rio Amazonas, 1875 (Brasil). Amahuas, Indígenas do Rio Japurá.
Retrato produzido por Alfred Frisch



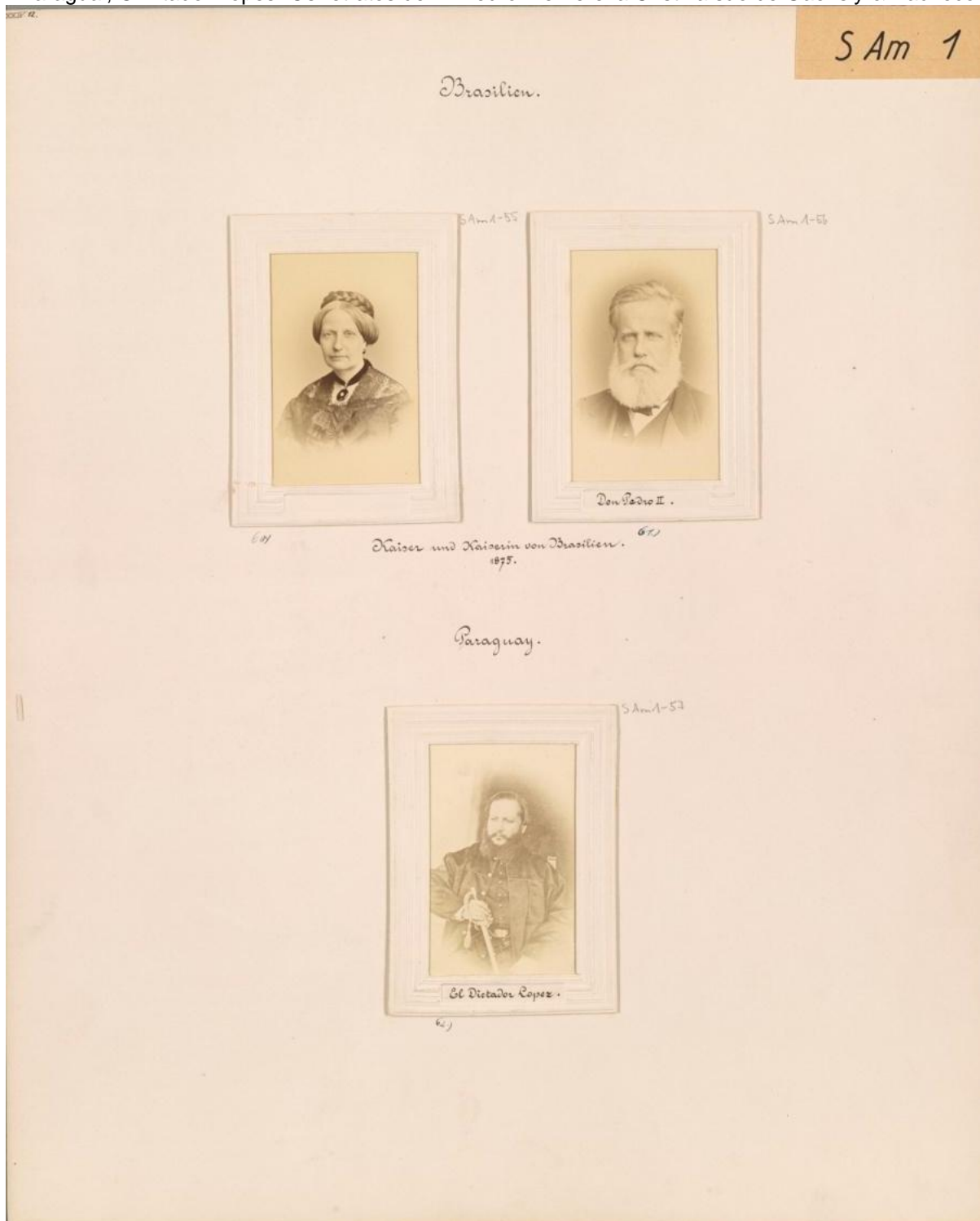
Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 31 – Lâmina Brasil, 1875. Retratos de africanas e afro-brasileiras produzidos por Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 32 – Lâmina Brasil, Imperatriz e Imperador do Brasil, 1875
Paraguai, O Ditador Lopes. Os retratos de D. Pedro II e Tereza Cristina são de Gaensly & Pacheco



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

As fotografias da coleção apresentam os outros países da América do Sul de forma semelhante. A rigidez da estrutura social se apresenta por meio da hierarquização dos grupos humanos e dos retratos organizados por raça, contrapostos a fotos de natureza e edificações. A posição social de brancos, negros

e indígenas, retratados em cada país sul-americano representado na exposição, espelham a perspectiva hegemônica euro etnocêntrica de diferenciação entre europeus e não europeus.

Aníbal Quijano (2005, p. 107) comenta os processos históricos da classificação das populações do mundo segundo essa perspectiva.

A América constituiu-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

Essa conexão entre geografia e grupos humanos, bem como a articulação hierarquizada desses grupos, corresponde a uma noção de totalidade social global homogênea historicamente.

Como vimos, segundo Andreas Kruse, as cerca de 2000 fotografias da Coleção Alphons Stübel tiveram menos importância na exposição, se comparadas aos desenhos e pinturas. As fotos atuavam como material ilustrativo da visão de mundo do geógrafo sobre cada país explorado. Ao contrapor natureza, edifícios e estratos sociais, materializados nos retratos, em uma organização padronizada entre os distintos países, Stübel buscava demonstrar uma suposta fixidez nas relações sociais hierarquizadas (Kruse, 1985).

É sobre essa fixidez da apresentação da sociedade na relação com a natureza e a geografia da América do Sul que faremos as análises, tanto da intenção de Alphons Stübel em contribuir com os empreendimentos coloniais de seu tempo, quanto do estabelecimento de um caminho teórico para uma cura decolonial possível no tempo presente, ou seja, da segunda década do século XXI, por meio de retratos fotográficos de pessoas africanas e afrodescendentes.

3.3. Retratos em diáspora

O professor Bruno Schelhaas, do *Leibniz Institut für Länderkunde*, observa que a Coleção Fotográfica de Alphons Stübel possui muitas camadas de inscrições em distintas caligrafias. Ele explica que não há informações sobre o processo de numeração e indexação do material. Isso impede a identificação precisa dos responsáveis pelas primeiras inscrições manuscritas, que podem ter sido feitas pelo próprio Stübel, por seu assistente Theodor Wolf ou por Paul Wagner, geógrafo colaborador da criação do Museu Regional Geográfico. Schelhaas acredita que os números romanos na parte superior esquerda de cada lâmina correspondam à camada mais antiga, enquanto a classificação *Sam21* tenha sido feita na década de 1950 na implementação do sistema regional de catalogação de imagens do acervo. Por fim, ele constata que a história da coleção ainda possui questões em aberto. (informação pessoal).⁸⁸

Figura 33 – Inscrições numéricas na lâmina Brasil, 1875 (detalhe).
Retratos de africanas e afro-brasileiras produzidos por Alberto Henschel

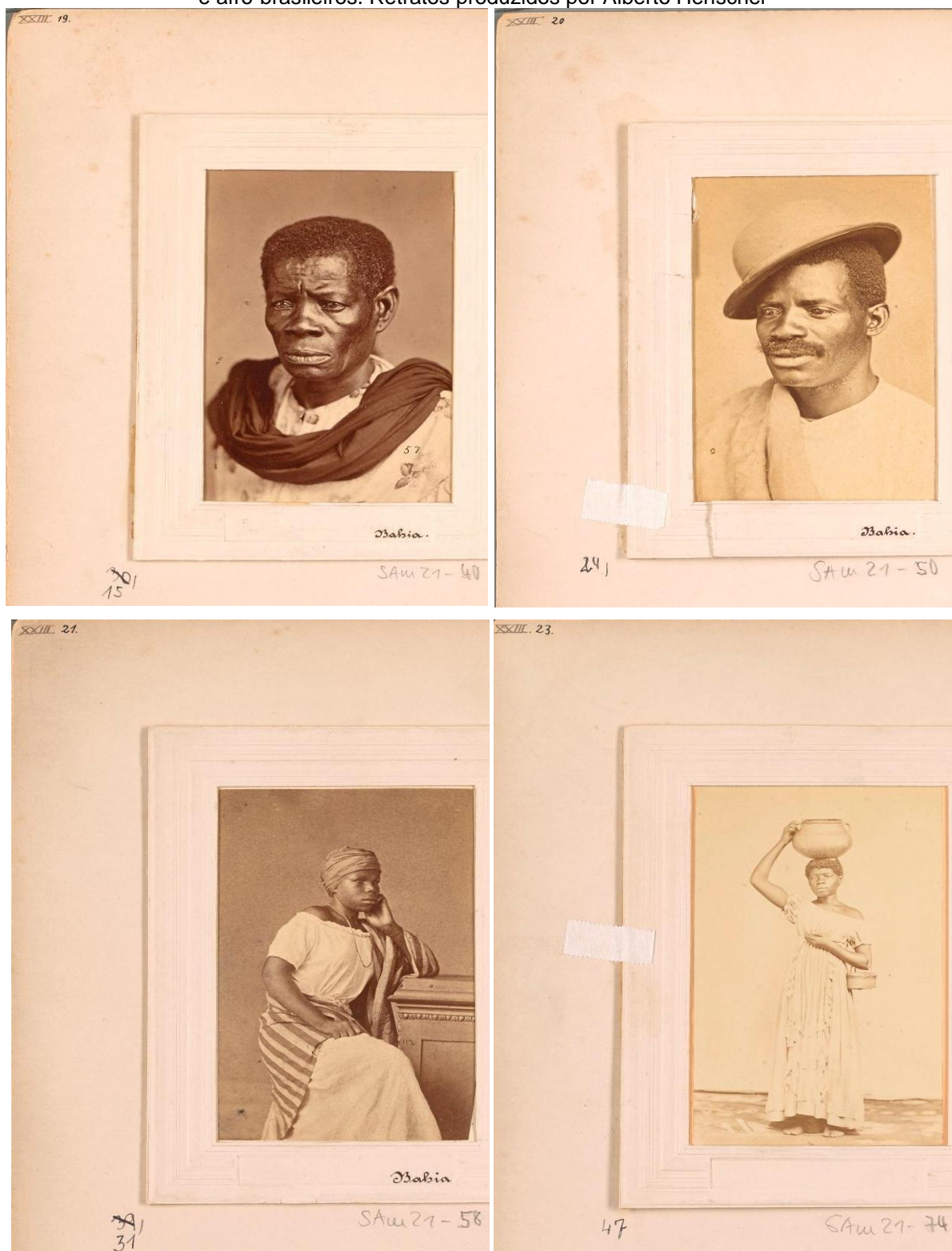


Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles, Coleção Alphons Stübel

Na figura 33, é possível ver a inscrição o número XXIII, citada por Schelhaas, que se repete em todas as lâminas da série (Figura 34). Logo ao lado desses números romanos, cada lâmina a inscrição dos números naturais 19, 20, 21, 22, 23 e 24, indicando a sequência das lâminas. Os números inscritos abaixo de cada retrato indicam a ordem das imagens. Baseada nessas informações numéricas para organizar uma simulação da sequência das lâminas.

⁸⁸ SCHELHAAS, B. *Numeração de fotos*. Destinatária: Mônica Cardim. [Leipzig], 24 de mai. 2023. 1 mensagem eletrônica.

Figura 34 – Incrições numéricas nas lâminas Brasil, 1875 (detalhes). Homens e mulheres, africanos e afro-brasileiros. Retratos produzidos por Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Na figura 35, apresento as seis lâminas com os 44 retratos de africanos e afro-brasileiros⁸⁹ atualmente presentes na coleção fotográfica de Alphons Stübel. As lâminas estão sequenciadas de acordo com as indicações numéricas presentes no canto superior esquerdo de cada lâmina. O conjunto contém 37 retratos⁹⁰ provenientes dos estúdios de Alberto Henschel em Pernambuco, Salvador e Rio de Janeiro, e sete produzidos por Felipe Augusto Fianza, no Pará. Observar as lâminas simultaneamente possibilita a percepção da forma de organização dos retratos, o uso de padrões, as exceções, as lacunas.

Figura 35 – Simulação (nossa) de sistematização das lâminas com retratos de pessoas negras possivelmente utilizada para exposição



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

⁸⁹ Os dois retratos na parte inferior direita da terceira lâmina foram acrescentados pela autora. São retratos que talvez tenham feito parte da coleção de Alphons Stübel, conforme análise no capítulo anterior a partir da comparação com imagens reproduzidas no artigo sobre a coleção de Wilhelm Reiss escrito por Claude Sui (2004).

⁹⁰ Sendo 36 no formato *carte-de-visite* e um no formato *carte-cabinet*.

A primeira lâmina, com as inscrições “Brasil 1875” na parte superior, e “Tipos negros, escravos, alguns nascidos na África” na parte inferior (Figura 36), mostra nove retratos masculinos, num enquadramento de busto, com os modelos voltados para o lado esquerdo em meio perfil, à exceção de um deles totalmente de perfil. Um único homem com o peito despido destaca-se no centro desse conjunto.

Figura 36 – Lâmina Brasil, 1875. Africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel

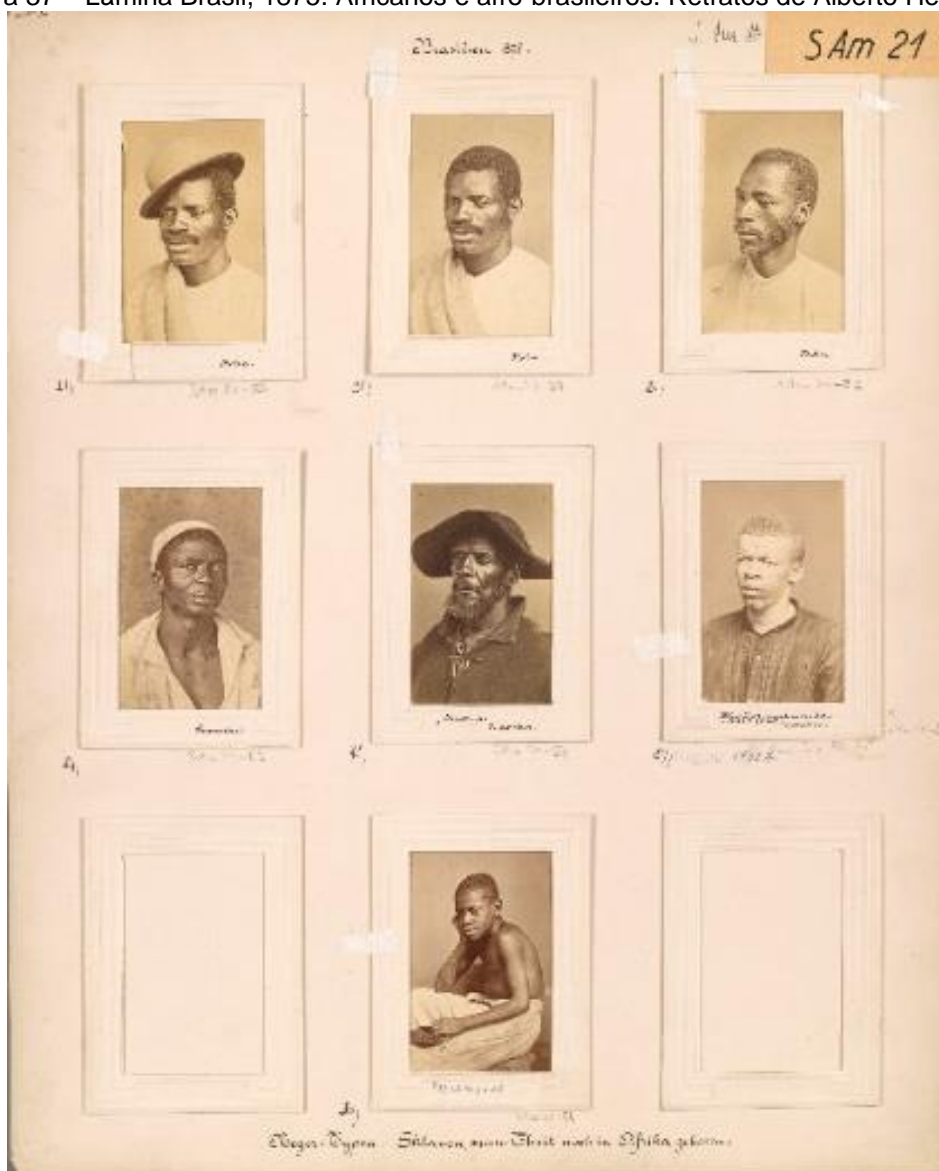


Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

A lâmina seguinte (Figura 37) traz as mesmas inscrições da anterior, também é constituída de bustos de figuras masculinas, em meio perfil voltadas para a

esquerda, exceto um, voltado para a direita. Os dois primeiros retratos são do mesmo homem, com e sem chapéu. O principal diferencial nesse grupo é o retrato situado na base da lâmina entre duas molduras vazias.⁹¹ Num enquadramento médio, um adolescente posa sem camisa com um braço dobrado servindo de apoio para a cabeça e o outro braço repousando ao longo da perna. A pele negra do peito e do braço à frente cujos músculos são ressaltados pela boa iluminação contrasta com a tonalidade clara da calça.

Figura 37 – Lâmina Brasil, 1875. Africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

⁹¹ Os espaços vazios não possuem indicação numérica, o que pode nos levar a supor que não havia retratos ali ou que essas inscrições foram feitas após os retratos terem sido retirados.

A terceira lâmina, com as inscrições “Brasil e Peru 1875” e “Tipos negros, escravas, algumas nascidas na África” (Figura 38), é constituída de nove molduras, sendo que apenas sete delas possuem retratos. Os enquadramentos e poses aqui são mais variados. Busto, médio, corpo inteiro, perfil, meio perfil, frente, inclui ainda um retrato em dupla e o de uma mãe com um bebê nas costas. A maioria das modelos usa roupas e acessórios característicos da cultura afro-brasileira, mas algumas delas também portam objetos, como leque, ou vestes convencionalmente ocidentais. A pose da jovem com o bebê se assemelha àquelas utilizadas em retratos etnográficos⁹², enquanto as poses das outras modelos evidenciam certa sensualidade.

Figura 38 – Lâmina Brasil e Peru, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

⁹² Produzidos sob encomenda por pesquisadores como Louis Agassiz, como visto no capítulo anterior.

Na quarta lâmina, com as inscrições “Brasil 1875” e “Tipos negros, escravas, algumas nascidas na África” (Figura 39), com nove retratos femininos, pode-se observar uma organização das figuras masculinas semelhante a primeira: enquadramento busto e meio perfil para a esquerda. As exceções ocorrem com duas mulheres voltadas para a direita com o colo exposto, sendo que uma delas tem também os seios desnudos. O triângulo criado pelos retratos das mulheres com turbantes de cor clara estabelece um contraponto visual com o tom escuro das peles expostas das mulheres nos outros retratos.

Figura 39 – Lâmina Brasil, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

A quinta e penúltima lâmina, com as inscrições “Brasil 1875” e “Tipos negros do Brasil” (Figura 40), originalmente com nove retratos, mostram seis fotografias de homens e mulheres no enquadramento corpo inteiro ou geral. Com representações focadas no tema trabalho, esse conjunto tem como destaque o já mencionado retrato no formato *carte-cabinet* “Vendedora de frutas no Rio de Janeiro”, de Henschel e Benque e o retrato “Carregadores de liteira”, proveniente do estúdio de Henschel em Salvador. O restante foi produzido no Pará pelo fotógrafo Fidanza.

Figura 40 – Lâmina Brasil, 1875. Homens e mulheres africanos e afro-brasileiros. Retratos de Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Na última lâmina, com as inscrições “Brasil e Peru” e “Raças miscigenadas” (Figura 41), pode-se ver três retratos em meio perfil e frente no enquadramento busto, dos estúdios de Henschel, e três de corpo inteiro, do estúdio de Fidanza. As modelos de Henschel posam com seus cabelos soltos e volumosos. As modelos de Fidanza vestem batas e longas saias, têm os colos e braços à mostra e trazem flores nos cabelos igualmente volumosos. Esse conjunto também é caracterizado pela sensualidade da pose das modelos.

Figura 41 – Lâmina Brasil, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

A análise das camadas de caligrafias nos permite perceber alguns aspectos das narrativas possíveis de acordo com a sistematização das imagens. Observar as inscrições alteradas pode trazer à tona o percurso do pensamento taxonômico realizado durante o próprio processo de organização da exposição. Tomemos como exemplo a lâmina “Brasil e Peru” (Figura 38) constituída de sete retratos femininos cujas molduras indicam terem sido produzidos na Bahia, e duas molduras vazias com a inscrição “Negra Livre, Lima”. Na montagem a seguir (Figura 42) acrescentamos à lâmina reservada ao Brasil e Peru os retratos das mulheres livres, que, conforme Sui (2004, p. 188), teriam sido retratadas por Henschel e Lima. Não há registros, no entanto, que informe sobre viagem de Henschel ao Peru.

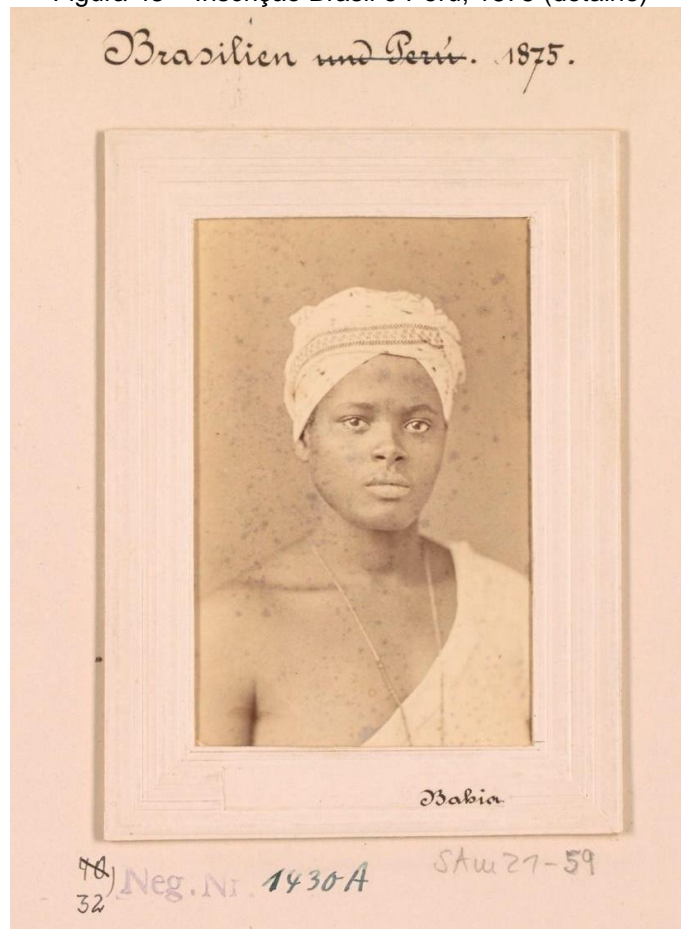
Figura 42 – Lâmina Brasil e Peru, 1875. Africanas e afro-brasileiras. Retratos de Alberto Henschel, com montagem (nossa) de 2 retratos de mulheres negras em Lima, atribuídos a Henschel



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Em algum momento do processo, esse conjunto de retratos, que deveria apresentar mulheres negras fotografadas no Brasil e no Peru, foi modificado. Neste detalhe (Figura 43), é possível ver o nome Peru riscado, na parte superior, e, logo abaixo do retrato da jovem, no canto esquerdo, é possível ver a substituição do número 40 pelo número 32. Uma redução equivalente a 8 se repete nas indicações numéricas dos outros retratos dessa lâmina.

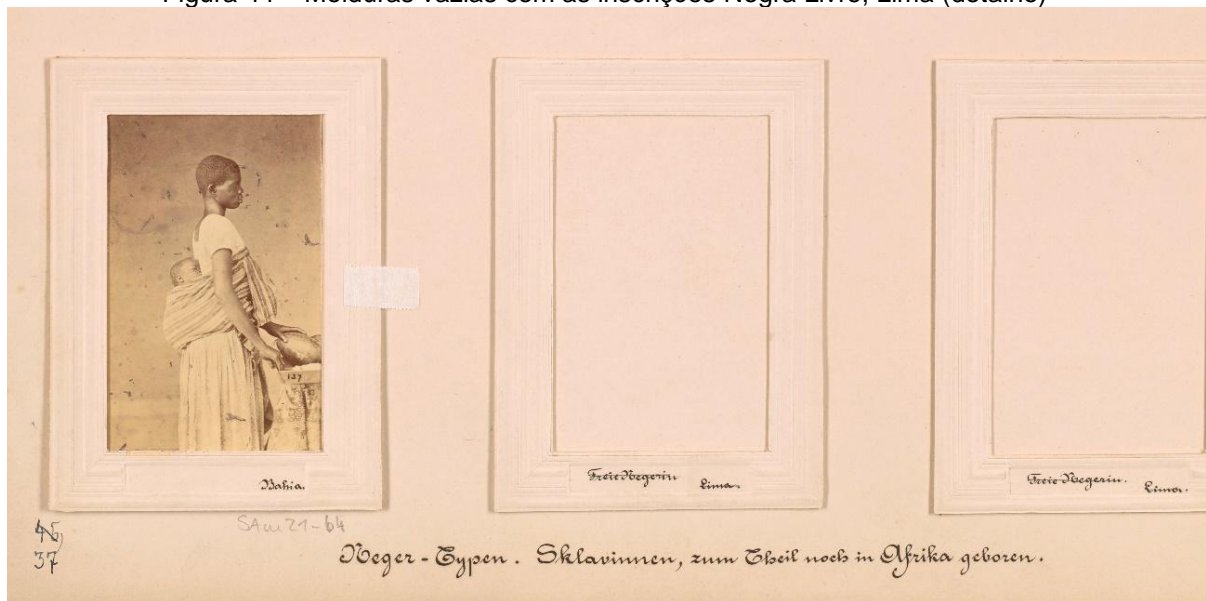
Figura 43 – Inscrição Brasil e Peru, 1875 (detalhe)



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Nos espaços vazios destinados aos retratos das mulheres fotografadas em Lima (Figura 44), percebe-se a ausência de numeração. O que pode nos levar a supor que tais indicações numéricas foram inscritas após a retirada dos retratos peruanos. Estes poderiam ter sido excluídos por serem de mulheres livres, tendo em vista que a lâmina apresentava mulheres escravizadas. Ou seria plausível inferir que estas imagens nem chegaram a ser inseridas? Ou ainda, elas se extraviaram por uma razão indefinida, levando o responsável pela catalogação a riscar o nome de um dos países?

Figura 44 – Molduras vazias com as inscrições Negra Livre, Lima (detalhe)



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

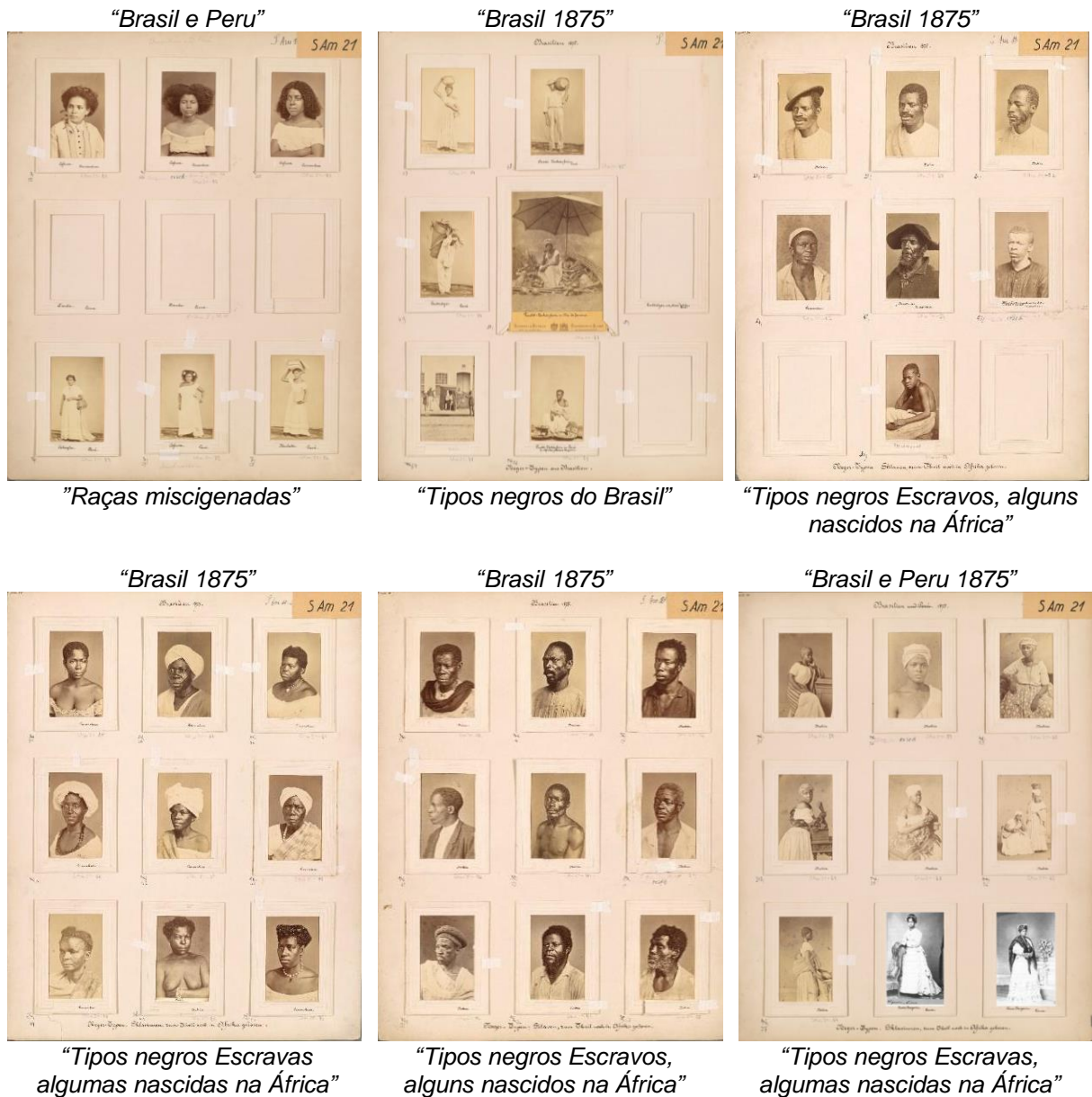
De fato, como afirma Schelhaas, o material ainda apresenta muitas questões em aberto. E isso pode servir de estímulo para encontrar algumas respostas ou fazer novas perguntas. Assim como a comparação com a coleção de Wilhelm Reiss permitiu um rastreamento de possíveis imagens que teriam preenchido essas lacunas, isto é, dado corpo, face e certa personalidade às mulheres descritas como “Negras Livres”, uma abordagem de reordenação simples, a partir das numerações corrigidas em cada lâmina, revela traços da forma de condução da catalogação. Outra configuração é possível se considerarmos a numeração indicada abaixo de cada retrato, mas que foram riscadas, sobrescritas ou modificadas.

A ordenação descrita anteriormente (Figura 35), que considero ser a utilizada na exposição, baseada na numeração de no canto superior de sequência das lâminas, é iniciada com os denominados “tipos negros” naturais do Brasil e de países africanos, com duas lâminas de retratos de homens e duas de retratos de mulheres, todos escravizados. Na sequência são apresentados os “tipos negros do Brasil”, atribuição dada às representações de trabalho. Para encerrar, as “raças miscigenadas”, com retratos de mulheres de Pernambuco e do Pará.

Inversamente, a organização (Figura 45) que acredito ter sido alterada e descartada ao longo do processo, tomando como base os números que foram riscados abaixo de cada retrato, começaria com o grupo de retratos de mulheres, catalogadas como mestiças, seguido dos “tipos negros do Brasil”. Depois viriam os “tipos negros” brasileiros e africanos, alternando as figuras masculinas e femininas

das três lâminas de retratos no enquadramento busto e, para finalizar, os retratos femininos no enquadramento médio e corpo inteiro.

Figura 45 - Simulação (nossa) de sistematização possivelmente descartada



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Embora as duas sistematizações resultem em uma generalização das pessoas retratadas em função de suas características físicas, elas conduzem narrativas um pouco diferentes em relação à hierarquia dos grupos étnico-raciais. Vale lembrar que na ordenação geral da exposição no setor relativo às populações residentes no Brasil, primeiro são apresentados retratos de indígenas, individuais e em grupo, associados à natureza, aos locais em que vivem e a aspectos de sua cultura material. As pessoas

negras são retratadas isoladas ou em dupla, com foco em suas fisionomias, certa ênfase nos tipos brasileiros de trabalho, e as poucas referências culturais são evidenciadas principalmente nas vestes das mulheres. A população branca é representada pelos retratos do imperador e da imperatriz do país.

Assim, se o segmento sobre as pessoas negras começasse com as mulheres de “raças miscigenadas”, tipificadas como “cafuzas”, “zamba”, “cabocla” e “mulata”⁹³, elas viriam logo após os povos indígenas. Seria estabelecida uma espécie de transição entre as raças, pois na sequência viriam as negras e negros nascidos no Brasil, seguidos dos nascidos no Brasil e na África. Ou seja, a série seria iniciada com retratos de negros mistos e finalizaria com os de negros puros. Isso, de certa forma, os teria aproximado dos retratos de brancos, também considerados puros, originários da Europa.

Na narrativa conduzida pela configuração que tomo como final pelo fato da sequência numérica das lâminas dar coerência à sequência numérica dos retratos (Figura 36), as pessoas miscigenadas são as últimas a serem vistas antes dos representantes brancos. Desse modo, o pensamento taxonômico prevalecente parece buscar ilustrar um processo de branqueamento das populações não brancas no Brasil e na América do Sul como um todo.

⁹³ Cafuzas: descendente de negro e indígena; *zamba*: (espanhol) descendente de negro e indígena; cabocla: descendente de indígena e branco; e mulata: descendente de negro e branco.

3.4. Dimensões da colonialidade nos retratos transatlânticos

Em seus estudos sobre as matrizes do atual poder mundial, em que se incluem as formas de exploração e dominação global, Aníbal Quijano chama atenção para o fato de que a maioria dos “explorados”, “dominados” e “discriminados” pertence às “raças”, “etnias” ou “nacionalidades” atribuídas às populações colonizadas. Para o autor, o processo de colonização da América naturalizou esses marcadores sociais, especialmente a noção de raça, que seria fundante da estrutura de poder mundial contemporânea (Quijano, 1992). Em outras palavras, é a partir da invasão e apropriação da América pelos europeus que se dá o desenvolvimento do capitalismo mundial (moderno, eurocêntrico e colonial) em uma articulação histórica com a racialização como ferramenta de controle social e classificação hierarquizante dos grupos humanos

Na exposição, as fotografias atuam de forma a manter estáticas as relações intersubjetivas dos europeus entre si, e dos europeus com não europeus. Ao serem vistos em uma organização que fixa as posições sociais dos grupos categorizados por raça, os retratos informam aos visitantes sobre a posição de dominação a eles reservada e de subalternidade aos não europeus, materializando a colonialidade do poder. As oposições binárias primitivo-civilizado, tradicional-moderno, mágico-científico, europeu-africano⁹⁴, percebidas na comparação entre os retratos de pessoas negras e os de brancas, legitimam a polarização racional-irracional, humano-desumano, em que podemos identificar a colonialidade do ser. Como consequência, os retratos operam nas relações intersubjetivas entre brancos e não brancos, e destes com os africanos e indígenas, sendo os primeiros tomados como produtores de conhecimento e os demais tomados como objeto de estudo, dando conta da colonialidade do saber.

Por fim, articuladas às anteriores e tão importantes quanto elas, está a colonialidade da mãe-natureza, a chamada colonialidade cosmogônica, que diz respeito à invalidação dos princípios éticos, filosóficos e espirituais das comunidades indígenas e afrodiáspóricas. Fixada no binarismo cartesiano entre humanidade e natureza, essa operação da colonialidade anula as percepções de mundo espirituais

⁹⁴ Utilizo europeu-africano a título de exemplificação, mas o assunto merece uma reflexão mais aprofundada pois, segundo Quijano o europeu identifica-se na oposição Ocidente/Oriente, indígenas do continente americano e negros do continente africano como primitivos (Quijano, 2005 p. 121).

e sagradas que compreendem o mundo terreno como intrinsecamente conectado ao espiritual e que reconhecem a terra e os ancestrais enquanto seres vivos. A anulação da racionalidade e das práticas de existência de populações africanas e afrodescendentes se dá na medida em que são categorizadas pelo discurso colonial como não modernas e “pagãs” (Walsh, 2009).

Nos retratos, identificamos essa forma de anulação ao observarmos, por exemplo, elementos próprios do sagrado afro-brasileiro, como o turbante, sendo mostrados unicamente como certo padrão de vestimenta, quando se trata de uma peça denominada torço nos terreiros de candomblé e que tem a função de proteger o Ori⁹⁵ da pessoa que o veste. O mesmo poderia ser dito dos quipás, usados por figuras masculinas, ou os panos da costa. Estes, junto aos turbantes, de acordo com as amarrações, guardam informações acerca da posição hierárquica da pessoa no terreiro e da sua relação com os orixás. A ausência de informação sobre o fato de os turbantes e panos da Costa constituírem-se como parte de práticas de existência sagrada das pessoas retratadas conduz a um tipo de agência das imagens sobre o público visitante que é levado a ver corpos negros destituídos de suas identidades individuais e coletivas.

Podemos citar outro exemplo (Figura 34f) em que as roupas são utilizadas como critério de organização dos grupos, remetendo ao aspecto cultural de forma padronizada e um tanto exótica, ou mesmo contribuindo para a erotização dos corpos. Utilizando-se de um leque tipicamente ocidental, a jovem da primeira imagem, situada na segunda linha, apoia-se em um móvel, valendo-se de uma pose característica de retratos não etnográficos, frequentemente utilizada para construção e valoração da identidade social de uma mulher branca no século XIX. Apesar do leque e do móvel, o turbante e as roupas da jovem informam sobre sua origem e cultura não ocidentais, porém seu ombro desnudo confere erotismo à pose. O retrato, como parte da série denominada “Tipos Negros. Escravas, algumas nascidas na África” (Figura 34d) não deixa dúvidas sobre a posição social e de gênero atribuída à mulher retratada.

As inscrições na lâmina Tipos-Negro do Brasil (34e) não mencionam que as pessoas são escravizadas, mas elas representam diferentes tipos de trabalho realizados pela mão de obra escrava urbana no país. Além disso, a relação de

⁹⁵ Palavra de origem iorubana que significa cabeça. É no topo da cabeça, no Ori, que se encontram o axé (energia vital) e a divindade / santo / orixá.

subserviência aos brancos é evidenciada no retrato “Carregadores de liteira”, única imagem que traz uma pessoa branca retratada no conjunto sobre a população negra.

Alfred Gell (1998), em sua defesa de uma teoria antropológica da arte, argumenta que os objetos podem ser abordados como pessoas em razão de seu poder de agência nas relações sociais. Dentre alguns exemplos de culturas não ocidentais apresentados pelo autor para demonstrar sua teoria, interessa-nos a ideia de que objetos e, especialmente partes do corpo, podem ser considerados como uma espécie de extensão das pessoas na relação de troca entre três entidades (os sacerdotes, o hau da floresta e os caçadores) em rituais religiosos no Taiti. Os sacerdotes realizam oferendas ao “hau da floresta”, denominado “princípio do aumento”, isto é, seu poder de fertilidade. Em resposta, o hau fornece os pássaros a serem apanhados pelos caçadores. As oferendas feitas pelos sacerdotes são conhecidas como “mauri”, as pedras da fertilidade (Gell, 1984, p. 149-150).

(...) (os mauri) são índices, repositórios objetivados do espírito de crescimento que a floresta abriga. Podem ser apenas pedras especiais, mas Best também nos diz que às vezes assumem a forma de uma pedra oca, na qual é colocada uma mecha de cabelo ou outro objeto. Foi então depositado ao pé de uma árvore, dentro de um buraco, ou à beira de um riacho. (...)

Dito isto, o mais interessante de tudo para os propósitos deste raciocínio (Babadzan, 1993: 61) é que o hau ou princípio da fertilidade que o mauri objetiva é também a palavra para se referir aos restos que o feiticeiro usa para encantar sua vítima (Tregear, 1891, p. 52). Agora entende-se por que o mauri oco mantinha “fios de cabelo” dentro. Babadzan oferece uma explicação muito satisfatória da sinonímia entre os restos usados na feitiçaria e o princípio da fertilidade: ambos envolvem crescimento. Os restos são partes do corpo que cresceram e se separaram, por exemplo e muito especialmente: cabelos e unhas cortados. De fato, no que diz respeito aos adultos, eles são as manifestações mais óbvias de crescimento proporcionadas pelo corpo. Mesmo que você não corte o cabelo, ele continua a cair e, portanto, a se separar. Tais restos corporais representam “crescimento” porque continuamente os “colhe” do corpo, por assim dizer. Assim como temos nosso hau quando cortamos o cabelo, os caçadores vão para a floresta para “colher” os pássaros que ali residem; ou seja, eles colhem os restos ou hau da floresta.

Essa compreensão acerca do cabelo ou outras partes do corpo serem uma extensão da pessoa, uma parte objetificada da pessoa fora dela, pode corresponder à criação bidimensional ou tridimensional de seu rosto ou corpo, conforme explica o autor (Gell, 1984, p. 149-150).

As pessoas costumam falar sobre o pânico que se sofre ao ser representado em um índice - uma fotografia ou um retrato - como se fosse apenas uma moda de homens tribais inocentes, que temem que suas almas sejam enjauladas nele. De fato, quase todos têm motivos para manter algum grau de controle sobre suas representações de si mesmos e não permitir que circulem livremente. Posso me resignar a tirar uma foto do meu rosto e espalhar por aí, mas isso não aconteceria se a foto fosse do meu bumbum nu. Não são necessárias crenças mágicas ou animistas para fundamentar a ideia de que as pessoas são altamente vulneráveis a retratos hostis por meio de imagens, não apenas caricaturas cruéis, mas mesmo retratos perfeitamente neutros se ridicularizados ou desprezados. Não só a pessoa representada é 'identificada' com a imagem por um vínculo puramente simbólico ou convencional, mas também por sua agência, que está verdadeiramente impressa na representação. Eu causo a forma que minha representação toma e sou responsável por ela. Não consigo me dissociar de uma fotografia que reflete meu bumbum de forma deselegante porque não apertei o obturador da câmera que produziu essa imagem danosa. Posso repreender o fotógrafo por tirar a foto, mas não posso culpá-lo pelo que está nela".

O uso etnográfico dos retratos de africanos e africanas produzidos nos estúdios de Alberto Henschel não nos autoriza a repreender o fotógrafo pela feitura de tais fotografias. De fato, quando nos deparamos com esses retratos, deslocados do contexto colonial em que foram inseridas, analisando-os individualmente, nossa tendência, questionável, é agradecer o trabalho feito. Sobretudo se considerarmos que a produção resulta da interação subjetiva entre retratista e retratados.

Capítulo 4 - Entre a reificação e a subjetividade negra:

Juca Rosa, um estudo de caso

Capítulo 4 - Entre a reificação e a subjetividade negra: Juca Rosa, um estudo de caso

Sem investigação sobre os agentes passivos e ativos da memória e seus papéis sociais – os bardos e rapsodos da epopéia, as escritãs e escritães, feiticeiros, líderes políticos e religiosos, arquivistas, museólogos, vizinhos, velhos, avós e netos, filhos, testemunhas autorizadas, vigilantes, adolescentes, alunos recrutas, turistas etc., etc., etc. – debilita-se o estudo da memória. (Meneses, 1992, p. 20)

A análise da série de *cartes-de-visite* dos estúdios de Alberto Henschel que integra a coleção fotográfica de Alphons Stübel, formada no século XIX na Alemanha, realizada no capítulo três desta tese, nos fornece a base para discutirmos a circulação de algumas dessas fotografias no Brasil no mesmo período. Ao reconhecer as dimensões coloniais na estruturação da coleção, que se evidenciam na exposição educativa sobre a América do Sul organizada pelo geógrafo, em Leipzig em 1892, identifiquei as fotografias como parte de um sistema de produção de conhecimento colonial europeu acerca de povos não ocidentais.

Neste capítulo abordo o uso judiciário de retratos como forma de produção de conhecimento acerca dos grupos representados a partir de uma perspectiva decolonial. Para tanto, tomo como estudo de caso as *cartes-de-visite* pertencentes ao pai de santo José Sebastião da Rosa, conhecido como Juca Rosa. Trata-se de um conjunto de retratos constituído por imagens de Rosa e alguns de membros de sua comunidade, todos negros, confiscado pela polícia carioca em 18 de novembro de 1870, em sua residência, e utilizado em processo judicial contra ele.

Nesta abordagem utilizo como fonte os autos do processo (1870-1871), que incluem um retrato de Juca Rosa e seu assistente João Maria da Conceição, de autoria não identificada. Tendo em vista que após Rosa ser denunciado e preso, seu nome passou imediatamente a ocupar páginas de importantes periódicos da corte imperial, nos debruçamos sobre trechos de publicações que veicularam o caso no período. Destacamos, ainda, o artigo *Trancinhas e Trançadores*, do Dr. Pires de Almeida, que inclui a reprodução da série de retratos do pai de santo, publicado algum tempo depois, já no início do século XX.

4.1. Denúncia e a apreensão das fotografias

O episódio de perseguição a Juca Rosa se inicia com uma denúncia anônima enviada ao segundo delegado de polícia da Corte. Segundo o denunciante, Rosa vivia de forma luxuosa, realizava feitiçaria e estava envolvido com prostituição de mulheres. Além disso, sua casa seria frequentada por ricos comerciantes, políticos e intelectuais, muitos deles acompanhados de suas esposas. Consta no processo de José Sebastião da Rosa (ano 1870, p.13).

Existe no Rio de Janeiro uma classe infame de aventureiros da mais criminosa e pecaminosa espécie. Trocando-se como possuidores de influência sobre natural e misteriosa como capazes de dar e tirar fortuna estes malvados conhecidos vulgarmente pelo nome de feiticeiros ou macumbeiros exercem uma funesta influencia principalmente e quase exclusivamente sobre as mulheres de cujo espírito fraco e exaltável se apoderam tornando-as vítimas não só da concupiscência a mais desenfreada e brutal, como de constantes exigências pecuniárias que a muitas tem levado ao último grau de miséria e prostituição.(...) Tendo granjeado a reputação de grande feiticeiro, quando alguma mulher sofre uma contrariedade, quer conservar fiel algum amante ou o próprio marido, ou quer fazê-los voltar a antigos sentimentos amorosos, quando alguma deseja fortuna para qualquer empresa ou fim, quando deseja o mal de um inimigo, é José Sebastião da Rosa inculcado como potência capaz de tudo satisfazer.(...)

(...) Quando a mulher que deseja seus trabalhos é moça e lhe agrada (Rosa prefere exigentemente as brancas e pardas, despreza em geral suas parceiras pretas) trata ele de filiá-la a sua mesa, isto é, de ligá-la à monstruosa seita de que se diz chefe ou pontífice. A filiação efetua-se por meio de certo cerimonial com cantorias etc., e o que mais importa, por um solene juramento de obediência e fidelidade a Rosa, que desde então fica considerado Pai da filiada e já senhor da alma pela superstição torna-se senhor do corpo de que se serve para a satisfação de sua brutal sensualidade (...).

A prisão de Rosa é realizada logo após a denúncia e alcança grande repercussão na imprensa da corte do segundo império, incluindo jornais autodenominados sérios, como o *Diário de Notícias*, e periódicos humorísticos menores, como *O Mosquito*. Um embate narrativo emblemático é travado acerca de Juca Rosa e até de sua existência.

Segundo Sampaio (2000), o *Diário de Notícias*, o periódico que deu maior cobertura ao caso, já abordava o tema da feitiçaria antes da prisão de Rosa no dia 18 de novembro de 1870. Sem mencionar o nome de Juca Rosa, o periódico publicou, nos dias 2 e 10 de outubro do mesmo ano, o folhetim “Os Feiticeiros na Corte”.

(...) O feiticeiro tudo remedeia, e tudo prevê, para tudo tem poder, porque o seu *santo* tudo sabe, tudo ouve e tudo conta; e ai daquele que caindo-lhe uma vez nas mãos, ouse faltar à menor das promessas, em troca do milagroso serviço!... O feiticeiro diz-se inspirado por um poder invisível que não é Deus, nem santo do nosso conhecimento. Um pedaço de pau enfeitado de brancas penas de galinha e fios de miçanga é o santo adivinhador e milagroso a quem invoca no momento precioso de sua misteriosa quanto criminosa indústria. (...) (itálico nosso)

O feiticeiro sem identificação, descrito como poderoso por ter um “santo” onisciente e vingativo com aqueles que não cumprem suas promessas, é apresentado ainda como suposto médico do corpo e do espírito. O folhetim também põe em evidência a facilidade do feiticeiro em enganar mulheres para adentrar casas de famílias e destruir casamentos. Conforme Sampaio (2000, p. 43), essa abordagem “misteriosa e sensacionalista” levou os periódicos satíricos a publicarem críticas ao *Diário de Notícias* sobre a história de Rosa. O que não quer dizer que esses pequenos periódicos se posicionassem a favor de Rosa. As críticas feitas pelo *O Mosquito* são elucidativas.

Em algumas casas onde eu vou às vezes, e em muitas mais para onde não sou convidado, há muita gente de boa-fé que acredita na existência do Juca Rosa. Eu estou muito longe de ser um jornalista bem-informado, mas consta-me por alguém, que o sabe de fonte limpa, que o tal Rocambole de carapinha nunca existiu senão na imaginação ardente e escaldada da redação do *Diário de Notícias*, folha cuja tiragem já vai a 11.000 exemplares. (...)

Assim, os redatores do *O Mosquito* (02 de dezembro de 1870) levantavam a hipótese de que Juca Rosa não passava de uma ficção criada pela redação do *Diário de Notícias* (02 de outubro de 1870), para ampliar suas vendas.

(...) Esta redação [*Diário de Notícias*], vendo a apatia que reinava nesta boa, leal e invicta cidade, lembrou-se de uma farsada digna das mais variegadas luminárias. Obtiveram um crioulo capadócio - sem 'calemburgo' - compraram-lhe uma cobra em casa de Madame Thereza e umas bombachas de gaúcho, e depois de o industriarem em certas mornices e trejeitos cuja enumeração me escapa, deram uma denúncia à polícia. Esta, acordada em sobressalto, apenas teve tempo de enfiar umas cuecas, e de mandar logo vários generais, à testa de numerosas tropas, cercar o domicílio do crioulo em questão, o qual crioulo estava com alguns parceiros e parceiras em um batuque apenas interrompidos por botes animados a um largo botijão de cana. (...)

Nessa busca pela desmoralização do jornal de grande porte, a descrição da personagem fictícia é carregada de preconceitos em uma narrativa que atribui aos redatores do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro a autoria da denúncia anônima. De qualquer forma, as notícias veiculadas nestes e outros jornais ao longo do processo reproduzem a tônica do denunciante anônimo, identificando Juca Rosa como perigoso feiticeiro, relacionando-o à prostituição de mulheres e à elite carioca. Esses aspectos também predominam na forma de condução do inquérito, com perguntas relativas às práticas religiosas de cura ou de “amarração” amorosa.

Em sua argumentação de defesa, Jansen Júnior, o advogado dos réus observa que segundo o Código Criminal de 1830, vigente no período, o exercício de feitiçaria não era crime, o que tornaria inadequado tal tipo de acusação.

Os pesquisadores Gabriela dos Reis Sampaio (2000) e Luiz Alberto Alves Couceiro (2008) concluíram, a partir da análise dos autos processuais e das notícias dos jornais, que as crenças mágico-religiosas de Juca Rosa e seu assistente Lúcio, foram o verdadeiro motivo de eles terem sido levados à julgamento e à condenação de seis anos de prisão, muito embora tenham sido considerados oficialmente culpados de estelionato ao final do julgamento. Guiado pela pergunta “como Juca Rosa ‘seduziu’, segundo acusação que lhe é feita no processo, criminal, pessoas de várias classes sociais?”, Couceiro (2008) ⁹⁶ faz uma reflexão sobre as tecnologias de sedução, baseado em Alfred Gell. Ao longo do estudo, ele busca compreender o protocolo ritual que permitia a Juca Rosa reunir tantas pessoas em torno de si.

O pai de santo Juca Rosa posou para Alberto Henschel por volta de 1869. Assim como outras pessoas negras retratadas nos estúdios de Henschel, ele teve seu retrato colocado em circulação internacional no século XIX. Entre os anos de 1870 e 1875, *cartes-de-visite* de Rosa atravessaram o Atlântico para figurar em coleções etnográficas na Europa, como vimos no segundo capítulo desta tese. O Álbum Etnográfico-Antropológico, organizado por Carl Dammann em 1875, é um dos exemplos de coleção fotográfica com o retrato de Juca Rosa. Apesar desse retrato ter

⁹⁶ Couceiro aborda a crença na feitiçaria no período imperial do Brasil e aponta, além de Rosa, mais dois casos de feiticeiros processados e presos. Na análise, tomando como referência estudos de João José Reis, o autor busca demonstrar que autoridades políticas e policiais compartilhavam da crença em feitiçaria (2008).

circulado na Europa como vimos no capítulo 2, não há como confirmar se esse retrato integrou as coleções fotográficas de Alphons Stübel e Wilhelm Reiss⁹⁷.

Considerando que os estúdios de Henschel venderam para Stübel um conjunto de *cartes-de-visite* de africanos e afrodescendentes, com certa coerência de padrões de poses e composições, é possível supor que o retrato de Rosa fazia parte desse lote. Corrobora com essa hipótese o fato de que a coleção de Stübel contava originalmente com cerca de 2000 fotografias, mas atualmente contém apenas 1570, o que significa que parte dos retratos foi perdida. Além disso, a forma de numeração da série de retratos de pessoas negras dos estúdios de Henschel, presentes nesta coleção, indica que a quantidade era bem maior (Krase, 1985, p.66).

Ainda que a presença do retrato de Rosa na coleção do geógrafo seja factível, mas não passível de confirmação, interessa-nos aqui refletir sobre as trajetórias paralelas que as *cartes-de-visite* de algumas pessoas negras retratadas por Henschel tiveram no Brasil. Por meio da análise dessa circulação esperamos verificar distintas camadas de significados atribuídos aos retratos ao longo de suas trajetórias enquanto imagem e objeto. Tendo em vista que a atribuição de tais significados resulta em parte do uso judiciário dos retratos, espera-se identificar que tipo de informações acerca das pessoas retratadas foram produzidas e colocadas em circulação.

A transição entre os séculos XIX e XX, reforça a importância de compreendermos os contextos político e intelectual em que se deu o desenvolvimento da técnica fotográfica, caracterizados pelo colonialismo e hierarquização racial. Assim, é pertinente acrescentar que, embora o caso de Juca Rosa tenha se dado em um momento anterior à assimilação da fotografia pela imprensa, os periódicos ilustrados e a fotografia já haviam começado a trilhar caminhos convergentes, que em pouco tempo se tornariam indissociáveis (Costa, 1998)⁹⁸. Ou seja, a história de Juca Rosa, ricamente documentada em notícias, folhetins, gravuras e caricaturas na década de 1870⁹⁹, é retomada em 1913 com a publicação do conjunto de *cartes-de-visites* pertencente a ele, no periódico *A Ilustração Brasileira*, quando as condições

⁹⁷ Mencionamos aqui a coleção de Wilhelm Reiss, em razão da aquisição dos geógrafos durante a expedição pela América do Sul. Ambos seguiram juntos até o Brasil, quando Reiss encerrou sua viagem e retornou à Alemanha.

⁹⁸ Vale destacar que desde o surgimento do daguerreótipo a imprensa já publicava gravuras feitas a partir dessas imagens, o que irá se repetir com os diversos processos fotográficos ao longo do século XIX, até que os desenvolvimentos técnicos viabilizariam a publicação direta da fotografia na imprensa. (Costa, 1998)

⁹⁹ Período identificado como o de democratização dos retratos.

tecnológicas de impressão tornaram possível a reprodução direta de fotografias nas páginas dos jornais. A série, que desapareceu dos autos do processo, chegou até o tempo presente em consequência desta publicação.¹⁰⁰ O que nos interessa no episódio de sumiço das *cartes-de-visite* dos autos do processo e a sua presença no periódico é a possibilidade de refletir sobre suas trajetórias enquanto imagens/objetos.

A vida dessas fotografias inicia-se no círculo social de Juca Rosa, continua como objetos vinculados a ele como evidência criminal durante seu julgamento e torna-se pública enquanto representação das pessoas retratadas em um artigo de caráter científico. O deslocamento dos retratos aponta para a conexão entre fotografia, imprensa e poder manifestada no desenvolvimento da fotografia de imprensa ao longo do século XX que deu seus primeiros passos no final do XIX e início do XX (Costa, 1998). Além do uso etnográfico e/ou antropológico mencionado nos capítulos anteriores, é na década de 1870 que começam a ser utilizadas fotografias para identificação de prisioneiros no Brasil.¹⁰¹

Sandra Koutsoukos (2010), ao analisar os álbuns denominados “Galeria dos condenados” do acervo da Coleção Dona Thereza Cristina, identificou que todas as fotografias de detentos da coleção foram produzidas na Casa de Correção da Corte, no início de 1870. Segundo a autora, esta foi a primeira penitenciária do Brasil e, provavelmente, a primeira a possuir uma câmera fotográfica comprada com o objetivo de retratar os detentos. O responsável pela feitura das imagens era um preso da divisão criminal.

O historiador Carlo Ginzburg, em “O inquisidor como antropólogo: uma analogia e suas implicações”¹⁰², identificou em textos de processos da Inquisição uma estrutura

¹⁰⁰ Uma das hipóteses plausíveis levantadas por Sampaio é que só temos acesso a essas imagens e nomes atualmente porque as *cartes-de-visite* foram subtraídas do processo pelo autor do artigo que posteriormente as teria publicado no jornal, 2000, p. 93, nota 119.

¹⁰¹ Ver também Schwarcz, Galeria dos condenados. In *Brasileira Fotográfica*, 15 fev. 2019. Disponível em : <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=galeria-dos-condenados>. Acesso em 30 mai. 2023

¹⁰² Segundo Ginzburg, os historiadores da Inquisição faziam uso limitado dos processos inquisitoriais, com abordagem descritiva dos mecanismos da instituição. Já os historiadores protestantes, os primeiros a fazer uso dos arquivos, tinham uma abordagem apologética, com o objetivo de pôr em evidência o heroísmo de seus antepassados. No que diz respeito às provas de feitiçaria, o autor aponta, entretanto, a relutância de historiadores em utilizar arquivos da Inquisição, fossem eles católicos, protestantes ou liberais. Na opinião de Ginzburg, esses historiadores tinham motivações óbvias: ausência de identificação religiosa ou emocional. "Sempre se considerou que as provas de bruxaria, fornecidas pelos julgamentos, eram um misto de extravagâncias teológicas e superstições populares. Estas eram, por definição, irrelevantes, aquelas podiam ser mais facilmente encaradas como tratados demonológicos. Para os estudiosos que pensavam que o único tema histórico 'válido' era a perseguição e não o seu objeto, percorrer as longas e muito provavelmente repetitivas confissões dos homens e das mulheres acusados de feitiçaria era, de facto, uma tarefa fastidiosa e inútil." (2008, p. 203 e 204, grifo do autor)

dialógica¹⁰³, constituída de perguntas e respostas, em que se confrontavam diferentes culturas (Ginzburg, 2008, p. 207). O autor ressalta em sua reflexão que não há textos neutros e que documentos inquisitoriais devem ser compreendidos como resultado de relações de poder desiguais (Ginzburg, 2008, p. 209). Interessa-nos nessa discussão sua proposta de “superação de uma epistemologia positivista” para análise das atas processuais e, também, das fotografias. Em outras palavras, o exercício investigativo e reflexivo para superar o pensamento positivista considera as contradições possíveis presentes na estrutura das atas, que em decorrência das condições em que foram produzidas não podem ser lidas como substancialmente objetivas. De forma semelhante analisamos os textos do processo e simultaneamente buscamos realizar um esforço teórico de abordar as fotografias como propõe Rosalind Krauss (1985), distinguindo as apropriações pelas quais passaram e os respectivos discursos que legitimaram determinadas interpretações.

Para compreender o uso indicial de fotografias no processo contra Juca Rosa nos propusemos a reconhecer a estrutura dialógica, sugerida por Ginzburg, refletindo sobre as perguntas relacionadas aos retratos feitas pelo delegado aos depoentes, assim como as respostas destes, todas registradas nos autos. A partir de certos testemunhos pudemos ainda inferir questões não documentadas ou, por nós, não acessadas¹⁰⁴. No texto “Provas e possibilidades”, Ginzburg associa o historiador a um “investigador a quem as experiências, no sentido rigoroso do termo, estão vedadas.” (Ginzburg, 2008, p.180). Assim, o trabalho historiográfico deve considerar as perguntas e respostas realizadas no interrogatório no passado e acrescentar questões relacionadas ao escopo da pesquisa na perspectiva do tempo presente, que no âmbito desta investigação, parte de um posicionamento decolonial da historiografia da fotografia.

O raciocínio de Ginzburg (2008) sobre a inexistência de neutralidade nos textos e seu pressuposto de que testemunhos inquisitoriais resultam de relações desiguais de poder também podem ser aplicados à produção fotográfica. Tal abordagem se coaduna com a crítica de Ariella Azoulay (2015) acerca da possibilidade técnica de

¹⁰³ É nessa estrutura dialógica também presente no relato do antropólogo, que Ginzburg baseia sua analogia (Ginzburg, 2008, p. 207).

¹⁰⁴ Parte dos testemunhos foi acessada no processo contra Juca Rosa no Arquivo Nacional em 2013, antes de minha entrada no doutorado. A maior parte do material foi acessado na tese e no livro de Gabriela dos Reis Sampaio sobre Juca Rosa.

reprodução da fotografia ter sido desde o princípio defendida como um procedimento neutro.

Interessou-nos questionar, então, o que o delegado responsável pelo processo contra Juca Rosa buscava provar ao realizar perguntas a partir das fotografias. E o que as respostas das testemunhas podiam revelar ou ocultar acerca das pessoas retratadas. De acordo com a contextualização intelectual e política em que se deu a produção de retratos de pessoas negras dos estúdios de Alberto Henschel e sua circulação na Europa, perguntamos ainda, a quais dimensões da colonialidade corresponde o uso dos retratos fotográficos no processo criminal contra Juca Rosa? As fotografias foram utilizadas como forma de produção de conhecimento acerca das pessoas retratadas? Que significados foram atribuídos aos retratos e às pessoas retratadas?

4.2. O processo judicial

Quando estava a ler processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes dava por mim a espreitar por cima do ombro do inquisidor, seguindo os seus passos, na esperança, que também ele teria, de que o réu confessasse as suas crenças – por sua conta e risco, claro (Ginzburg, 2008, p. 206).

No dia 17 de novembro de 1870, um dia antes da prisão de Juca Rosa, em ofício encaminhado ao delegado de polícia Miguel José Tavares, o inspetor de quartelão Ignácio Romualdo Pereira Pinto (Processo José Sebastião Rosa, 1870, p. 11) relata os motivos pelos quais solicita a prisão do pai de santo e anexa a foto deste com um assistente (Figura 46).

Com efeito cheguei ao conhecimento de que este *crioulo* que *traja* com luxo e passa regaladamente não tem meio lícito de vida, mas pelo contrário entrega-se à viciosidade e só busca recurso por meio de fraude a mais escandalosa, isto é, inculcando-se *feiticeiro* e auferindo grandes lucros com apreço que por suas feitiçarias faz pragas as vítimas dos seus criminosos embustes.

Consegui alcançar o *retrato* que com este ofício tenho a honra de enviar a tal que representa o *crioulo* nos seus *trajes* de feiticeiro e acompanhado do seu ajudante.

Junto também remeto a vossa senhoria uma exposição do quanto pude colher sobre a vida deste indivíduo e bem (ilegível) sobre outros que entregues à mesma criminosa vida, sendo que quanto estes (trecho rasurado e palavra ilegível) não dá por falta de tempo e dados precisos, mas por não serem moradores do quartelão que inspeciono. (grifos nossos)

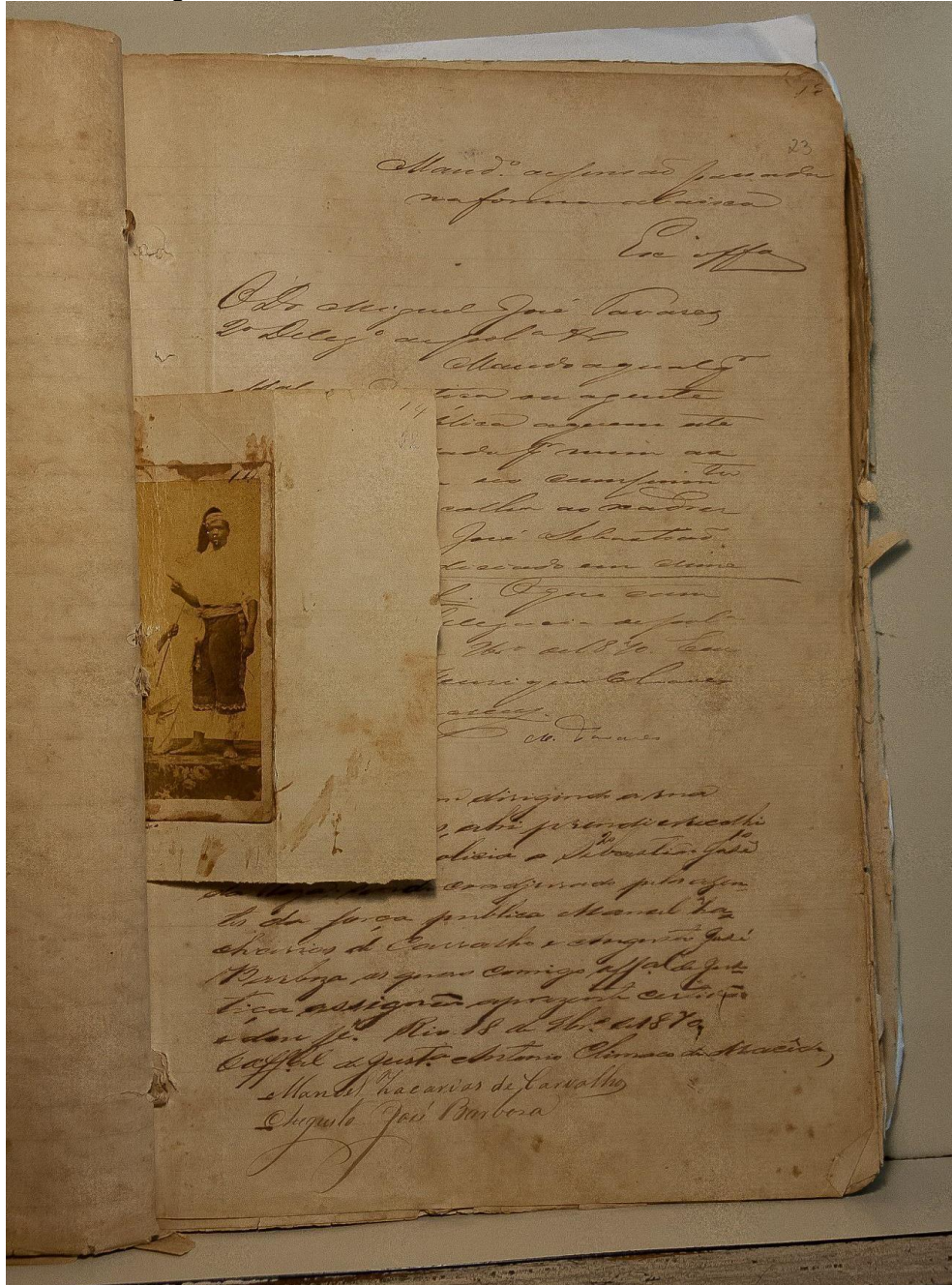
O inspetor usa a expressão “crioulo” para descrever o denunciado, cujas formas de se vestir e de viver ele julga serem inadequadas à sua condição social, o que o leva a concluir que seriam sustentadas por trabalhos ilícitos de feitiçaria. Ao fazer uso do marcador social “crioulo”, ele categoriza Juca Rosa racial e socialmente, pois o termo, no período, fazia referência às pessoas escravizadas nascidas no país, distinguindo-as das nascidas no continente africano (Stewart, 2007, p 7)¹⁰⁵. Na

¹⁰⁵ Cf. com o verbete “Crioulo” criado por Deliene Jéssica Marques no Laboratório de Ensino e Aprendizagem em História da Universidade Federal de Uberlândia, no qual se pode identificar variações de compreensões do termo: “O termo *crioulo* [criollo], na América espanhola, referia-se ao filho do europeu, nascido na América. No Brasil, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, referia-se aos escravos nascidos na terra, fazendo diferença daqueles nascidos na África.

Na historiografia, a definição para crioulos é muito divergente, sendo este termo muito variável em conformidade com o período abordado e o contexto retratado. Segundo Stewart em *Crioulização*, a palavra ‘creole’ surgiu primeiramente em português, embora já fosse atestada em espanhol, por volta de 1590, com o significado espanhol de “nascido no Novo Mundo”. (Stewart, 2007, p 7).

ocasião do processo, Juca Rosa era um homem livre, o que nos leva a presumir que a palavra também já era atribuída a pessoas negras nascidas no Brasil.

Figura 46 – Processo-crime, Réu José Sebastião da Rosa



Fonte: Processo-crime, Réu José Sebastião da Rosa, maço 196, caixa 11139, número 1081, galeria C. ano 1871, fl. 23. Arquivo Nacional. Foto da autora (2015)

Outros autores como Warner-Lewis apresentam a ideia de que o termo crioulo deriva do mesmo termo português, que por sua vez, tem origem na palavra “criar” e era usada para classificar uma pessoa excluída ou exilada. (Warner-Lewis, 1997, p89).

Independente da corrente historiográfica, podemos perceber que no que se refere ao Brasil, através dos autores, que crioulos representam uma cultura afro-americana, como se houvesse uma unificação das culturas africana e americana (Parés, 2005: 92). Praticamente, o “crioulo” era um indivíduo negro, porém “culturalmente” semelhante ao seu senhor e à sociedade europeia. Disponível em <http://www.leah.inhis.ufu.br/node/367> Acesso em 23 jan. 2023.

No parágrafo em que ele menciona a fotografia, o inspetor repete o termo “crioulo” e aborda novamente as roupas de Rosa, não como sinal de ostentação ou de uma vida luxuosa, mas como “trajes de feiticeiro”. O retrato confirma o grupo racial ao qual Rosa pertence e é inserido na denúncia como prova material de que aquele homem negro nascido no Brasil atua como feiticeiro, por apresentá-lo vestido com suas roupas cerimoniais, tendo à sua frente o assistente ajoelhado. E o que dizem os retratados sobre essa representação explorada no inquérito como sendo uma prova tão cheia de evidências?

Juca Rosa, em seu segundo depoimento¹⁰⁶, justifica ter encomendado a feitura daquelas vestes para o carnaval (Sampaio, 2009, p. 128), o que, para efeito do processo, parece demonstrar a intenção de dissociar sua imagem de práticas ritualísticas. Se para o juiz talvez pesasse a provável conexão entre as vestes de Rosa e sua prática religiosa, para nossa investigação, além de uma possível confirmação do caráter sagrado das roupas, tem relevância o fato de o depoente afirmar que mandou fazer as roupas para o carnaval. Juca Rosa tinha autonomia suficiente para posar para o retratista usando roupas encomendadas e escolhidas por ele próprio.

João Maria da Conceição, por sua vez, quando interrogado sobre o referido retrato, por ocasião de sua prisão¹⁰⁷, explica que concordou em se deixar fotografar de joelhos diante de Rosa apenas para atender ao pedido deste. Ele acrescenta que Rosa não revelou os motivos da pose, mas que o fez pelo fato de serem amigos. Na continuação do depoimento João informa que Rosa atuava como feiticeiro, no mínimo, desde 1861, que “mulheres de todas as cores” frequentavam suas festas (Sampaio, 2000, p.75) e que ele “falava com espíritos” (p.189). Por fim, João admite tocar macumba nas festas organizadas por Rosa (Processo p. 7; apud Sampaio, 2000, p. 198).

Em 18 de novembro de 1871, mesma data da prisão de Rosa e seu assistente Lúcio, o delegado interrogou a primeira testemunha do processo, Henriqueta Maria de Mello, em cuja residência também foram encontrados objetos pertencentes ao pai de santo. Segundo declarações da depoente, ela era natural do Rio de Janeiro, tinha 38 anos, solteira, trabalhava como costureira e residia na rua Largo de São Joaquim, n.

¹⁰⁶ Trata-se do interrogatório feito a Rosa em 5/7/1871 (Sampaio, 2009, p. 127). Não localizei na tese ou no livro de Sampaio informações sobre a resposta de Rosa acerca da fotografia no primeiro depoimento.

¹⁰⁷ Interrogatório realizado em 19/11/1870.

135 (Sampaio, 2002, p. 97). Logo no início do interrogatório, o delegado Miguel Tavares apresenta o retrato de Juca Rosa e João Maria da Conceição a Henriqueta, e lhe pergunta se ela os conhecia. A resposta de Henriqueta (Sampaio, 2000, p. 123) dá a entender que provavelmente Tavares já havia perguntado se ela tinha visto Rosa com as roupas cerimoniais e, em caso positivo, onde e quando.

"(...) que conhece é de José Rosa a quem em tais trajes já viu uma vez em uma reunião no Engenho Novo e na noite de 14 para 15 de agosto do ano corrente em casa dela interrogada, véspera da partida da viagem que fez Rosa à Bahia. Que nesta última reunião estiveram presentes a Mariquinhas da Europa, Leocádia, Marcolina e uma crioulinha por nome Maria, que a primeira mora à rua de São Diogo n. 73, a segunda à rua do Lavradio n. 134, a terceira à rua das Flores e a quarta ao Andaraí onde está amasiada com digo Andaraí em um dos quartos do Comendador José Luiz Alves. Que ela interrogada é filiada da mesa ou reunião da qual é *Rei José Rosa*, que prestou para isso juramento sobre um copo com água de guardar o segredo necessário para tudo quanto se passa em tal associação. Que há um grande número de mulheres filiadas que o número delas deve ser grande, mas ela nem a todas conhece. Que quase todas as filiadas juntam-se à concupiscência de Rosa não podendo saber o motivo, sendo certo que quanto a ela é devido ao medo pelas ameaças que (faz?) Rosa que se diz senhor de um *poder sobre o natural*, dizendo também que *fala com os espíritos* e que estes o obedecem. Que ela respondente tem dado e tem visto dar as filiadas dinheiro amiudadas vezes a Rosa. Que consta-lhe que Rosa faz casamentos e batizados segundo o rito por ele inventado, mas que ela respondente nunca assistiu a isso sendo certo que pelo dito rito se diz ele casado com Maria Thereza conhecida como Mariquinhas da Europa e que esta obedece-lhe cegamente na persuasão que está de a afeição do homem rico com que está amasiada é devido ao poder de José Rosa. Que todos os objetos apreendidos hoje em sua casa pertencem a Juca Rosa que lhe pediu para guardá-los antes de ir para a Bahia. E mais não respondeu nem foi perguntado. (grifos nossos)"

As informações dadas na fala inicial de Henriqueta, relacionada diretamente ao retrato, dão indícios de que ela sabia a quem pertencia aquele objeto, o “retrato”, ou quem era a pessoa representada. Embora a segunda hipótese seja mais plausível, pelo fato de o retrato mostrar a imagem do pai de santo, a posse de objetos, incluindo fotografias, também trazia implicações para as relações entre as pessoas. A própria Henriqueta mais adiante nesse depoimento precisa responder acerca da propriedade dos objetos encontrados em sua residência. Diante disso, ela informa já ter visto Rosa duas vezes vestido como na foto, e indica os locais onde isso se deu, sendo um deles a sua residência, o que evidencia algum nível de proximidade ou relação estabelecida entre a depoente e o réu. Além de o conhecer, ela pode tê-lo visto mais do que as duas vezes mencionadas, pois está se referindo à quantidade de vezes e aos locais em que o viu com tais vestes. Tais fatos são indícios de que ela não apenas foi a um

culto do pai de santo, no Engenho Novo¹⁰⁸, como permitiu que sua casa fosse utilizada para os rituais. Henriqueta complementa informando o nome de mulheres presentes na reunião realizada em sua casa: Mariquinhas da Europa, Leocádia, Marcolina e Maria.

Na sequência, Henriqueta afirma ter prestado juramento obrigatório e secreto para tornar-se filiada ao culto regido por Rosa; que, provavelmente, grande quantidade de mulheres, algumas conhecidas por ela, também são associadas a ele; que, sem saber o motivo, a maior parte das filiadas relaciona-se sexualmente com ele e que dão dinheiro ao pai de santo. Henriqueta enfatiza que Rosa tem como esposa, Mariquinhas da Europa, com quem teria se casado em rito criado por ele próprio para celebrar casamentos e batizados. Por fim, ela presta contas dos objetos de Rosa apreendidos em sua casa.

Em resumo, por meio do depoimento de Henriqueta, coletado após o retrato de Rosa ser apresentado a ela, o delegado confirmou informações já antecipadas por provas materiais (os objetos cerimoniais encontrados em sua casa) e documentais (cartas trocadas com Rosa durante a viagem deste à Bahia), o que lhe permitiu obter nomes de outros envolvidos, confirmar a filiação da depoente a Rosa e sua atuação como feiticeiro. É compreensível que Henriqueta tenha feito tantas revelações, pois além das provas documentais e materiais que a ligava ao pai de santo, Henriqueta tinha dois filhos com ele.

Das quatro mulheres citadas por ela, duas podem ser identificadas na série de retratos publicada posteriormente no artigo do Dr. Pires de Almeida: Leocádia e Maria, duas mulheres negras. Quanto à Mariquinhas da Europa, uma mulher branca, embora seus retratos sejam mencionados nos autos do processo, não há informações sobre eles.

¹⁰⁸ “Os jesuítas eram donos de lavouras e canaviais localizados no Engenho Novo desde o início do século XVIII. Quando foram expulsos do Brasil, em 1759, suas terras foram devastadas para exploração de madeira e cultivo de hortaliças. Nessa época, surgiu uma ocupação de escravos libertos no Morro dos Pretos Forros, região que percorre a Estrada Grajaú-Jacarepaguá e até hoje tem uma comunidade que lá reside. O bairro se desenvolveu com o surgimento da Estação do Engenho Novo em 1858. As terras foram loteadas e começou o processo de urbanização com a construção de ruas, muitas delas sobre terrenos pantanosos. No início do século XX, houve o boom do comércio nos arredores da estação que atraía moradores de outras regiões da cidade. O registro é mais recente, de 1954, e mostra um bonde correndo na Rua Barão de Bom Retiro, dobrando na Rua Verna Magalhães, que fica logo depois do Colégio Pedro II, construído exatamente na década de 50.” Disponível em : <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-a-historia-dos-negros-no-engenho-novo/>. Acesso em 23 jan. 2023.

Leocádia Maria da Glória, apresentada no artigo como “Tecelã da Trancinha”, é mencionada em inúmeros depoimentos e tem seu nome na lista de testemunhas, mas nunca chegou a depor. Dentre os interrogados que relacionam Leocádia a Rosa está Henrique D’Azurar. O jovem negociante de 22 anos, nascido no Rio de Janeiro, informa ter sido amante de Leocádia, com quem havia rompido por ela frequentar muito regularmente a casa de Rosa, tornando-se também sua amante e dando-lhe todo o dinheiro que obtinha dele. Como vingança, Leocádia teria pedido a Rosa que o enfeitiçasse. Azurar informa que já se sentia doente antes de abandonar Leocádia, mas quando se percebeu sem forças e debilitado lembrou-se das ameaças feitas por ela acerca dos feitiços de Rosa (Sampaio, 2000, p. 83, 84 e 85).

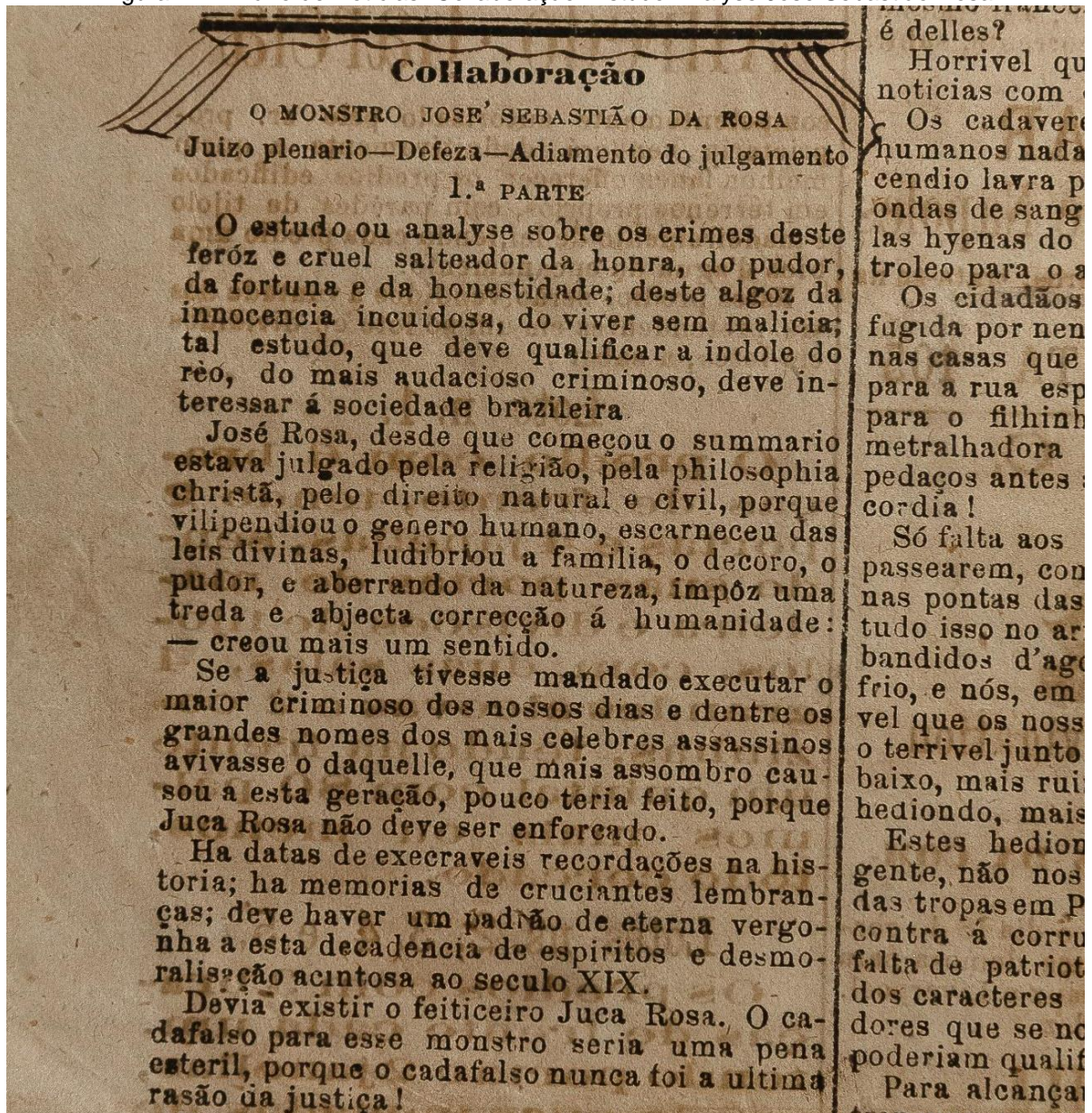
Se recorrermos à versão do depoimento de Henrique D’Azurar narrada pelo *Diário de Notícias* no dia posterior verificamos que Rosa é apresentado como “nigromante” e Leocádia como sua filha, enquanto ao Azurar é atribuído o papel de “importante testemunha”. Além disso, o jornal afirma que Azurar foi envenenado por Rosa, sendo, portanto, vítima de nicromancia (Sampaio, 2000, p. 85).

(...) há na rua do Riachuelo um negociante que está à beira da sepultura, envenenado por Juca Rosa, que prometeu dar-lhe morte breve, sabendo que ele proferira ameaças e se dispunha a revelar à justiça as maquinações que distendia pelo vasto campo da sua perversidade. Esse negociante, bem conhecido nesta corte, tinha relações com uma *filha do nigromante*, e pouco depois daquela ameaça, adoeceu e começou a sofrer do estômago, tendo vômitos frequentes; enfim, apresentando todos os sintomas de um envenenamento que em breve o levará à campa. É esta uma das testemunhas mais importantes deste monstruoso processo, e ainda há poucos dias a vimos amparada por dois homens, quase sem poder mover-se, mas as suas declarações servirão bastante para que a justiça cumpra com o seu dever. (...) (grifos nossos)

Novamente a ênfase do jornal recai sobre os perigos que os poderes sobrenaturais de Juca Rosa oferecem à sociedade. Em um levantamento das formas de referência ao pai de santo, é possível perceber expressões como “nefando feiticeiro” ou “feiticeiro capaz de tudo fazer”. Acerca de sua relação com as mulheres, iniciadas por meio de “rituais”, dizia-se que ele se servia dos corpos delas “com satisfação e brutal sensualidade”.

Essas formas de se referir a Rosa configuram-se como atribuições de significados não unicamente a ele, mas aos homens negros que assumiam o papel de sacerdote de uma religião de matriz africana no período. A violência do discurso parece ser enfatizada em um artigo anônimo (Figura 47) publicado no *Diário de Notícias* cerca de 10 dias antes do início do julgamento de Rosa.

Figura 47 – Diário de Notícias- Colaboração- Estudo Analyse José Sebastião Rosa



Fonte: Arquivo Nacional. Foto da autora (2015)

Sob o título *O Monstro José Sebastião da Rosa* (Diário de Notícias, 28 de junho de 1871), o autor introduz o artigo como um “estudo ou análise” de interesse da sociedade brasileira sobre os crimes do réu, reproduzindo acusações já publicadas inúmeras vezes pela imprensa. Não há menção à identidade étnico racial do pai de santo no trecho do artigo acessado, mas é possível identificar nesse “estudo” procedimentos articulados de, ao menos, duas das dimensões da colonialidade, a “cosmogônica” e “ontológica”. O autor afirma que a religião cristã e a sociedade civil já julgaram Rosa pelo crime de vilipêndio ao gênero humano. Em outras palavras a

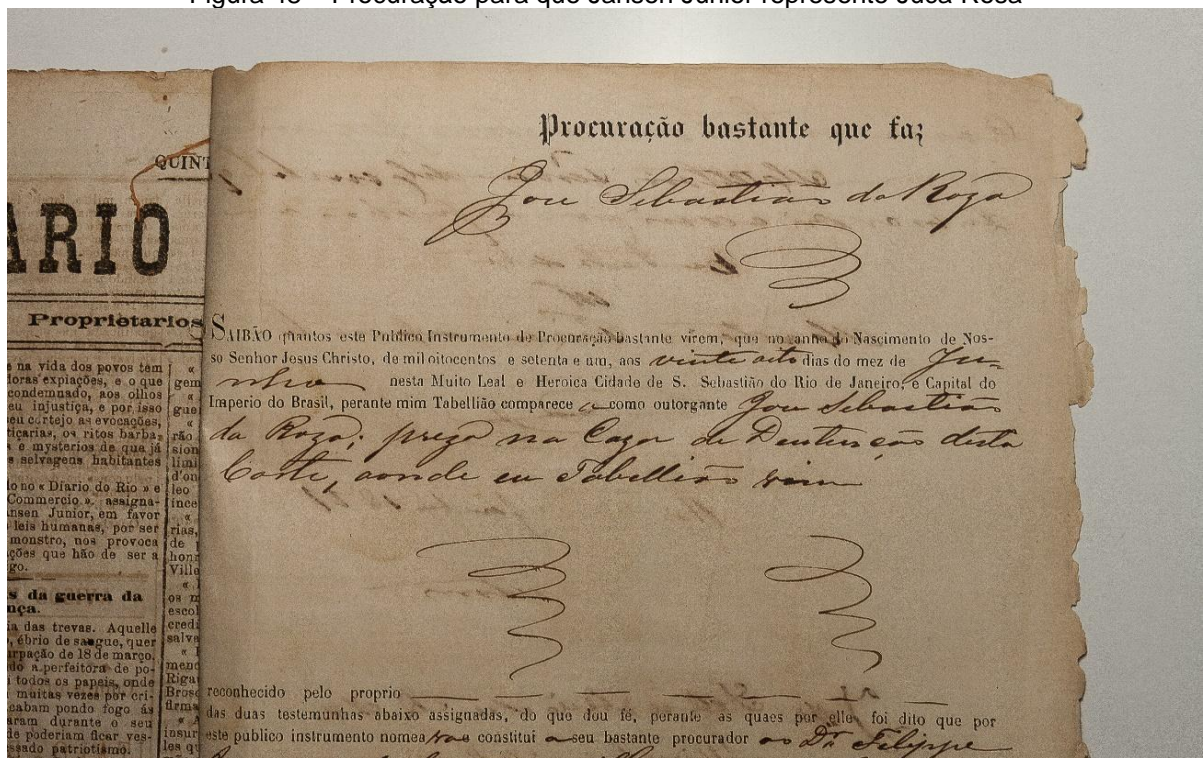
existência de uma humanidade cristã não reconhece humanidade num homem negro de cosmogonia afro-brasileira. Segue trecho do artigo (Diário de Notícias, 28 de junho de 1871)

José Rosa, desde que começou o sumario estava julgado pela religião, pela filosofia christã, pelo direito natural e civil porque vilipendiou o gênero humano, escarneceu das leis divinas, lubridiou a família, o decoro, o pudor, e aberrando da natureza, uma treda (?) e abjecta correção à humanidade: - creou mais um sentido.

No mesmo dia da publicação, Juca Rosa, representado por seu advogado, Jansen Junior, abre uma petição (Figura 48) no Juízo Municipal da primeira vara do Rio de Janeiro para que o editor do periódico *Diário de Notícias* apresente o manuscrito do artigo com a assinatura que identifique o autor, caso contrário, ele será processado.

Diz José Sebastião da Rosa, que tendo sido ofendido em um artigo de jornal publicado no *Diário de Notícias* de hoje, sob nº 262, sob a epigraphe – Colaboração – O monstro José Sebastião da Rosa – cujo artigo não tem assinatura alguma, q(?) chamar a responsabilidade o dito artigo, para aquele que farei citar ao Editor daquele Periódico para na 1ª ou 2ª vara apresentar o autógrafo daquele artigo com assinatura do responsável legal, selada e reconhecida antes da publicação, sob pena de correr como Editor o respectivo processo. (sublinhado do original)

Figura 48 – Procuração para que Jansen Junior represente Juca Rosa



Fonte: Arquivo Nacional, Foto da autora (2015)

O editor do *Diário de Notícias* toma ciência da petição em 30 de junho e, no dia 01 de julho, o autor do artigo, de nome José (sobrenome ilegível), apresenta o texto acrescido de sua assinatura e os selos solicitados (Figura 49). No documento José escreve “abaixo assinado Cidadão brasileiro no gozo dos meus direitos políticos responsabilizo-me (ilegível) da Lei pelo artigo (...)”.

Figura 49 – Manuscrito do artigo apresentado ao autor da denúncia em resposta à petição de José Sebastião da Rosa



Fonte: Arquivo Nacional. Foto da autora (2015).

A estratégia do advogado de defesa de Rosa em pressionar judicialmente o editor do periódico para identificar o autor do artigo surtiu efeito, mas não foi suficiente para impedir a sua condenação. O julgamento foi aberto no Tribunal do Júri da Corte em 05 de julho de 1871. No mesmo mês, após apelar da decisão do primeiro julgamento e ao Imperador, Juca Rosa é condenado a seis anos de prisão pelo juiz Alfredo Correia de Oliveira (Processo José Sebastião da Rosa, 1871).

De qualquer forma, alguns pontos desse episódio com a imprensa merecem ser evidenciados. Primeiro, a publicação de um artigo anônimo incriminando Rosa tão próxima do julgamento nos faz lembrar da hipótese levantada pelo periódico *O Mosquito* de que os editores do *Diário de Notícias* teriam sido os autores da primeira denúncia anônima contra o pai de santo. Segundo, Rosa demonstra estar ciente de que é um cidadão detentor de direitos, quando judicialmente pede que aquele que o ofendeu se apresente, ainda que o faça por meio de procuração. Terceiro, o autor, talvez por procedimento discursivo jurídico padrão, escreve “Cidadão brasileiro no gozo dos meus direitos políticos” para assumir a responsabilidade do artigo. Em minha opinião, essa expressão reforça a ideia manifesta no artigo, nomeado por ele “estudo”, de que Rosa não faz parte da sociedade civil brasileira.

Assim, chamo a atenção para a constituição do sujeito de direito, o cidadão, no século XIX. Juca Rosa, preso, tutelado pelo Estado, manifesta-se judicialmente contra aquele que não o reconhece como cidadão de direito.

Em entrevista à *Revista Humanidades em Diálogo* o filósofo e atual Ministro dos Direitos Humanos, Silvio de Almeida (2018, apud Nonaka, 2018), explica o que compreende por subjetividade e subjetividade jurídica.

A subjetividade tem uma certidão de nascimento, ou seja, ela remonta a todo o contexto social e político que se dá de maneira mais bem-acabada nos séculos XVII e XVIII. Enfim no século XIX, eu tenho, portanto, os mecanismos de reprodução da subjetividade bem constituídos, que no caso é o Estado. Agora, a subjetividade jurídica, e o que eu digo que não é da minha fala, mas o Althusser vai dizer isso, que a subjetividade jurídica é a forma mais bem construída e mais bem constituída do que se chama subjetividade. E por que isso? Há uma relação, se nós fizermos esse tipo de leitura, entre a subjetividade jurídica e a ascensão de uma sociabilidade baseada nas relações mercantis. Ou seja, vivemos numa sociedade que não começa hoje, obviamente, mas é somente nos séculos XVIII e XIX que a subjetividade se torna um elemento necessário e fundamental para a realização das trocas mercantis e, portanto, da constituição da sociabilidade contemporânea. É necessário ser sujeito de direito. Quem não é sujeito de direito não tem condições de estabelecer relações em que, a partir da troca, vai conseguir os meios de reprodução da própria vida material. Todos nós precisamos fazer contrato, não? Então a subjetividade jurídica é necessária.

Essa noção de subjetividade jurídica apontada por Silvio de Almeida é um mecanismo poderoso do colonialismo. Quem não é sujeito de direito não pode se manifestar, não pode estabelecer relações comerciais, não pode existir materialmente. A distinção entre quem era e quem não era considerado sujeito de

direito no século XIX transparece nesse embate jurídico entre Juca Rosa e o autor do artigo publicado no Diário de Notícias.

A relação entre fotografia, imprensa e poder no caso Juca Rosa é o tema de uma caricatura (Figura 50) publicada no periódico humorístico *A Rabeca*, logo após sua condenação (1871, p. 5). A análise dessa caricatura do Diário de Notícias, que traz as matérias publicadas sobre o seu julgamento, pode contribuir na reflexão sobre a sua atuação enquanto sujeito de direito e sobre o procedimento colonial de restrição desse direito.

Figura 50 – Caricatura sobre o julgamento de Juca Rosa



Fonte: Sampaio (2009, p.33).

Dizeres da figura 59:

– Vai Juca Rosa... dois vinténs, dois vinténs... dois vinténs só. Quem compra Juca Rosa encadernado, dois vinténs, dois vinténs só. Juca Rosa brochado, dois vinténs só, é o resto meus senhores... olhem como acabou-se, não tem mais?...”

No primeiro plano do desenho, o vendedor do periódico caminha num passo acelerado, em certo desequilíbrio, e com os braços estendidos oferece dois exemplares. Gabriela Sampaio (2009, p. 33) faz duas interpretações a partir do texto dito pelo vendedor.

O folheto que narrava a história do feiticeiro já estava quase esgotado; aqueles exemplares, "encadernados" ou "brochados", isto é, na forma de brochura, eram os últimos. Essa é uma primeira interpretação, partindo-se das evidências mais claras. Analisando com mais calma o texto, porém, nota-se que foi escrito após vários meses da prisão de Rosa. Nesse sentido, o famoso feiticeiro tantas vezes acusado de ter se envolvido com diversas mulheres, com as quais se relacionava espiritual e sexualmente, estava "acabado", sobrando dele apenas um "resto", que cumpriria pena na cadeia, bem longe de suas fiéis. Assim, a menção é clara à virilidade do bruxo, a qual ele já «não tinha mais»; daí o "Juca Rosa encadernado" e "brochado", ou sem potência sexual.

A partir da observação da imagem acrescento às interpretações de Sampaio minhas análises¹⁰⁹. Primeiro, o termo brochar é sinônimo de encadernar. Os dois volumes encadernados são do jornal *Diário de Notícias*. Assim, estariam encadernados, ou brochados, também os editores do periódico que podem ter sido os responsáveis pela primeira denúncia contra Juca Rosa. O encerramento do caso e a manutenção da prisão do pai de santo levarão à redução das vendas do *Diário de Notícias*. A movimentação acelerada do vendedor o leva na direção oposta à aglomeração de pessoas no plano de fundo, que o ignoram. Enquanto o vendedor caminha para fora do desenho, as pessoas conversam entre si diante de um estabelecimento fotográfico.

Ao observarmos mais uma vez a caricatura, percebemos que Juca Rosa parece estar sendo vendido como uma mercadoria, materializado nos exemplares encadernados do *Diário de Notícias*. Desse modo o jornal destitui a cidadania de Rosa, pois o caracteriza como um homem negro escravizado e à venda. O procedimento colonial de poder que catalogou por raça hierarquicamente os grupos

¹⁰⁹ O termo brochar talvez não tivesse no século XIX a conotação de impotência sexual.

humanos e autorizou a escravização de pessoas negras manifesta-se em forma de piada no periódico. Juca Rosa seguia preso, encadernado, brochado.

Essa interpretação da caricatura do periódico de humor O Mosquito reforça a compreensão de que Rosa não estava sendo considerado sujeito de direito pelo autor do artigo, publicado anonimamente, no Diário de Notícias, pois pessoas escravizadas não existiam juridicamente.

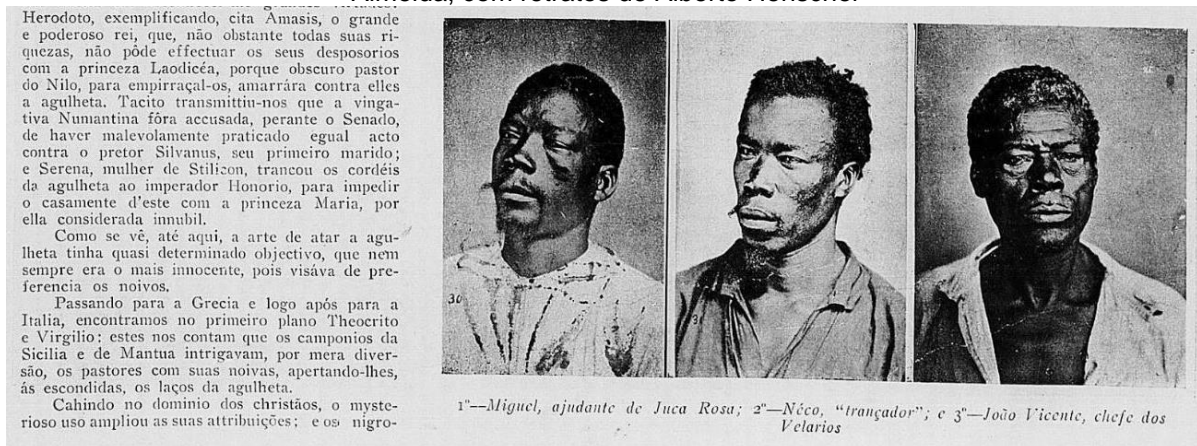
4.3. Trancinhas e Traçadores – Um certo artigo científico

No artigo *Trancinhas e traçadores*, do Dr. Pires de Almeida, é possível ver 21 *cartes-de-visite*, sendo 13 retratos de figuras masculinas e oito de figuras femininas, todos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel. O enfileiramento dos retratos no topo e na parte inferior das páginas (Figuras 51, 51, 53, 54 e 55) reproduz o modelo visual de catalogação, próprio dos álbuns etnográficos utilizados para hierarquização racial dos grupos humanos no século XIX, ao mesmo tempo em que emoldura o texto. A legenda das imagens intitula o conjunto como *Juca Rosa e seu pessoal no período áureo da nossa magia negra*. Além disso, *informa* que as fotografias são autênticas, datadas entre 1866 e 1876, nomeia todas as pessoas retratadas e comenta a função, profissão ou dado atribuído à biografia de algumas delas.

Figura 51 – Reprodução do topo da publicação *Trancinhas e traçadores*, do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel



Figura 52 – Reprodução da parte inferior da publicação *Trancinhas e traçadores*, do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel



Fonte: A Revista Ilustração Brasileira, Ano 1913\Edição 001, p. 294. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

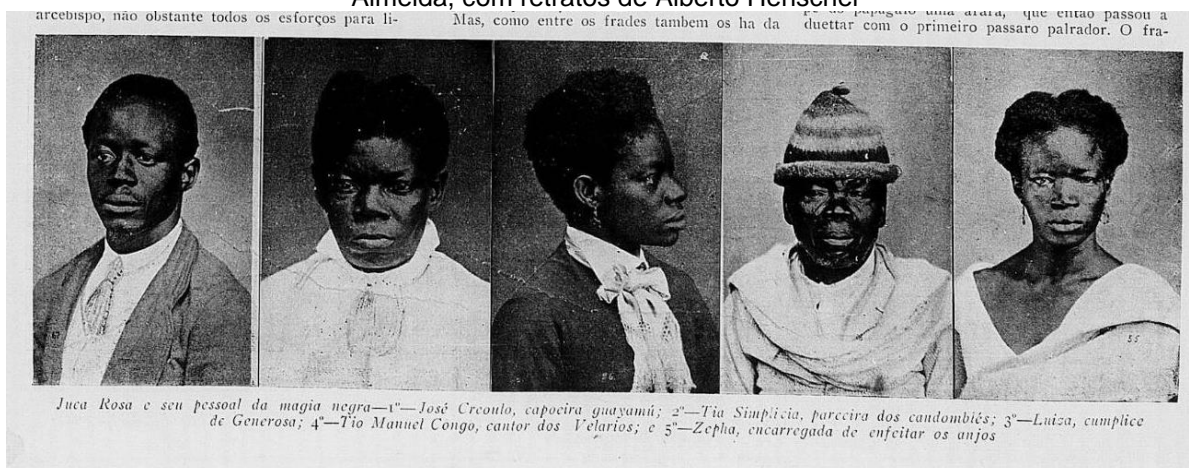
Figura 53 – Reprodução do topo da publicação *Trancinhas e trançadores*, do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel



Fonte: Revista A Ilustração Brasileira, Ano 1913\Edição 001, p. 295. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

O fornecimento de informações tão detalhadas acerca das identidades das pessoas retratadas contraria a lógica de catalogação de tipos, mas se adequa à da identificação policial. Desse modo, apesar de as fotografias não terem sido feitas com esse fim¹¹⁰, o seu uso no processo e, posteriormente, na publicação em questão, adiciona às imagens o estatuto de evidência criminal. Além disso, esses dados e imagens, publicados em 1913, revelam que cerca de 43 anos após a apreensão pela polícia, a coleção de Juca Rosa estava preservada e as identidades daquelas pessoas ainda eram conhecidas.

Figura 54 – Reprodução da parte inferior da publicação *Trancinhas e trançadores*, do Dr. Pires de Almeida, com retratos de Alberto Henschel



Fonte: A Revista Ilustração Brasileira, Ano 1913\Edição 001, p. 295. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

¹¹⁰ Partindo do pressuposto de que tais retratos foram produzidos para comercialização por Alberto Henschel.

Figura 55 - Reprodução do topo da publicação *Trancinhas e trançadores*, com retratos de Alberto Henschel



Fonte: A Revista *Ilustração Brasileira*, Ano 1913\Edição 001, p. 296. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

Na parte superior da primeira página do artigo (Figura 51) são apresentadas pessoas, que, a julgar pela legenda, possuíam papel de destaque no círculo de relacionamento do pai de santo. Encabeçando a série encontra-se o líder Juca Rosa, seguido de Generosa, denominada “a envenenadora do Azurara”. Na sequência, o retrato de Maria que, com certa serenidade, dirige os olhos bem iluminados para a lente do fotógrafo. Ao lado dela o retrato de Tio Catú, cuja importância pode ser inferida tanto pela imponência de suas vestes e seriedade de sua expressão, quanto pela forma como é identificado: o termo “Tio”, uma espécie de deferência afetuosa a pessoas mais velhas, e sua ocupação como “professor de Hebraico do coronel Gaspar da Silveira Martins”¹¹¹. O quinto e último retrato apresenta Júlia, “parceira de Generosa”. O cotejamento com as testemunhas listadas no processo nos permite associá-la à Julia Adelaide Xavier, que fora amante de Miguel de Mariz Sarmiento e morou com Leocádia. Havia, no entanto, outra filha muito influente na vida e nos ritos do sacerdote: Henriqueta Maria de Mello. Também conhecida como Júlia, ela era, como vimos, mãe de dois filhos de Rosa e sua casa era palco da realização de algumas cerimônias.

¹¹¹ Político e magistrado com participação ativa na vida pública do país. O periódico *A Reforma*, fundado por ele em 1865 em Porto Alegre e depois transferido para o Rio de Janeiro. Disponível no site Memória da Administração Pública Brasileira Disponível em : <http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes2/70-biografias/835-gaspar-da-silveira-martins> Acesso em 23 jan. 2023.

Em que pese a força das imagens, ao longo do artigo o Dr. Almeida menciona apenas Juca Rosa e Generosa. Citado enquanto feiticeiro que ensinava a combater os malefícios causados por um trançador com a gota de sangue de urubu, Rosa também era caracterizado como capaz de criar malefícios. Generosa, segundo o autor, seria a “mãe-quimbomba¹¹² do ousado feiticeiro” e quem entregava as trancinhas aos clientes em troca de esmolos.

Ao ter seu artigo publicado na seção Erros e Preconceitos Populares sob o título *Trancinhas e Trançadores*, o autor, que assina como Doutor, dá o tom de seu objetivo. Trata-se de uma análise de caráter científico acerca dos perigos de antigas crenças populares para a família brasileira. No decorrer do texto o médico apresenta inúmeros exemplos de trancinhas, uma espécie de feitiço para o amor feito por “amarrações”. Por meio de tais feitiços seria possível “prender amorosamente” alguém, “roubar” o noivo ou mesmo os bens de outrem. Almeida transita do Egito à Grécia Antiga, passando pela Itália e França quinhentista, um pouco mais adiante por Portugal e Espanha, até chegar ao Brasil na década de 1870, a fim de citar filósofos, papas, cardeais, reis, imperadores e frades como exemplos de pessoas que tiveram suas vidas e riquezas amarradas ou que seriam eles próprios trançadores. Juca Rosa é apresentado ao final do artigo na segunda categoria. Antes, no entanto, o autor enfatiza que em todos os tempos o poder das trancinhas foi percebido e seus trançadores severamente punidos com a fogueira, enforcamento, ou ambos, força seguida de fogueira.

A despeito de sua compreensão de que a prática das trancinhas é antiga e realizada por distintas culturas, religiões e povos, Almeida (1913, p. 296) destaca tratar-se de bruxarias provenientes das senzalas.

Na família brasileira, a intimidade das moças com as ex-escravizadas é um indício de coparticipação no exercício da Trancinha; e os casamentos perturbados e as uniões burladas ou malsucedidas mais não são do que medida da nossa ignorância e do atraso de nossos costumes.

¹¹² O termo pode estar associado à Quimbombo, uma região localizada em Angola. Juca Rosa também era chamado de pai Quibombo. As expressões podem ser corruptelas de Kimbanda, que em Kimbundu, significa bruxo, curandeiro. Ver Milagres, Agostinho da Silva. Dicionário de Kimbundu / Português – Versão Básica (1.0.1)

Desse modo, sem que precise mencionar cada uma das pessoas presentes nas imagens, ele ratifica a representação estereotipada dos retratados e conclui serem as mulheres negras as responsáveis por difundir e colocar em prática as ameaças à sociedade.

4.4. Retratos afrodiaspóricos - Rostos e Nomes

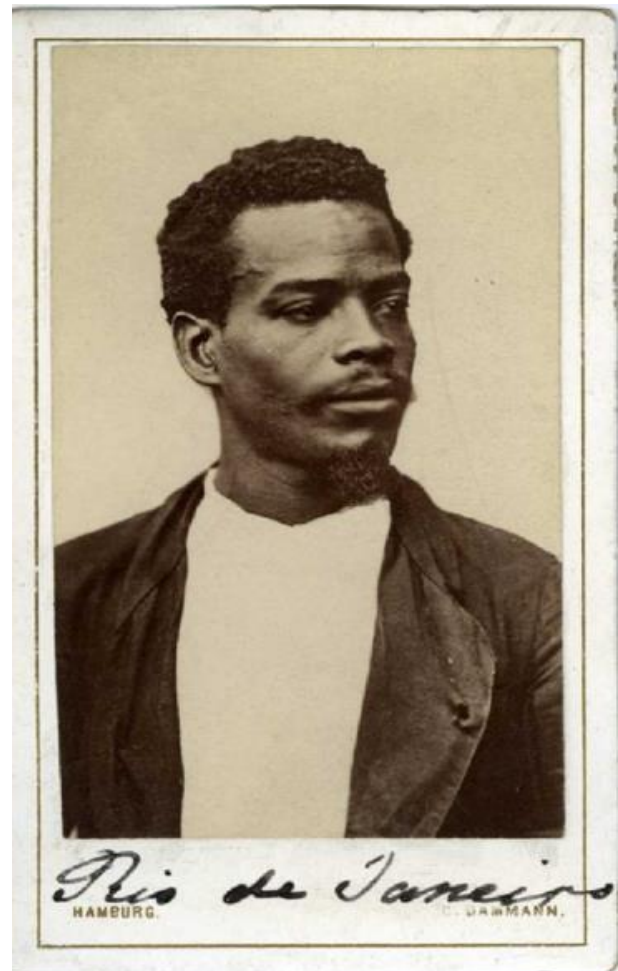
A foto de autoria de Alberto Henschel, produzida por volta de 1869, publicada na revista *A Ilustração Brasileira* (Figura 56) e a *carte-de-visite* presente no Álbum Antropológico-Etnográfico de Carl Dammann (Figura 4), também disponível no Völkerkunde Museum, Zürich (Figura 57), são versões do retrato de Juca Rosa¹¹³, o mais célebre pai de santo a atuar na corte carioca entre os anos de 1865 e 1870. Antes, Rosa trabalhara como cocheiro, praça de exército e fora criado do Senhor Mateus T. da Cunha, que anos mais tarde assinaria um depoimento louvando sua “fidelidade, humildade e exemplar comportamento” (Sampaio, 2009, p. 119).

Figura 56 - Alberto Henschel, Retrato, do pai de santo Juca Rosa, c. 1869.



Fonte: *A Ilustração Brasileira*, n 103, 1º set. 1913

Figura 57 - Alberto Henschel, Retrato, do pai de santo Juca Rosa, c. 1869



Fonte: Völkerkunde Museum, Zürich

¹¹³ Na dissertação de mestrado faço uma análise sobre o desenho do colarinho, gravata e colete na imagem pertencente ao próprio Juca Rosa como possível demonstração de inserção social (2012).

De 1855 a 1865 Juca Rosa foi casado com Felicidade Perpétua de Jesus¹¹⁴, com quem teve o filho Bento. Adelaide Joana da Silva, mãe de Felicidade, e Antônio José Severino foram os padrinhos de Bento, criança negra batizada como livre na igreja católica Matriz do Santo Sacramento em 1864, sete anos antes da aprovação da Lei do Ventre Livre. Na figura 58 vemos o homem identificado no artigo do Dr. Pires Almeida como Antonio - Traçador.

Figura 58 - Alberto Henschel, Retrato de Antônio, c. 1869



Fonte: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

¹¹⁴ Oito anos mais jovem que ele e, em sua autopercepção, uma mulher branca, como demonstra seu depoimento sobre o fim do casamento com Rosa: “que deu esse passo porque era voz geral do povo que não era bonito que ela correspondente com a cor que tem ser casada e viver com um homem de cor preta como seu marido”, 1870, *apud*. Sampaio, 2009, p. 108. De fato, é possível que ela fosse branca ou negra de pele clara, que começasse a se reconhecer como branca ao receber a herança de seu pai, que aos que as pesquisas indicam era José Justino Pereira de Faria. Se Felicidade Perpétua de Jesus era a filha deste armador do tráfico negreiro que atuou na foz do Rio Congo, a ex-mulher de Rosa pode ter se tornado a proprietária de parte relevante da Gávea e sócia majoritária do famoso cortiço Cabeça de Porco, da zona portuária do Rio de Janeiro. Demolido em 1893, o cortiço é mencionado em charge de Ângelo Agostino como o local que fez as delícias do Conde d’Eu e as glórias da barbada e respeitável D. Felicidade Perpétua de Jesus. Cf. Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu (1889-1965), prefeitura municipal do Rio de Janeiro, 2002 http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101439/memoria_da_destruicao.pdf

Considerando as informações levantadas no processo, é possível que seja Antônio José Severino, o padrinho de Bento, filho de Juca Rosa com sua primeira esposa, Felicidade. Se confirmada a correspondência do nome a esse retrato, confirma-se uma relação social estreita deste filho ao seu pai de santo.

Reimy Solange Chagas explica que o reconhecimento dos escravizados como agentes históricos proporcionado pela revisão historiográfica acerca da família escrava (Schwartz, 1999 e Fausto, 2001) tem permitido compreender as formas de resistência e conquista de liberdade da população negra no passado colonial. "Essas lutas e estratégias ocorreram mediante associação dos escravizados em grupos, busca por um grau de autonomia na produção, busca de alforrias, laços de família estabelecidos, por exemplo, através de compadrios" (Chagas, 2014, p. 42).

Segundo Chagas (2014), o estabelecimento de vínculos familiares, como compadrios e casamentos, era uma forma de resistência cultural e de formação de redes de solidariedade para comunidades negras. "Em todas as classes sociais, o casamento tinha caráter tanto econômico quanto simbólico e, mesmo quando não era sacramentado pela Igreja, sua existência era revelada por meio da grande quantidade de filhos ilegítimos" (Chagas, 2014, p. 42). Por meio dos batismos de escravizados adultos e de crianças, agregava-se novos membros à família, ampliando a rede de solidariedade familiar. Além disso, os adultos podiam se associar e se expressar culturalmente nas irmandades religiosas.

Como vimos, os testemunhos informam que Rosa se relacionava sexualmente com muitas de suas filhas, mas cartas presentes no processo indicam somente dois nomes: Maria Thereza Ferreira, a Mariquinhas da Europa, com quem teria se casado nos rituais da religião da qual era sacerdote¹¹⁵ e Henriqueta, com quem tinha dois filhos e que fora responsável por cuidar de seus pertences durante viagem à Bahia. Esta também o aconselhava em assuntos pessoais e religiosos, revelando uma relação mais horizontal do que a estabelecida com as outras mulheres.

Dos 21 retratos publicados na revista *A Ilustração Brasileira*, oito são de mulheres, mas o cotejamento com as informações reunidas no processo revela um número muito maior envolvido com Juca Rosa. A denúncia anônima que o levou a

¹¹⁵ Conhecida como Mariquinhas da Europa, tinha 23 anos na ocasião da prisão, é apontada por muitas das testemunhas como esposa de Juca Rosa no Gongá. Embora ela tenha negado vínculo com o pai de santo, lhe foram apresentados durante seu testemunho, uma correspondência que trocara com ele e um retrato seu. Esse retrato desapareceu do processo, possivelmente por se tratar de uma mulher branca amante de um rico comerciante. Processo José Sebastião da Rosa (Sampaio, 2009, p. 64.)

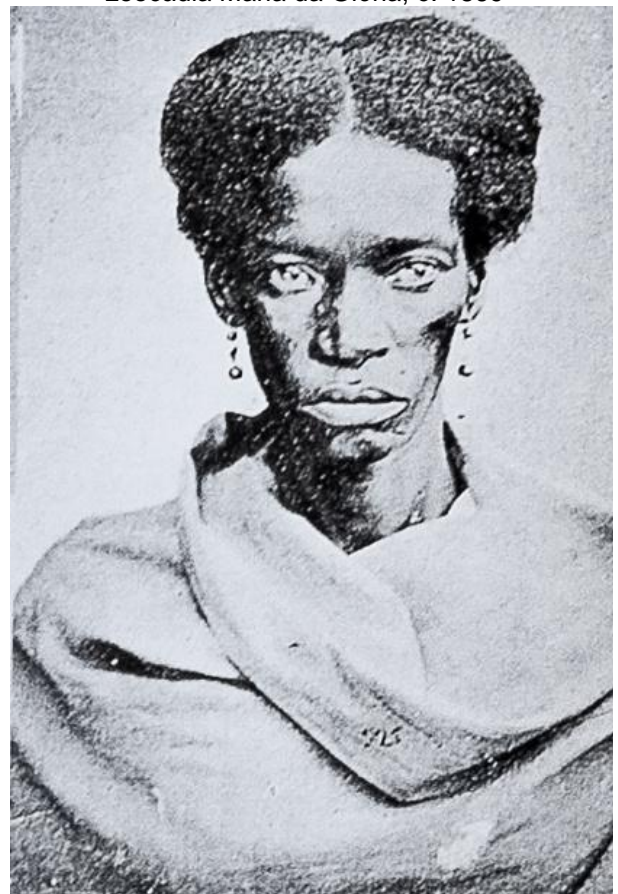
juízo, bem como as publicações na imprensa do período, dá destaque à influência de Rosa sobre o “espírito fraco e exaltável” de inúmeras mulheres, de diferentes estratos sociais, incluindo brancas, descrevendo-as como vítimas. Algumas apresentadas como clientes de Rosa, outras, afiliadas a ele após juramento, eram consideradas filhas.

Disposta ao lado do retrato de Juca Rosa, encontra-se a foto de Generosa, jovem apresentada no artigo de Almeida como a “envenenadora de Azurara”. Se confrontarmos essa informação com os depoimentos no processo judicial (Sampaio, 2000, p.103), vemos que se trata de Generosa Clementina Campos, que se apresentava como costureira e havia procurado Rosa pela primeira vez em 1867, aos seus 20 anos, por indicação da colega Paulina. Por meio desse cotejamento é possível ainda deduzir que o envenenado seria Henrique Azurar, 22 anos, negociante conhecido da Corte e amante em tempos distintos das mulheres das fotos a seguir: Júlia e Leocádia (Figura 59 e Figura 60, respectivamente).

Figura 59 – Alberto Henschel, Retrato de Júlia Adelaide Xavier, c. 1859



Figura 60 – Alberto Henschel, Retrato de Leocádia Maria da Glória, c. 1869



Júlia Adelaide Xavier, parceira de Generosa, morou com Leocádia Maria da Glória. O filho de Leocádia teve como madrinha a portuguesa Maria Thereza Ferreira, filiada e esposa de Rosa anteriormente mencionada. A junção dessas informações demonstra também a possibilidade de existência de uma rede de solidariedade, conforme a definição de Chagas apresentada acima, categorizada por gênero, entre mulheres, brancas e negras.

O reconhecimento de uma rede de solidariedade entre mulheres seguidoras de Juca Rosa contribui para uma reflexão sobre as estratégias de resistência e luta no século XIX. Muitas delas autodeclaravam-se costureiras, o que, segundo médicos higienistas da época, podia significar que eram prostitutas¹¹⁶. Alicerçadas nos ritos sagrados de matriz afro-brasileira conduzidos por Juca Rosa, essas mulheres negras puderam exercer papéis distintos da expectativa de subalternidade determinados pela sociedade escravocrata e patriarcal branca. De outra parte, mulheres brancas se aventuraram a envolver-se com tal homem negro e, ainda que mais protegidas, desafiaram os preconceitos dessa mesma sociedade.

Com relação ao papel das mulheres na relação com Rosa, é importante abordar a noção de interseccionalidade, pois mulheres brancas e negras foram atravessadas de diferentes maneiras pela estrutura social, econômica e política do Brasil colonial. Kimberlé Crenshaw explica o conceito de interseccionalidade por meio da metáfora da intersecção das vias ou avenidas de poder (2002, p. 177).

Utilizando uma metáfora de intersecção, faremos inicialmente uma analogia em que os vários eixos de poder, isto é, *raça, etnia, gênero e classe* constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. É através delas que as dinâmicas do desempoderamento se movem. Essas vias só por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. (grifo nosso)

Se mães de santo, vendedoras, costureiras, amantes ou prostitutas, ao seu modo, os dois grupos de mulheres experimentaram, por sua conta e risco, seus processos de emancipação. Negras e brancas eram consideradas fracas, ingênuas,

¹¹⁶ Ver notas 82, 83 e 84 em Sampaio, 2009, p. 124.

vítimas de Rosa. Os fragmentos de histórias de mulheres brancas, representadas no processo pela portuguesa Mariquinhas da Europa, cujos retratos fizeram parte dos autos, mas que não chegaram à publicação de 1913, dão indícios de que elas não eram tolas. As histórias ainda mais fragmentadas de mulheres negras com seus olhares e posturas fixados nos retratos produzidos nos estúdios de Henschel e tornados públicos no artigo do Dr. Pires de Almeida dão a ver pessoas dignas e fortes.

A metáfora das vias de poder se entrecruzando e/ou se sobrepondo, como propõe Crenshaw (2004), contribui na reflexão sobre as mulheres filhas de Rosa. A ausência dos retratos de Mariquinhas da Europa, bem como de seu nome, no artigo científico é reveladora de seu lugar no sistema discriminatório, tanto em relação às mulheres negras quanto em relação aos homens negros, incluindo Rosa. Embora Mariquinhas seja atingida pelos fluxos de tráfego das avenidas de gênero e de classe, o racismo não a atinge diretamente. Digo diretamente, porque o fato de ela ser casada com o pai de santo a coloca em posição de atenção, obrigando-a a testemunhar no processo, mas o pacto da branquitude a protege. A expressão pacto da branquitude ou pacto narcísico da branquitude é explicada por Cida Bento (2023) como o estabelecimento de acordos não explícitos em que pessoas brancas se protegem e se favorecem mutuamente¹¹⁷. Por ser uma mulher branca, a imagem de Mariquinhas e seu nome não são postos em circulação num artigo de caráter científico sobre os perigos da feitiçaria contra a sociedade brasileira. Seu lugar de privilégio a torna invisível.

Generosa, por sua vez, tem seu retrato publicado e seu nome mencionado na legenda e no corpo do texto. Os fluxos de tráfego das vias de gênero, raça e classe a atingem simultaneamente. Essa mulher negra é identificada como “envenenadora” do Azurara. Uma atribuição de significado de certa forma oposta ao seu nome. Ela seria um perigo ao patriarcado e à família brasileira, pois teria envenenado o amante branco e, enquanto auxiliar de Rosa e entregadora de trancinhas, Generosa seria capaz de arruinar casamentos. Vale lembrar que, segundo o artigo, ela entregava as trancinhas em troca de esmolas. Sem os privilégios da rede de sociabilidade branca, essa mulher, negra e pobre é identificada e exposta. Não há invisibilidade negra aqui. Ao contrário, o fato de ser negra potencializa os fluxos de poder que a atingem, assim como explica

¹¹⁷ Sobre branquitude, ver também SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. Editora Veneta, 2012.

Crenshaw (2002, p. 177) acerca dos lugares ocupados por mulheres não brancas. “As *mulheres racializadas* frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias.”

Ponho em destaque o termo “mulheres racializadas” e opto por usar a expressão “mulheres não brancas”, como recurso linguístico para discutir a invisibilidade de pessoas brancas em relação à catalogação racial. Inventada pelo pensamento ocidental, a catalogação racial serviu como procedimento colonial de poder e opressão. A ausência dos dois retratos da portuguesa Mariquinhas da Europa no artigo do Dr. Pires de Almeida é sintomático da normatização da branquitude.

4.5. O que podemos inferir dos retratos por meio de uma perspectiva decolonial?

No estudo de caso sobre o líder espiritual Juca Rosa, focamos nossa análise nas formas como os réus e testemunhas negras eram identificadas com o objetivo de compreender o uso indicial da fotografia no processo criminal ao qual ele foi submetido. Para tanto, tomamos como referência a estrutura dialógica do inquérito, constituído de perguntas e respostas, numa interação desigual de posições de poder. A partir das perguntas do processo, buscamos a já mencionada visada por sobre os ombros do delegado para tentar identificar o que as respostas acerca de tais fotografias poderiam revelar ou ocultar sobre as testemunhas e sobre Rosa.

Enfatizando agora a historiografia da fotografia por meio de uma perspectiva decolonial introduzimos outras perguntas: por que apenas fotografias de mulheres, incluindo dois retratos de uma jovem branca, à exceção de Juca Rosa e seu assistente João Maria da Conceição, são mencionadas no processo¹¹⁸? O que a análise das imagens pode revelar sobre as pessoas retratadas e sobre o fotógrafo considerando sua circulação? Por fim, por que as fotografias sumiram do processo e como o médico, que escreveu o artigo para a revista *A Ilustração Brasileira*, anos depois do ocorrido, teve acesso àquelas imagens?

Para elaborar respostas possíveis a essas questões, vamos observar e analisar um retrato que não é autoria de Alberto Henschel, ou seja, a primeira fotografia anexada ao processo. Este retrato de Juca Rosa e João Maria da Conceição foi utilizado para conduzir de forma crucial o inquérito, com abordagens relativas às poses dos dois e à vestimenta de Rosa.

Como é possível ver, o retrato em questão traz Juca Rosa de pé e João ajoelhado à sua frente, ambos olham para a lente do fotógrafo (Figura 61). Enquanto João usa calça e blusa claras, possivelmente brancas, Rosa traja uma camisa branca, uma calça escura com adornos nas barras, faixa amarrada à cintura e um gorro na cabeça em tons semelhantes aos da calça. Os dois estão descalços. Tanto a pose de ambos, quanto as roupas de Rosa são incomuns em retratos fotográficos do século XIX, sejam de pessoas brancas ou negras. A julgar pelos vários depoimentos acerca das vestimentas do pai de santo durante os rituais, é possível inferir que a calça, assim como o gorro, seria de veludo azul com franjas na cor prata e a camisa branca.

¹¹⁸ A ausência de menção aos retratos dos homens negros pode resultar apenas do recorte realizado por Sampaio, cuja pesquisa não tinha como foco a fotografia.

Figura 61 – Autoria não identificada. Retrato de João Maria da Conceição e Juca Rosa, c. 1869



Fonte: Sampaio (2009, p. 188).

Gabriela dos Reis Sampaio levanta a probabilidade de que o gorro pudesse ser de veludo vermelho, com franjas e bordas na cor prata. A partir do livro de Mary Karash, *Salve life in Rio de Janeiro*, 1987, a autora explica que muitos feiticeiros, influenciados por tradições de matrizes africanas, faziam uso de chapéus vermelhos, e o uso de tal cor seria característico dos rituais dos negros-mina, na primeira metade do Oitocentos¹¹⁹.

Se tomamos os depoimentos como fidedignos e consideramos que essas eram de fato as cores usadas por Rosa, talvez possamos inferir que o pai de santo teria a cabeça regida por Ogum (Verger, 1999) tendo em vista a relação destas cores com os orixás do candomblé. Em uma análise minuciosa acerca de alimentos, como farinha, feijão e dendê, ervas, como a folha de guiné, e frutos como obi e orobô, descritos por testemunhas, Sampaio aponta que muitos deles são dedicados em rituais de candomblé a Exu e a Ogum. Desse modo, pelo fato de Rosa oferecer serviços de amarração, a autora infere que as práticas dele estão associadas a cultos de Exu¹²⁰. Considerando, como reconhece a autora, que Exu é compreendido como uma entidade intermediária, um mensageiro entre os humanos e as divindades, a realização de rituais dedicados a Exu seria uma prática necessária para o atendimento dos desejos dos filiados da casa (Sampaio, 2009, p.227). Nesse sentido, estou de acordo com as argumentações da autora acerca da presença de cultos dedicados a Exu, com a ressalva de que a ênfase nessa entidade pode ter sido influenciada pelo discurso dos jornais e mesmo dos testemunhos que associavam Rosa ao demônio. Outros elementos que reforçam a associação dos cultos de Rosa a Exu são objetos relacionados à virilidade, como por exemplo, a figura feita de ferro de um homem com chifres, nu, portando um bastão com sete pontas de lança encontrada na residência dele pela polícia.

As roupas cerimoniais usadas por Rosa, bem como a sua pose diante do assistente João podem nos remeter às fotografias de africanos e afrodescendentes produzidas por Henschel presentes na coleção de Alphons Stübel. Essas fotos estão organizadas segundo a categorização racial de tipos negros, subdividida em grupos

¹¹⁹ Em minha dissertação de mestrado não apenas concordei, como busquei corroborar com essa hipótese apresentando pinturas de feiticeiros na África, fazendo uso de gorros vermelhos. Na presente análise, no entanto, percebo que é possível que o gorro do pai de santo Juca Rosa seja azul e prata tomando como referência a descrição das cores da calça (Cardim, 2012).

¹²⁰ A pesquisadora e bailarina Deise de Santo Brito explica que é importante lembrar que para que os outros cultos sejam realizados, é necessário que primeiramente se faça o culto a Exu, ou se peça licença a ele (Informação pessoal, e-mail) Acesso em: 15 jun. 2023.

interseccionados pelos marcadores sociais de gênero, trabalho e “pureza” ou miscigenação étnico-racial. No que se refere às roupas, podemos identificar certa semelhança no uso de turbantes, quipás, panos da costa, batas, saias e joias na série de forma geral. A presença de tais elementos pode corresponder a uma forma de autoexpressão dessas pessoas.

O mesmo poderia ser dito sobre as poses de Rosa e João, pois, embora lembrem algumas poses de fotografias de trabalhadores, em que se estabelece uma relação entre duas pessoas, como no caso de vendedores, carregadores de liteira etc., a postura de subserviência de uma pessoa negra diante da altivez de outra pessoa negra é incomum nessa categoria de retratos. Chama atenção ainda o fato de os dois olharem para a câmera. Em outras fotografias do período os modelos negros em posições que sugerem relações interpessoais, em geral, trocam olhares entre si. Além da lâmina (Figura 40) organizada por Alphons Stübel com fotografias de Alberto Henschel, categorizada como trabalho, podemos invocar, a título de referência as bem conhecidas *cartes-de-visite* de Christiano Junior (Hirszman, 2011), como, por exemplo, *Dois vendedores homens de perfil*, 1864-1866,¹²¹ *Vendedora - ganhadeira*, 1864-1865¹²², ou *Mestre de capoeira e aprendiz*, 1864-1866¹²³.

Sampaio (2000, p. 198), ao analisar essa fotografia do ponto de vista da história da cultura, também identifica na pose de João uma possível atitude própria de filhos de santo em reverência a seu pai de santo e associa o objeto que ele segura ao instrumento conhecido como macumba, mencionado pelo depoente. Instrumento tocado por João nas festas realizadas na casa de Rosa e de Henriqueta durante os rituais celebrados por Juca Rosa. Se espreitarmos por sobre o ombro do delegado, assim como buscou fazer Ginzburg por sobre o ombro do inquisidor, podemos inferir que a utilização da fotografia para interrogar João Maria da Conceição contribuiu para confirmar a existência da relação entre os dois e que, ao reconhecer tocar macumba, a testemunha revelava sua participação de forma ativa dos rituais. A fotografia também contribuiu para confirmar a relação entre Rosa e várias das testemunhas.

Dissociar as fotografias dos tipos, atribuir-lhe nomes e um pouco de história é em certa medida contribuir para conferir identidade às pessoas retratadas. Para

¹²¹ Disponível em : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764813> Acesso em 23 jan. 2023.

¹²² Disponível em : <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617> Acesso em 23 jan. 2023.

¹²³ Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf> p. 68 Acesso em 23 jan. 2023.

finalizar esse exercício imaginativo, podemos reagrupar as fotografias, agora tentando olhar por sobre o ombro do fotógrafo. Uma forma de fazer isso é organizar as fotografias conforme a numeração atribuída nos estúdios de Alberto Henschel. A pesquisadora Margrit Prussat (2008, p. 99 e 101) explica a ordenação das imagens.

A ordenação conjunta e reconstrução da série de retratos mostrou que a numeração manteve certa distribuição e cronologia entre os estúdios de Henschel: todos os retratos elaborados a partir da *Carte-de-Visite* do ateliê de Recife têm numeração de série inferior a 100; todas as *Carte-de-Visite* de Salvador são numeradas 100; os retratos feitos no ateliê do Rio de Janeiro são numerados na casa dos 500. Como os estúdios às vezes operavam ao mesmo tempo, não é possível concluir que houve uma sequência linear de imagens com base nos números de 0 a 529 encontrados; ao contrário, os três estúdios mantiveram suas próprias listas em paralelo. O sistema também permite a atribuição regional de retratos individuais que não estão disponíveis o *Carte-de-Visite*; (...). A produção de séries de imagens às vezes com apenas pequenos desvios também pode ser vista em outros retratos (tradução nossa).¹²⁴

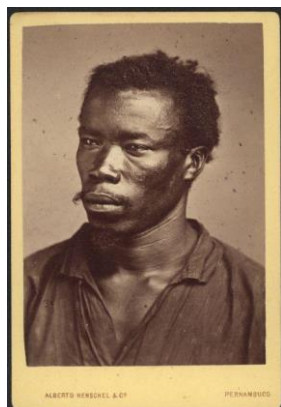
¹²⁴ Die Zusammenführung und Rekonstruktion der Porträtserien ergab, dass in der Numerierung eine gewisse Aufteilung und Chronologie zwischen den einzelnen Studios Henschels gewahrt wurde: Alle Porträts, die aus *Carte-de-Visite* aus dem Studio Recife aufgezogen sind, tragen Ordnungsnummern unter 100; alle *Carte-de-Visite* aus Salvador sind mit 100-er Nummer versehen; Porträts, die im Studio in Rio de Janeiro entstanden, sind tragen 500-er Nummern. Da die Studios phasenweise zeitgleich betrieben wurden, kann nicht auf eine lineare Abfolge der Bilder gemäss der aufgefundenen Nummern von 0 bis 529 geschlossen werden, sondern die drei Studios führten parallel jeweils eigene Listen. Das System ermöglicht damit auch die Regionale Zuordnung einzelner Porträts, die nicht bedruckten *Carte-de-Visite* vorliegen; (...) Die Anfertigung von Bildserien mit teilweise nur geringen Abweichungen ist auch bei anderen Porträts ersichtlich.

Figura 62 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, Pernambuco

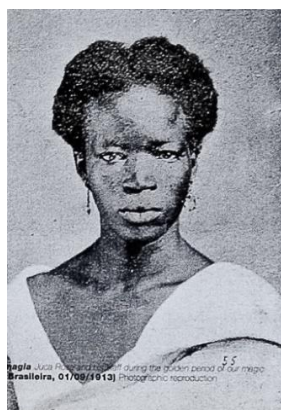
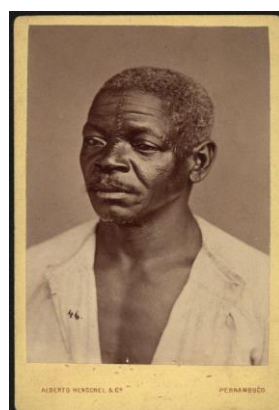
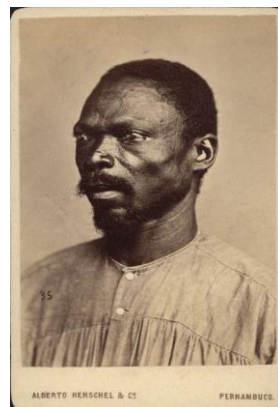
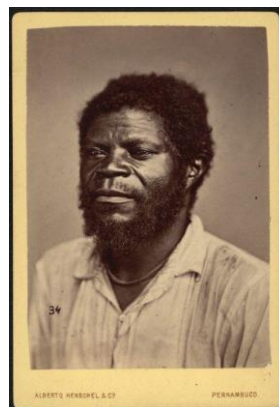
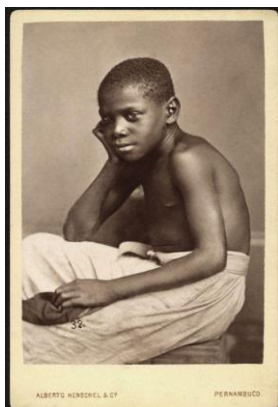


Luiza, Cumplice de Generosa

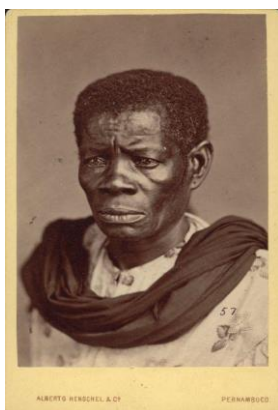
Miguel Augusto de Mariz Sarmento



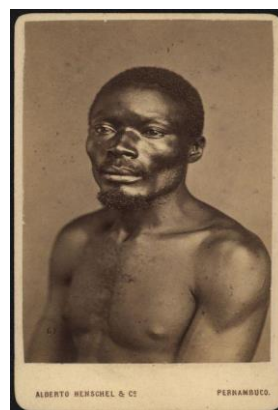
Néco, Trançador



Zepha, encarregada de enfeitar os anjos



Antonio José Severino, trançador



Fontes: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles e A Revista *Ilustração Brasileira*, Ano 1913\Edição 001, p. 294-296. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

Figura 63 – Retratos produzidos nos estúdios de Alberto Henschel, Rio de Janeiro



*José Creoulo,
Capoeira Guayamú*



Maria



*Francisco, Creolo, ex
escravizado*



*Capoeira Guayamú a
serviço de Rosa*



*Leocádia Maria da
Glória,*

Fontes: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles e A Revista Ilustração Brasileira, Ano 1913\Edição 001, p. 294-296. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

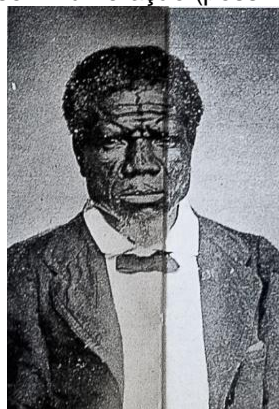
Figura 64 – Retratos feito por Alberto Henschel, sem numeração (possivelmente Rio de Janeiro)



José Sebastião da Rosa, conhecido como Juca Rosa



Generosa Clementina Campos



Tio Cafú, professor de Hebraico do coronel Gaspar da Silva Martins



Julia Adelaide Xavier, parceira de Generosa



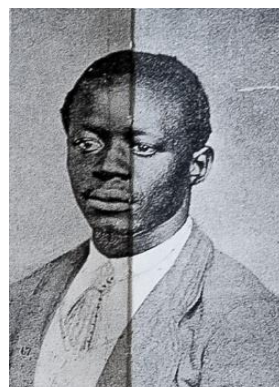
João Vicente, chefe dos Velários



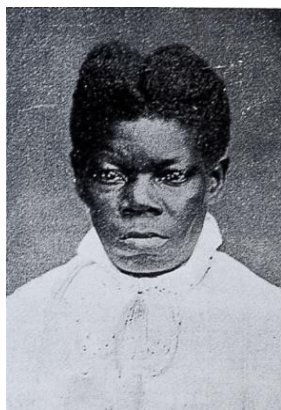
O agilíssimo capoeira Felipe



Manuel João Azevedo



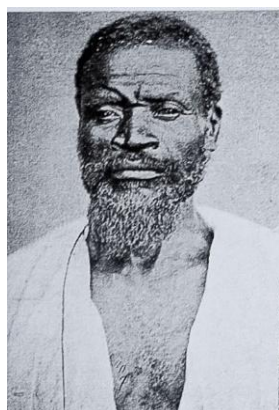
José Creoulo, Capoeira Guayamú



Tia SImplicia, parceira dos Candombles



Tio Manuel Congo, cantor do velários



Januário, trançador



Josephina, creoula

Fonte: A Revista Ilustração Brasileira, Ano 1913|Edição 001, p. 294-296. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

Figura 65 – Retratos feito por Alberto Henschel, Bahia



Fontes: Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles e A Revista Ilustração Brasileira, Ano 1913\Edição 001, p. 294-296. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

Olhar para o conjunto de imagens reagrupado a partir da numeração dos estúdios e mesclando as fotografias presentes na coleção de Alphons Stübel com as fotografias da coleção de Juca Rosa, nos permite dar nomes a alguns dos retratados e fabular sobre possíveis relações entre as pessoas nomeadas com outras não identificadas. A exemplo de uma fabulação possível, e considerando uma perspectiva decolonial, retomo a reflexão acerca das roupas cerimoniais de Juca Rosa para associá-lo a Ogum.

Dessa vez faço isso a partir da escuta de vozes do presente. Em conversa com a sacerdotisa de Candomblé Angola, Nengua dya Nkisi Mãe Dango¹²⁵, descrevi as roupas e as cores mencionadas pelas testemunhas no processo contra Rosa, e perguntei a qual Nkisi ela associaria Rosa. Ela respondeu que poderia ser Ogum. Com base nessa associação, sem pretensão de afirmar verdades, trago a interpretação

¹²⁵ Líder religiosa do Inzo Musambu Hongolo

da pesquisadora Gleide Davis (2023) sobre Ogum e sua relação com a tecnologia, o conhecimento e a coletividade.

Sim, os bons caçadores reconhecem o tempo certo da flecha. E reconhecem a importância da multiplicação da sua fartura. Afinal de contas, na filosofia Yorubá, aquele que convida os seus para se sentar na sua mesa, multiplica as suas riquezas. Oxóssi não caminha sem Ogum, Ogum não caminha sem Oxóssi. Yewá aprendeu com eles a arte de caçar e a arte de dominar a comunicação para preservar os ensinamentos tradicionais e multiplicar boas coisas para os seus. Usar a sua língua para acrescentar e transformar positivamente a vida da sua comunidade. Isso significa que todo conhecimento e todo o aprendizado que a gente possui só tem valor quando é compartilhado. Que toda a fartura, seja ela espiritual, intelectual, emocional, financeira só tem realmente valor quando ela é compartilhada. (...) Por isso Ogum nos ensina: é preciso usar a tecnologia a seu favor para que você também possa beneficiar aos seus. Nós não somos individuais, nós sempre somos e sempre seremos coletivas.

Nessa fabulação sobre a identidade de Juca Rosa como filho de Ogum, podemos associar esse círculo de pessoas em torno dele como a comunidade com a qual ele partilha seus saberes, fartura, tradições etc. Pela análise dos depoimentos integrantes do processo judicial, verificamos que Rosa incentivava os seus filiados a serem retratados e trocava fotos com eles. Essa documentação informa sobre mais de um uso dessa tecnologia, a fotografia. Por parte da Justiça, as fotos funcionam como prova criminal. Por parte de Rosa, podemos inferir o estabelecimento de vínculos. A leitura detalhada do processo revela que, embora abordadas como prova criminal, as imagens não comprovam nenhum crime, elas informam que Rosa e os retratados se conheciam.

Considerando que o conjunto de retratos resulta da troca entre Juca Rosa e seus filhos e filhas, isto é, por parte de um pai de santo guiado por Ogum, que busca transformar positivamente sua comunidade, a fotografia pode ter sido usada para o estabelecimento e fortalecimento de vínculos.

A noção de rede de solidariedade, de resistência cultural, apresentadas por Chagas (2014) abordadas neste capítulo, estão associadas ao estabelecimento de vínculos familiares com objetivos econômicos, simbólicos e afetivos.

Nossa intenção neste capítulo foi analisar as fotografias de pessoas negras produzidas nos estúdios de Alberto Henschel a partir da escuta possível do pai de santo Juca Rosa, e de suas filhas e filhos. Essa foi forma encontrada para recontar a história destes retratos e pessoas sem reproduzir, conforme alerta Azoulay (2015), a

narrativa dos promotores da fotografia e toda a violência imperial implicada em suas práticas no passado.

O fato deste líder espiritual posar para retratos e estimular os indivíduos pertencentes à sua irmandade a posar e a trocar retratos com ele nos permitiu explicar este material não exclusivamente como um arquivo colonial.

A existência de um retrato de Juca Rosa em sua própria coleção, em vestes cerimoniais tendo a seu lado o assistente e tocador de macumba, João Maria da Conceição, torna explícito o seu posicionamento de resistência, ou em termos atuais, sua atitude decolonial diante da sociedade racialmente hierarquizada na capital do Império. Isto porque ele evidencia seu papel de líder espiritual ao escolher os objetos, roupas e poses deste retrato. Além disso, diferente dos outros atores sociais, ilustrados nesta tese pelos alemães Carl Dammann e, sobretudo, o geógrafo Alphons Stübel, que adquiriram comercialmente os retratos nos estúdios de Alberto Henschel com fins etnográficos e antropológicos, Juca Rosa constituiu sua coleção por meio da prática da troca de retratos com os frequentadores de seus rituais.

A autonomia expressa no ato de colecionar pela troca e na sua *mise-en-scène* no ateliê fotográfico guarda certa semelhança com a liberdade de escolha inerente aos usos sociais do retrato pela elite Brasil oitocentista. Ana Maria Mauad chama atenção aos indícios de comportamentos sociais evidenciados pela pose definida pelo retratado no segundo reinado (Mauad, 2004, p. 5).

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguiram, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes.

Ainda segundo Mauad (2012), a elite oitocentista fez uso da fotografia como recurso de autorrepresentação, o que contribuiu na construção da identidade nacional brasileira na segunda metade do século XIX¹²⁶. É importante ressaltar que a autora

¹²⁶ Em minha dissertação de mestrado (2012) faço uma discussão semelhante abordando os retratos da família imperial e da quitandeira baiana, ambos produzidos por Henschel e Benque no Rio de Janeiro, como uma forma de autorrepresentação do Brasil na Exposição Universal de Viena em 1873.

associa a experiência de posar no estúdio fotográfico a uma atuação voltada para a reiteração de vínculos afetivos e de conquista da individualidade burguesa.

Baseada nessas reflexões de Mauad, a pesquisadora Rosane Carmanini Ferraz (2016) discute o papel da fotografia na construção e manutenção de sociabilidade por famílias da elite imperial nesse período.

A fotografia pode atuar como ponto de partida da memória, sintetizando os sentimentos de pertencimento a uma família ou grupo, a um determinado passado. Traduzem determinados valores, ideias, tradições e comportamentos que contribuem para construir a identidade do grupo familiar e orientam formas de ser e agir, de construir projetos de futuro.

Nesse sentido, considerando os usos sociais do retrato apontados por Mauad e Ferraz, pode-se inferir que Juca Rosa buscou, ao posar em vestes cerimoniais, ser reconhecido como líder espiritual e, por meio de sua coleção, despertar a noção de pertença de seus filhos e filhas à irmandade por ele constituída. Foram fortalecidos os valores, ideias, tradições daquele grupo de pessoas negras unidas por laços familiares, ritualísticos, econômicos. Juca Rosa, ainda que não fosse detentor dos meios técnicos de produção cultural, acessou estes recursos e criou condições para sua comunidade negra também acessasse.

Assim, pode-se dizer que Rosa inseriu a si próprio e seus pares negros no mercado da fotografia de retratos do século XIX. Ele se apropriou desse recurso tecnológico não necessariamente para aderir às convenções sociais europeias em que se espelhava a elite brasileira, mas para acrescentar à nossa sociedade as tradições, concepções de mundo, bem como formas de ser, estar e se relacionar no mundo originárias dos povos africanos em situação de diáspora no Brasil.¹²⁷

Essa constatação nos obriga a rever a trajetória do fotógrafo Alberto Henschel organizada no capítulo 2. Isso porque, enquanto fotógrafo alemão, conforme afirmado no nome de um de seus estúdios, ele historicamente seria reconhecido como imigrante naturalizado brasileiro. Enquanto um estrangeiro de origem judaico-alemã, no entanto, Henschel também experimentava certa condição diaspórica no país. Diante da pouca documentação da vida de Henschel e de Rosa, é impossível precisar

¹²⁷ Uma referência singular de uso do retrato por pessoas negras no período é o realizado pelo líder abolicionista estadunidense Frederick Douglass, considerado a pessoa mais fotografada no Estados Unidos no século XIX. Para saber mais sobre Douglass, ver STAUFFER, John et al. **Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American**, Liveright, 2015.

como a aproximação entre ambos se deu, mas é inegável que suas trajetórias tiveram muitos cruzamentos.

Sabemos que os estúdios de Henschel não divulgavam retratos de pessoas negras em seus anúncios, mas isso não quer dizer que esta não era uma parte importante e lucrativa de sua produção. A julgar pelo volume de retratos de africanos e afrodescendentes localizados em distintas coleções europeias, talvez o público-alvo dessas imagens não precisaria ser alcançado por meio de anúncios em jornais. Afinal, Alberto Henschel também fazia parte de um certo círculo social.

Para descrever a comunidade de pessoas negras constituída em torno de Juca Rosa, utilizamos a conceituação de rede de solidariedade (Chagas, 2014).

As relações estabelecidas por Alberto Henschel com artistas, fotógrafos e colecionadores europeus podem ser compreendidas como associações resultantes de uma espécie de rede de sociabilidade. Segundo o historiador francês, Maurice Agulhon, em seu livro *El círculo burguès* (2009), o conceito de rede sociabilidade diz respeito aos intercâmbios entre indivíduos com interesses e valores em comum. Por meio de uma rede iniciada por encontros informais, os indivíduos realizam atividades coletivas, trocam informações, estabelecem ou rompem parcerias comerciais, constroem laços e se fortalecem socialmente e até se estabelecem formalmente. Essa conquista de um espaço social a partir de um círculo de sociabilidade é exemplificada pelo autor pela história da Academia Francesa. Conforme Agulhon, um grupo de intelectuais residentes em Paris começou a realizar semanalmente, em 1629, reuniões na casa de um deles para discutir assuntos distintos. Em 1634, esses homens receberam apoio do Estado francês para fundar a academia (Agulhon, 2009). A pesquisadora Marly Porto (2018) utiliza este conceito para analisar a rede de intercâmbio, nacional e internacional, em que participavam fotógrafos membros de fotoclubes no Brasil das décadas de 1930 e 1940. Porto apresenta, como referência de rede de sociabilidade no campo da fotografia na Europa do século XIX, a associação Vienna Camera Club, fundada em 1861 pelos Amigos do Daguerreótipo. A mais antiga associação de fotografia da Alemanha, tinha entre seus membros fundadores fotógrafos, cientistas e artistas (Porto, 2018). Alberto Henschel pode não ter sido membro desse grupo específico, mas considerando suas recorrentes viagens à Europa, foi por meio da participação de uma rede de sociabilidade internacional que ele percebeu a demanda colonialista por retratos etnográficos-antropológicos.

Demanda atendida com a qualidade técnica e estética de seus estúdios e enriquecida com a diversidade da irmandade de Rosa.

Por compreendermos que tanto Henschel quanto Rosa tinham interesse na fatura destes retratos, muitas são as hipóteses acerca de onde teria se dado o primeiro encontro entre eles, isto é, em qual ambiente seus círculos sociais se cruzaram. Se no estúdio do fotógrafo, na residência do pai de santo, ou alguma intersecção de ruas no centro carioca. De qualquer forma, Henschel e Rosa circularam em uma esfera mais ampla e muito poderosa. Os dois atendiam a elite branca oitocentista do segundo reinado. O fato das fotografias de pessoas negras da coleção de Rosa terem sido tornadas públicas em 1913, reproduzindo o processo de incriminá-las por suas práticas sagradas, sem qualquer menção à participação de pessoas brancas no grupo ou exibição de seus retratos, é uma demonstração explícita do pacto narcísico da branquitude descrito por Cida Bento.

Para encerrar este capítulo, sugiro que o estúdio fotográfico quando habitado por corajosas pessoas humanas negras como Juca Rosa, Generosa, Júlia, Leocádia, João Maria Sarmiento, Lúcio, tio Catú, seja compreendido como lugar de aquilombamento, ambiente de encruzilhada, terreiro, são locais de proteção, cura, convívio, resistência, afeto. Encruzilhada para construção de futuros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o estúdio fotográfico um espaço de produção de conhecimento?

Esta tese surgiu da urgente necessidade de desconstruir a ideia de hegemonia da racionalidade eurocêntrica estabelecida pelos mecanismos do poder colonial e do desenvolvimento capitalista global, que permitem violências cotidianas, de ordem simbólica e física, a pessoas não brancas. Para tanto, partimos da materialidade de retratos fotográficos de pessoas negras realizados no estúdio fotográfico de Alberto Henschel no século XIX e dos processos históricos e simbólicos que permitiram sua produção, circulação e consumo.

Em um primeiro movimento, a tese discute a representação de corpos da diáspora africana, tanto numa perspectiva contextualizada no período colonial, quanto numa perspectiva decolonial, isto é, de uma mirada crítica a partir dos lugares sociais ocupados por alguns dos sujeitos envolvidos na trajetória dos retratos enfocados. O principal argumento apresentado é que a representação visual de pessoas negras no período oitocentista foi também um instrumento de poder colonial do Ocidente, mesmo após a proibição do tráfico de africanos escravizados, com ressonâncias nos modos de pensar, reconhecer e se relacionar com a história e a cultura da África até os dias de hoje.

Como produto de uma pesquisa que envolveu visitas a arquivos, no Brasil e no exterior, e análise de retratos fotográficos a partir de sua materialidade, esta tese também é resultado de algumas movimentações no espaço/tempo. Do meu estúdio fotográfico e das muitas instituições em que trabalhei ao longo dos anos como educadora em artes visuais para a Academia. Das leituras acadêmicas para a minha produção de arquivos, como fotógrafa. Do Brasil, país onde nasci, fruto do processo colonial, para os arquivos de Alberto Henschel na Alemanha, país colonizador de outras nações. Do acesso a referências bibliográficas de diferentes perspectivas teóricas, inclusive algumas alinhadas a posições que reforçam a colonialidade do poder nos processos históricos e estéticos da arte, a outras mais recentes que tendem a contestá-las. Esta tese é resultado, enfim, de muitas outras viagens simbólicas, afetivas, memorialísticas como um corpo afro-diaspórico. Aqui me apresento como pesquisadora, mas também como produtora de arquivos sobre corpos e histórias negras, em um esforço de produção de contra-estereótipos e novos discursos sobre esses corpos, sujeitos e suas histórias.

Em um segundo movimento, a tese enfoca as trajetórias do fotógrafo Albert Henschel, do colecionador Alphons Stübel e do pai de santo Juca Rosa. Buscamos acompanhar suas ações para produzir, fazer circular e consumir, em diferentes momentos e, por vezes, com distintas intenções, os aqui chamados retratos transatlânticos.

Foi a partir das minhas experiências com a materialidade da imagem no século XXI que me propus a olhar para os retratos de pessoas africanas e afrodescendentes produzidos pelo fotógrafo Alberto Henschel no Brasil oitocentista. Assim, segui a trajetória do geógrafo Alphons Stübel que levou em sua bagagem as fotografias para a Alemanha e as exibiu na exposição educativa sobre a América do Sul, organizada por ele. Acompanhar Stübel em seus deslocamentos me permitiu acompanhar também a trajetória de representações de uma parcela da afrodíaspóra que teve suas imagens capturadas e comercializadas em uma operação que compreendo como uma espécie de continuidade da longa triangulação transatlântica vivenciada pelos próprios indivíduos ou por seus ancestrais. Estes foram trasladados da África para as Américas, enquanto corpos escravizados, e das Américas para a Europa, enquanto fotografias de seus corpos.

Essas pessoas, ao serem tomadas como mercadoria, tanto em forma de “carne” humana quanto em forma de imagens fotográficas, tiveram seus corpos colocados em evidência em detrimento de suas histórias, suas culturas, seus conhecimentos e suas percepções de mundo. A reificação desses corpos é enfatizada quando as fotografias são exibidas sem identificação dos retratados segundo uma perspectiva etnográfica, ou seja, enquanto recurso de categorização hierarquizante da humanidade, em uma exposição destinada a contribuir no empreendimento colonial europeu.

Busquei nesta tese, de viés decolonial, abordar os retratos fotográficos levando em conta o seu poder de agência sobre as relações sociais. Para tanto, utilizei os estudos de Alfred Gell, em que ele relaciona a agência dos objetos artísticos às intenções dos agentes humanos (Gell, 1998, p.17) envolvidos em sua produção, consumo e circulação. Desse modo, a partir da identificação da intencionalidade dos agentes envolvidos na concepção e montagem da referida exposição, abordei os retratos como objetos aos quais foram atribuídos significados que afetam as relações sociais, considerando sua materialidade e a forma como foram apresentados.

Ao conectar alguns aspectos da Exposição Educativa sobre a América do Sul, em que foi exibida a série de retratos de africanos e afro-brasileiros produzida por Alberto Henschel, com as dimensões do poder colonial debatidas por Aníbal Quijano, busquei demonstrar que a organização curatorial de Alphons Stübel atribuiu aos retratos um caráter informativo, baseado na noção de raça. O seu objetivo foi estabelecer uma posição de inferioridade desse grupo de pessoas na escala mundial de poder. Desse modo, foi possível concluir que o poder de agenciamento das fotografias de “tipo racial” na exposição residiu em justificar a base escravista da estrutura econômica colonial que, como explica Quijano, estruturou o desenvolvimento do capitalismo global contemporâneo. Nesse processo, os retratos contribuíram para o apagamento das histórias, saberes e culturas de matriz africana e afro-brasileira, ao mesmo tempo em que evidenciaram os corpos de pessoas negras como corpos destituídos de subjetividade.

No Brasil, segui a trajetória da coleção de retratos de Juca Rosa e membros de sua irmandade por meio da análise dos autos dos processos contra o pai de santo e seu assistente Lúcio, das notícias sobre o caso nos periódicos e das fotografias. Ao empreender essa tarefa me deparei com um dos principais desafios metodológicos da tese, isto é, reconhecer e lidar com as contradições em documentos resultantes de relações desiguais de poder em busca de uma abordagem decolonial dos arquivos. Ao lançar meu olhar por sobre o ombro do investigador enquanto interrogava as testemunhas, como buscou fazer Carlo Ginzburg, compreendi que o meu encontro com a documentação também era dialógico. Tratou-se de um esforço de transitar entre o olhar do investigador e dos depoentes. De modo semelhante, me percebi tentando mirar por trás das lentes do fotógrafo ao mesmo tempo em que buscava vê-lo pelos olhos das pessoas retratadas.

Foi durante esse trânsito que identifiquei o estúdio fotográfico como uma instância de produção de conhecimento. A estrutura dialógica dos documentos resultantes de um inquérito se dá pelo encontro, ainda que conflituoso, de subjetividades, da mesma forma como se dá a fatura de retratos em estúdios. Os desdobramentos dos conhecimentos gerados neste encontro vão depender de quem se apropria desses documentos e fotografias. Se na Alemanha, identificamos que Stübel utilizou os retratos para catalogar racialmente as pessoas retratadas num sistema hierarquizante das diferenças humanas; no Brasil, identificamos o uso que se inicia como prova criminal, pelo investigador, e culmina na atribuição de significados

discriminatórios acerca da religiosidade dos modelos pelo médico Pires de Almeida em seu artigo científico. As práticas de controle da colonialidade implicadas nesses usos, são postas à prova quando Juca Rosa e sua irmandade também se apropriam das fotografias.

É na experiência dessas pessoas no ato de posar para os retratos, não por uma obrigatoriedade, mas por iniciativa e incentivo do pai de santo, que reafirmo minha compreensão do estúdio fotográfico como espaço de produção de conhecimento. Como Molly Rogers buscou mostrar na experiência fictícia da jovem Délia no estúdio, a pessoa retratada é vista, se dá a ver, mas também vê e sente. Ela estuda o espaço, sente o ambiente, percebe o fotógrafo. O retratista pode até ignorar a subjetividade da pessoa retratada, mas nem sempre esta ignora a existência da subjetividade do retratista. Quando Juca Rosa usa roupas cerimoniais para posar, convence seu assistente a participar da pose, estimula suas filhas e filhos a posar e a trocar retratos com ele, ele coloca a si próprio e sua irmandade como sujeitos. Considerando a explicação de Silvio de Almeida acerca da necessidade de ser um sujeito jurídico para estabelecer relações mercantis e percebendo como Alberto Henschel e Juca Rosa foram bem-sucedidos em seus respectivos negócios, podemos inferir que ambos eram sujeitos de direito.

Ao acompanhar a trajetória de Juca Rosa e suas filhas e filhos, pude dar início à nomeação e (re)construção das identidades de algumas das pessoas retratadas. Embora não se possa precisar como foram estabelecidas as relações entre o retratista Alberto Henschel e os retratados negros do grupo de Rosa, cabe lembrar que a diversidade dos discípulos de Juca Rosa assemelha-se à encontrada na clientela de Henschel: ambos atendiam membros da corte, deputados, políticos, professores, trabalhadores escravizados, de ganhos e libertos. Sujeitos que talvez frequentassem os mesmos espaços, sendo alguns considerados sujeitos de direito, outros não. Acredito, no entanto, que no terreiro de Juca Rosa, vínculos afetivos, culturais e de solidariedade aproximava a todos. Ao longo da escrita desta tese, acessei algumas vezes o site da Brasileira Fotográfica. Sob o título “Galeria de Zumbi”, 35 retratos de pessoas negras produzidos nos estúdios de Alberto Henschel estão disponíveis nessa plataforma. Ainda que o nome da galeria renda uma homenagem ao líder quilombola Zumbi dos Palmares, percebi que títulos individuais dos retratos como “tipo negro” ou “negra de Pernambuco” reproduziam descrições etnográficas utilizadas pelo colecionador alemão Alphons Stübel na exposição na Alemanha no século XIX. Esse

procedimento de catalogação, próprio da colonialidade, não é adotado pelo site do Leibniz Institut, instituição que preserva a coleção de Stübel. Na ausência dos nomes das pessoas retratadas, essas são identificadas como afro-brasileiro ou afro-brasileira. Para que a atualização dos termos não ignore o contexto histórico, as atribuições dadas no passado constam no campo “detalhes”, integrante do item “inscrição”.

Em meu último acesso à Galeria de Zumbi tive a grata surpresa de constatar que as identificações haviam sido atualizadas. Entendo essa atualização como parte do processo de uma cura decolonial dos retratos. Por isso, ao finalizar esta tese, convido pesquisadores, curadores, artistas e fotógrafos que promovam curas decoloniais desses e de outros retratos resultantes de procedimentos de poder da colonialidade¹²⁸.

Entendo como cura decolonial um exercício crítico, com viés político-pedagógico, que problematiza a noção de humanidade racialmente hierarquizada, legitimada com a contribuição da fotografia etnográfica. Inúmeros são os pensamentos, pesquisas e experiências no campo da arte, da educação e da crítica trazida por curadoras e curadores africanos, afrodescendentes e indígenas que vêm contribuindo para essa discussão. Para dar embasamento teórico a este convite, optei por adotar a concepção de arte como cura, no sentido ritualístico proposto por Ayrson Heráclito. O autor aponta a necessidade de limpeza e exorcismo dos “fantasmas da sociedade colonial” (Heráclito *apud* Tessitore. 2018, s.p.). Peço aos meus leitores que aceitem este convite que estabeleçam um diálogo entre a concepção de Heráclito e a proposta de produção artística negra, de espírito libertador, antecipada por Abdias Nascimento em seu compromisso com a luta pela “humanização da existência humana” (Nascimento, 1976, p. 180).

A noção de cura também está relacionada à experiência traumática que vivemos globalmente em decorrência da pandemia de COVID-19 e que agravou as já precárias condições materiais de existência da população negra no Brasil e no mundo. O que me remete à reflexão sobre a materialidade dos aparelhos eletrônicos de que nos valemos para nos comunicarmos durante a pandemia de forma segura. A

¹²⁸ A ideia de promover a cura decolonial foi concebida durante minha participação no webnário de pesquisa MAC USP Processos Curatoriais: curadoria críticas e estudos decoloniais Diásporas africanas nas Américas. MAC USP/Getty Foundation, jun.-jul. 2022. Disponível em : http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/arquivo/2021/docs/210622_aulaabertagety_PT.pdf Acesso em 23 jan.2023

segurança física da comunicação virtual, no entanto, não se aplica à nossa sanidade mental. A racionalidade civilizatória ocidental, que localiza unicamente na mente a razão humana, ignora saberes ancestrais de matriz africana, que reconhecem a cabeça como lugar de espiritualidade e de conhecimento, e identificam o corpo como instrumento de expressão dos saberes sagrados. Somos corpos inteiros. Somos corpos coletivos. A visualização de nossas faces pelos pulsos eletrônicos nas telas não dá conta de comunicar quem somos. Da mesma forma, como vimos, os retratos de tipos de pessoas africanas e afrodescendentes não deram conta, na exposição organizada por Stübel, de mostrar ao mundo europeu a alternativa de uma racionalidade não ocidental possuidora de uma humanidade uma não só com a natureza, mas com seus ancestrais e descendentes.

Como referência para a cura decolonial de retratos etnográficos, proponho observar o deslocamento transatlântico feito por Ayrson Heráclito, entre o Brasil e o Senegal para a realização de ações performáticas em dois monumentos arquitetônicos relacionados ao tráfico de escravizados e ao poder colonial: *O Sacodimento da Casa da Torre*, na Bahia, e *O Sacodimento da Maison des Esclaves (Casa dos Escravos)*, na Ilha Gorée (2015). Heráclito, enquanto ogã *sojatin*¹²⁹ de um *humpame* de Jeje-Maí¹³⁰, na cidade de Salvador, tem autoridade para os sacodimentos, rituais de limpeza praticados com folhas sagradas. Ao realizar essa limpeza espiritual em estruturas arquitetônicas simbólicas da desumanização das populações africanas, o sacerdote/artista se utiliza de conhecimento pré-colonial, ou, melhor definindo, ancestral africano para exorcizar as violências conduzidas pela racionalidade civilizatória europeia no passado, mas ainda atuantes no presente. Espero que tais sacodimentos limpem o peso das dimensões coloniais das imagens para libertarmos a humanidade das pessoas encapsuladas nos retratos etnográficos do século XIX. Humanidade que, a despeito da objetificação dos corpos, nunca deixou de existir.

Proponho, ainda, associar a performance de Heráclito ao projeto de Abdias Nascimento, que advogava por uma produção artística negra de espírito libertador que explicitasse ao mundo que a memória dos afro-brasileiros é anterior aos primórdios

¹²⁹ Ogã *Sojatin*: sacerdote responsável pelos cuidados das árvores sagradas, conhecedor das folhas.

¹³⁰ *Humpame de Jeje-Maí (em fom, Jeje Mahi)*: templo dedicado ao culto vodum, (terreiro de candomblé de nação Jeje).

da escravização dos africanos no século XV e ao tráfico transatlântico (Nascimento, 1976). Acredito que a função político-pedagógica dessa cura decolonial reside em contribuir para a transformação das relações intersubjetivas contemporâneas, de forma a romper a fixidez da estrutura social e de classe construída a partir da racialização e hierarquização da humanidade.

Tendo reconhecido os retratos etnográficos em seu papel de agenciadores do colonialismo, assim como os monumentos arquitetônicos exorcizados por Heráclito, cabe-nos identificar os rituais de purificação apropriados para sua cura decolonial. E talvez, a título de considerações finais provisórias, caiba dizer, mais que cura, o que desejamos é o sacodimento libertador que, por meio de movimentos de corpos e mentes afrodiaspóricas, varra e sobre, para longe a colonialidade.

Desde que ingressei no doutorado, jovens artistas pesquisadores começaram a entrar em contato comigo para mostrar suas produções artísticas e teóricas e conversar sobre a forma como os retratos de africanos e afrodescendentes de Alberto Henschel os afetava, fazendo-os identificar nas imagens pessoas conhecidas, vivas e mortas. De alguma maneira, minhas abordagens contribuíram para que esses jovens buscassem ressignificar os retratos de Henschel. É por isso que meu segundo convite diz respeito a fabulações possíveis acerca das pessoas retratadas, como uma espécie de jogos de búzios imaginativos acerca da constituição de suas identidades. Essa seria uma forma de emprestar aos modelos de Alberto Henschel nossas subjetividades jurídicas e nossas subjetividades afrodiaspóricas. No entanto, além de visitar e aprofundar as pesquisas nos acervos espero que novos arquivos fotográficos sejam criados a "contra pele"¹³¹, isto é, que o estúdio seja experimentado em nossas vidas como espaço de produção de um outro tipo de conhecimento. E que se faça uso desse espaço e dessa técnica por meio de uma perspectiva decolonial e afrodiaspórica.

Que Exu nos conceda os caminhos abertos!

¹³¹ Em referência à expressão "escovar a história a contrapelo", ou seja, do ponto de vista dos vencidos, Walter Benjamin, 2002.

Que Exu nos conceda os caminhos abertos!

REFERÊNCIAS

Livro e capítulos de livros

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ANDERSON, Benedict et al. **The Construction of the Nation in Medieval English Romance. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, p. 6-19, 1991.

AZOULAY, Ariella. **Civil imagination: a political ontology of photography**. London. New York: Verso, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARBOSA, Muryatan Santana. Guerreiro Ramos: o personalismo negro. **Tempo Social**, v. 18, p. 217-228, 2006.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: The conception of photography**. MIT Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. 1933 *apud* Seligmann-Silva, M (org) In Benjamin, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&M, 2020, p. 7

_____. **The Arcades Project**. Harvard University Press, Cambridge, 2002. Tradução Gabriel Valladão SILVA. Porto Alegre, RS: L&M, 2020.

BERGT, Walther. **Die Abteilung für Vergleichende Länderkunde am Städtischen Museum für Völkerkunde zu Leipzig**. Jahrbuch des Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Leipzig: Voigtländer, 1906.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O racismo na história do Brasil: mito e realidade**. São Paulo: Ática, 2002.

CHAGAS, Reimy Solange. **A união faz a força: expressões do mito familiar em famílias negras**. São Paulo: Intermeios, 2014.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**. Massachusetts: Harvard University Press. 1988.

CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, n° 1/2002, pp. 171-188. 2002. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123084/mod_resource/content/1/Crenshaw%202002%20revista%20estudos%20feministas.pdf Acesso em 15 mai. 2023

CUNHA, Lygia Fonseca Fernandes da. **A “Coleção D. Thereza Christina Maria”** no Catálogo, Biblioteca Nacional de 17 de março a 14 de maio de 1987. Rio de Janeiro, 1987.

EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthropology and photography, 1860-1920**. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

_____. **Material beings: objecthood and ethnographic photographs**. *Visual Studies*, Vol. 17, No. 1, 2002.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. **Photographs Objects Histories: on the materiality of images**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN Chris, & PHILLIPS, Ruth (org.) **Sensible objects: colonialism, museums and material culture**. Oxford: Berg, 2006.

ERMAKOFF, G. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 174.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, p. 56-68 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pagfis=1772 acesso em 23 jan.2023

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. Edusp. 2001.

GATES JR, Henry Louis. **Os negros na América Latina**. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

GELL, Alfred. **The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images** Oxford. Oxford University Press, 1984, p. 143 e 149-150.

_____. **Art and agency: an anthropological Theory**. Clarendon Press: Oxford, 1998.

GINZBURG Carlo. **O queijo e os vermes**. [São Paulo] Companhia das Letras, Editora Schwarcz, SP, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988^a.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. **London**: Sage Publications/The Open University, 1997.

HOFFMANN, Beatrix. Introduction to the textile collection at the Ethnological Museum Berlin. In BJERREGAARD, Lena. And PETERS, Ann. (org.) **Precolumbian**

Textile Conference VII. Centre for Textile Research University of Copenhagen, 2016. Zea Books, Lincoln, Nebraska, 2017, p. 176-190.

HÖNSCH, Ingrid. Geographische Zentralbibliothek [Stand: Januar 1994], in: Bernhard Fabian (org.), **Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland**. Digitalisiert von Günter Kükenshöner, Hildesheim: Olms Neue Medien 2003.

KARASCH, Mary. **Salve life in Rio de Janeiro, 1808-1850**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

KÄSTNER, Klaus-Peter. **Moritz Alphons Stübel**. In Sächsische Biografie. SCHATTKOWSKY, Martina. (org) Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde

KI-ZERBO, Joseph et al. **História Geral da África–Vol. I–Metodologia e pré-história da África**. Unesco, 2010.

KOPNIN, P.V. **A dialética como lógica e teoria do conhecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX**. 1ªed. São Paulo: Unicamp, 2010.

KRASE, Andreas. Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung: Die Fotografiesammlung von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss aus Lateinamerika 1868-1877. In catálogo **Spurensuche: Zwei Erdwissenschaftlerim Südamerika des 19. Jahrhunderts**, p. 145-159, 1994.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LOPES, Nei. African religions in Brazil, negotiation, and resistance: A look from within. In **Journal of Black Studies**, v. 34, n. 6, p.236, 2004.

LOVEJOY, Paul. Scarification and the Loss of History in the African Diaspora. In: APTER, Andrew; DERBY, Lauren (Orgs.). **Activating the Past Historical memory in the Black Atlantic**. Newcastle: Cambridge Scholarly Publishing, 2010. p. 99-138

LÖWY, M. Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. In Heynemann, C. B. fotografia imperial de Albert Henschel. **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir - Narrar**. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 24 a 28 de jun, 2012.

MAMIGONIAN, Beatriz G. **Africanos Livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MATORY, James Lorand. **Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé**, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

MARCUS, GEORGE & MYERS, Fred (eds.) 1995. **The traffic in Culture**. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley: University of California Press. 2001.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Prefácio. In Carvalho, Vânia Carneiro de & Lima, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo, 1887-1954**. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

MEYER, Hans. Alphons STÜBEL. **Mitteilungen des Vereins für Erdkunde u Leipzig für 1904**. Leipzig, 1905. p. 57-78.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORTON, Christopher. Collecting portraits, exhibiting race: Augustus Pitt-Rivers's cartes de visite at the South Kensington Museum. In EDWARDS, E; MORTON, C. (eds) **Photographs, Museums Collections: Between Art and Information**. Bloomsbury, 2015

MUNANGA, Kabengele. (2000) Arte Afro Brasileira, o que é afinal? In **Catálogo Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia**. / PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUISTA, André. São Paulo: Masp, 2018, p. 113-123.

NASCIMENTO, Abdias. **Arte Afro-brasileira. Black Art: an International Quarterly**, New York, 1976.

PRATES, Lubi. **Um corpo negro**. 2.ed. São Paulo: Nosostros Editorial, 2019.

PRUSSAT, Margrit. **Bilder der Sklaverei: Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920**. Berlin: Dietrich Reimer, 2008.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad/Racionalidad**. *Perú Indígena*, vol. 13, n. 29, Lima: Instituto Indigenista, 1992.

RIVIALE, Pascal and Christophe Galinon. 2013. **Une vie dans les Andes: le journal de Théodore Ber (1864–1896)**. Paris: Ville de Figeac/Gingko éditeur. Squier, Ephraïm G. 1877. *Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. Editora: Böhlau Verlag Köln ISBN: 9783412224158, 3412224154. 2013.

ROBBINS, Clarence R. **Chemical and physical behavior of human hair**. Berlin: Springer, 2012.

ROGERS, Molly. **Delia's Tears: race, science, and photography in nineteenth-century America**. New Haven & London: Yale University Press, 2010.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **Juca Rosa: um pai-de-santo na Corte imperial.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2009.

SANTOS, José Antônio. **Diáspora africana: Paraíso perdido ou terra prometida.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças.** Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil. 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Errância e sobrevivência numa era de catástrofes.** In BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica /

SILVA, Tomas Tadeu. (org.). HALL, S. **Quem precisa de identidade.** In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. **Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras.** 2014.

STEWART, Charles. **Crioulização: história, etnografia, teoria.** Walnut Creek: Left Coast Press, Inc, 2007.

SUI, Claude. **Reiss auf Reisen: Reisenbilder aus Südamerika aus der fotografischen Sammlung von Wilhelm Reiss.** In Mannheimer Geschichtsblätter: Ein historisches Jahrbuch zur Archäologie, Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz. Basel: Regionalkultur, 2004, p. 279-288.

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

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns.** Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do original de 1957. São Paulo, Edusp, 1999.

WAGNER, Paul. **Illustrierter Führer Durch das Museum für Länderkunde** (Alphons Stübel - Stiftung.) Leipzig: Museum Für Völkerkunde, 1905.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial; in-surgir, re-existir e re-viver. In CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

WARNER-LEWIS, Maureen. **Posited Kikoong Origins of some Portuguese and Spanish, América Negra,** 1997, p. 89 – 91.

WRIGHT, T. Photography: Theories of realism and convention. In: EDWARDS, E. (ed.). **Anthropology and photography, 1860-1920.** New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 18-31.

ZIMMERMAN, Andrew. **Anthropology and antihumanism in Imperial Germany.** Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Dissertações e teses

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra: Alberto HENSCHER e a representação do negro no Brasil do século XIX.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/>. Acesso em: 10 mai. 2022

COSTA, Helouise. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo.** 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-05122022-112439/pt-br.php> Acesso em: 08 fev. 2023.

COUCEIRO, Luiz Alberto Alves. **Magia e Feitiçaria no Império do Brasil: o poder da crença no Sudeste e em Salvador.** 2008. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

FERRAZ, Rosane Carmanini. **A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as Sociabilidades no Brasil oitocentista.** 2016. 402 p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

HIRSZMAN, Maria L.A. **Entre o tipo e o sujeito os retratos de escravos de Christiano Jr.** Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Plásticas da escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-114903/publico/MARIALAFAYETTE1.pdf> Acesso em: 1º mar. 2023.

KRASE, Andreas. **Von der Wilderheit der Szenerie eine deutliche Vorstellung: Fotografien von einer Südamerika Expedition der Jahren 1868- 1877.** 1985. Tese (Doutorado em Arte). Sektion Asthetik und Kunstwissenschaften. Humboldt-Universität, Berlin. 1985.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **A história do feiticeiro Jucar Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial.** 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas Campinas, 2000.

REINERT, Kathrin. **Fotografische Quellen zur Geschichte Lateinamerikas: Die Sammlungsbestände von A. Stübel und W. Reiss.** 2007. (Doutorado em História) – Iberische und Lateinamerikanische Abteilung des Historischen, Universität zu Köln, 2007.

Matérias de jornal

Anúncio Photographia Alberto Henschel & C. **Diário de Pernambuco**, 7 jul. 1866.

Anúncio Photographia Allemã, Alberto Henschel & C. **Diário de Pernambuco**, 16 de nov. de 1866. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_04&pagfis=17323

Acesso em: 03 mar. 2021.

Anúncio Photohraphia Internacional. **Diário de Pernambuco**, 15 jul. 1868

Anúncio Photographia Alemã. **Jornal do Recife**, 21 jul. 1868.

Anúncio Photographia Alemã. **Jornal do Commercio**, 14 dez. 1868.

Os Feiticeiros na Corte. **Diário de Notícias**, Ano 2, 28 jun. 1871.

Os Feiticeiros na Corte. **Diário de Notícias**, 2 out. 1870, Folhetim

Periódicos, anais e Ebook

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Humanidades em diálogo**. Entrevista com Silvio Luiz de Almeida apud Alvaro Itiê Febrônio Nonaka . Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/154260> . Acesso em: 18 mai. 2023. p. 20-37

ALMEIDA, Dr. Pires de. Trancinhas e trançadores. A Revista **Ilustração Brasileira**, Ano 1913\Edição 001, p. 293. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/107468/3100>

CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações. **Revista ARS**, São Paulo, v. 3, n. 6, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006. Acesso em: 10 dez. 2022.

CNF. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/67466/uma-analise-dos-aspectos-gerais-do-principio-da-dignidade-da-pessoa-humana>. Acesso em: 15 abr. 2021.

COSTA, Andrea Reis da. Charles Expilly: o Brasil Oitocentistas pelas lentes de um literato fabricante de fósforos, In **XV ABRALIC Experiências literárias contemporâneas**, 2016. Disponível em:

https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491262022.pdf . Acesso em: 30 abr. 2023.

DAMMANN, Carl. **Anthropological-Ethnological Album in Photographs by C. Dammann in Hamburg (1873-1874)**. Disponível em :

<https://artsandculture.google.com/asset/photography-album-on-anthropology-ethnology-by-c-DAMMANN-made-in-hamburg-1873-1874/nwHdJ50G3bj2zA>
Acessado em 14 out. 2022.

DAVIS, Gleide. Instagram 15 jun. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Ctgg3D4x7T2/?igshid=NjFhOGMzYTE3ZQ==>
Acesso em: 15 jun. 2023.

FLORVIL, Tiffany. **Traçando rotas e comunidades da diáspora africana**
DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i46.21268>, 2012.

HENSCHTEL, Alberto e Co. **Leibniz Institute for Regional Geography, Archive for Geography**. c. 1869. Disponível em: <https://leibniz-ifl.de/forschung/forschungsinfrastrukturen/digitale-sammlungen/collection-alphons-stuebel>. Acesso em: 28 fev. 2022.

_____. Verbete da Enciclopédia. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21607/albert-HENSCHTEL>>. Acesso em: 06 mar. 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7

HENSCHTEL, Alberto. Vistas do Jardim Botânico V. do B. R. [s.n.]: 1875. Disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9035 Acesso em 23 mai. 2021

HERÁCLITO, Ayrson. In. TESSITORE, Mariana. Ayrson HERÁCLITO, um artista exorcista. **Arte ! Brasileiros**. jun. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/> . Acesso em: 28 fev. 2022.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz. Fotografia imperial de Albert HENSCHTEL. **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural**. Escritas da História: Ver – Sentir - Narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 24 a 28 de jun, 2012
Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20HEYNEMANN.pdf> Acesso em: mar. 2021.

JAMILLE, Márcia. **A egiptologia**. In Arqueologia Egípcia. Disponível em: <http://arqueologiaegipcia.com.br/2013/08/31/egiptologia/> >. Acesso em: 30 mar. 2023.

JUNIOR CHRISTIANO. In LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **Retratos de escravizados pelo fotógrafo Christiano Junior (1832 – 1902)**. 13 mai. 2019. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617>>. Acesso em: 1º mar. 2023.

_____. **Studio Portrait: Two Male Street Vendors in Profile, one Seated one Standing, Shaking Hands, Brazil**. Publisher: Georges Leuzinger . Credit Line: The Horace W. Goldsmith Foundation Fund, through Joyce and Robert Menschel, 2017. Accession Number:2017.69.18 . Disponível em:< <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764813>>. Acesso em: 1º mar. 2023.

KOHL, Frank Stephan. **Um olhar europeu em 2000 Imagens**: Alphons Stübel e sua coleção de Fotografias da América do Sul. Revista Studium n. 21. São Paulo, 2005, p. 51-74. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12221>. Acesso em: 28 fev. 2022.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. p. 120, Artlivre, Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&o_autor=24040. Acesso em: 30 mar. 2023.

MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. Locus: **Revista de História**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20515>. Acesso em: 29 abr. 2023.

_____. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EDUFF, 2008. Ebook. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/15016/Poses-e-flagrantes.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em: 29 abr. 2023.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** n°. 34 (1992): 9-24.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, v. 23, p. 11-36, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>.

_____. O Campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. **Anais I Fórum Nacional de Patrimônio Cultural**, Ouro Preto, v. 1, p. 25-39, 2009.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, no 34, p. 287-324, 2008 287 Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf . Acesso em: 15 set. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo. In Afrodiáspora 5 e 6. **Revista do Mundo Negro**. Ipeafro, PUC SP, Ano 3, n. 6 e 7, s.d. . p. 21-40. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/afrodi_spora_-_volume_6_e_7. Acesso em: 28 fev. 2022.

NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da negra da Bahia. **Revista Zum**, São Paulo, Mar. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/#:~:text=Na%20imagem%20acima%20a%20personagem,principais%20centros%20urbanos%20da%20C3%A9poca>. Acesso em: 08 jan. 2022.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade del poder, eurocentrismo y América Latina, en Edgardo Lander (comp.) La colonialidade del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.** Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

_____. **Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais.** Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (Orgs.) **Diálogos Internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo.** Rio de Janeiro: PerSe, 2017. Disponível em: <http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html> Acesso em: 12 mar. 2021.

SCHAUKAL, Barbara. **Photography and Research in Austria.** Disponível em: http://www.eshph.org/wp-content/uploads/2015/12/photography-and_research_in_austria2001.pdf. Acesso em: 3 mar. 2023.

SCHAUKAL, Barbara; **Sebastianutti & Benque:** Five Photographers. Four Generations. Three Continents. Disponível em: <http://www.eshph.org/symposium/2015/11/17/2001-viennaat/>. Acesso em: 3 mar. 2023.

SCHWARTZ, Stuart B. Mentalidades e estruturas sociais no Brasil colonial: uma resenha coletiva. **Revista Economia e Sociedade**, 1999, vol. 13. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8643139>. Acesso em 07 mar.2021

SCHOEPS, Julius H.; OELZE, Sabine. In **O legado do judaísmo na Alemanha.** Deutsche Welle, 16 de junho de 2021. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3uxcy> Acesso em: 17 set. 2022.

SHNEER, David. **Photography.** YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. 15 september 2010. 3 June 2012 Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Photography> Acesso em: 3 mar. 2023.

STEFFECK, Carl. **Biografia de Steffeck** disponível em : https://de.wikisource.org/wiki/ADB:STEFFECK,_Carl .Acesso em 07 de março de 2021)

STÜTTGEN, Michaela, (1996), **Sobre la vida y obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss”, en Tras las huellas: dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas,** Santafé de Bogotá: Banco de la República, disponible en <http://www.lablaa.org>.

TREGGAR, Edward Robert'. K. R. Howe. Dictionary of New Zealand Biography, first published in 1993. **Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand,** <https://teara.govt.nz/en/biographies/2t48/treggear-edward-robert> (accessed 20 June 2023).

TYLOR, E. **Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man** *Nature* **13**, 184–185, 1876. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/013184a0> Acesso em: 21 set. 2020.

VALADARES, Paulo. Qual a família judia mais antiga de São Paulo? in **Revista da ASBRAP** nº 13, 2007, p. 283 Disponível em: https://asbrap.org.br/artigos/rev13_art12.pdf Acesso em: 10 mar. 2021.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade, Estado, Sociedad**: Luchas (de) coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala. p. 14 e 15 Disponível em: https://www.academia.edu/35011983/INTERCULTURALIDAD_ESTADO_SOCIEDAD_LUCHAS_DE_COLONIALES_DE_NUESTRA_%C3%89POCA. Acesso em: 26 mar. 2021.

WANDERLEY, Andrea C. T. **O pintor Victor Meirelles e a fotografia. Brasileira** fotográfica, 17 de agosto de 2017. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=9392>. Acesso em: 15 abr. 2021.

Site e blog

Arquivo da Internet. Disponível em: <https://archive.org/details/physiognomyorcor00lavarich/mode/1up?view=theater>

Arquivo da Internet. _____. Disponível em: http://archive_org/stream/durchcentralbras00steiuoft#page/n11/mode/2up

Biblioteca Arquitetura Engenharia Unicamp. Disponível em: <http://www.bae.unicamp.br/Catalogacao.php>. Acesso em: 15 abr. 2021

Biblioteca Digital Dominio Público Brasil. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021

Brasiana Fotográfica. Cronologia de Alberto HENSCHER (1827 – 1882). Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1138> Andrea C. T. Wanderley Editora assistente e pesquisadora do portal Brasileira Fotográfica. Acesso em: 15 abr. 2021.

_____. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617>. Acesso em: 15 abr. 2021

Biblioteca Nacional **Anúncio da contratação de Francisco Benque e do pintor Ferdinand Piercek**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=27157. Acesso em: 15 abr. 2021.

Biblioteca Nacional Memória Digital. Disponível em:http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pagfis=1772 . Acesso em: 15 abr. 2021

_____. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_04&pagfis=17323 . Acesso em: 15 abr. 2021

ELIOMAR Blog. Rio antigo: a história dos negros no Engenho Novo. Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-a-historia-dos-negros-no-engenho-novo/> Acesso em: 1º mar. 2023.

Instituto Moreira Sales. **Cartes-de-visite da Coleção de Alphons Stübel.** Disponível em: <https://ims.com.br/acervos/fotografia/>. Acesso em: 15 abr. 2021

Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf> p. 68 . Acesso em: 15 abr. 2021

Memória da Administração Pública Brasileira. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes2/70-biografias/835-gaspar-da-silveira-martins> . Acesso em: 15 abr. 2021

Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764813> . Acesso em: 15 abr. 2021

Museu Arte Contemporânea USP. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/arquivo/2021/docs/210622_aulaabe rtagetty_PT.pdf . Acesso em: 15 abr. 2021

Revista USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/154260> Acesso em: 15 abr. 2021

United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://www.ushmm.org/> . Acesso em: 15 abr. 2021

Fontes iconográficas - Instituições

Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro - RJ - Brasil)

Fundação Gilberto Freyre (Recife - PE - Brasil) - Coleção de fotografias Gilberto Freyre

Fundação Joaquim Nabuco (Recife - PE - Brasil) - Coleção Francisco Rodrigues

Fundação Mariano Procópio (Juiz de Fora - MG - Brasil)

Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro - RJ - Brasil) - Coleção Gilberto Ferrez

Leibniz-Institut für Landeskunde E.V. (Leipzig - Alemanha)

Reiss-Museum (Mannheim - Alemanha)

Schomburg Center for Research in Black Culture (Boston - EUA)

Völkerkundemuseum (Zurique - Suíça)

Fontes iconográficas - Coleções particulares

Coleção Emanuel Alves de Araújo

Coleção George Ermakoff

Coleção Ruy Souza e Silva

Mensagem Eletrônica

SCHELHAAS, B. Numeração de fotos. Destinatária: Mônica Cardim. [Leipzig], 24 de mai. 2023. 1 mensagem eletrônica.

Outras fontes:

Juízo Municipal da 1ª Vara do Rio de Janeiro, n. 648, caixa 7157, dep. 511. **Arquivo Nacional**, RJ.

Processo José Sebastião da Rosa, 1871. Maço 196, gal. C, n. !081, caixa 11139. **Arquivo Nacional**, RJ.