

*Nas entrelinhas dos retratos:  
escravizados do Brasil em estúdios fotográficos  
na segunda metade do século XIX*

Gabriela Araldi

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)

---

ABSTRACT

---

The article presents a study of the photographic portraits taken in Brazilian studios in the second half of the 19th century, especially from the creation of the “cartes de visite”, whose focus are enslaved people. The main objective is to understand the forms of representation and self-representation of the historical narrative, as well as the visual culture and the social circle of the images. The methodology adopted is image analysis, based on the concepts developed in the bibliography, such as the Appeased Violence of Mariana Muaze (2017).

**Keywords:** Portraits; 19th century; Slavery; photographic studios; Brazil.

Este artigo apresenta um estudo dos retratos fotográficos realizados em estúdios brasileiros na segunda metade do século XIX, sobretudo a partir da criação das “cartes de visite”, onde o foco das imagens são os escravizados. Entre os objetivos estão compreender as formas de representação e autorrepresentação da narrativa, a cultura visual e os ciclos sociais da imagem. Como metodologia foi adotada a análise imagética, partindo de conceitos desenvolvidos na bibliografia, como a Violência Apaziguada de Mariana Muaze (2017).

**Palavras-chave:** Retratos; Século XIX; Escravidão; Estudos fotográficos; Brasil.

## Introdução

O século XIX foi palco de diversos acontecimentos que transformaram a sociedade. Entre eles está, intrínseca aos preceitos da modernidade, a invenção e a disseminação da fotografia a partir do final da década 1830. Neste contexto, a fotografia foi símbolo de distinção social e da vontade de individualidade dos sujeitos propiciada pelas novas configurações demandadas pelo modelo capitalista de produção (Muaze 2008). Pela primeira vez na História, era possível cristalizar no tempo a própria imagem e construir sua própria memória para a posteridade sem recorrer à pinturas.

No Brasil, a difusão da fotografia assumiu singularidades e atingiu novos segmentos da população (Leite, 2011). Foram duas modalidades as mais popularizadas: os retratos, sobretudo no formato de “cartes de visite”, e as vistas ou paisagens<sup>1</sup>. Neste artigo, serão analisados retratos da população escravizada brasileira da segunda metade do século XIX, tendo por objetivo compreender as formas de construção imagética, a ideologia da criação, os diversos ciclos sociais das imagens, e a autorepresentação por parte dos personagens<sup>2</sup>.

A partir da metade dos oitocentos, houve a criação das “cartes de visite” pelo francês André Disdéri. Eram fotografias com em média 5 x 9 centímetros, realizadas em série nos ateliês. Essa novidade explicita a vontade de projeção pessoal, ao passo que o resultado final é um montante de fotografias idênticas, e permite acondicionar as imagens nos álbuns fotográficos, presentear amigos e familiares, e, sobretudo para o caso de fotografias de *typos e costumes*, imagens em que perfis populares como escravizados e indígenas perdem a condição de clientela e servem como representações do exótico, provocando a venda das imagens e a vasta circulação como *souvenir* e lembranças das terras e culturas brasileiras, além de algumas fundamentarem pesquisas e teorias etnográficas. A fotografia foi, é certo, um grande mercado.

---

<sup>1</sup> Vistas e paisagens eram séries fotográficas de obras públicas, encomendadas para divulgação. Muitas vezes eram usadas em feiras internacionais para divulgação do mercado brasileiro em determinado gênero, como o caso marcante das fotografias do Vale do Paraíba realizadas por Marc Ferrez para a propaganda da produção cafeeira da região.

<sup>2</sup> Todos os acervos iconográficos consultados para este trabalho são digitais, ao passo que a pesquisa foi feita no momento de isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19. Entre os principais acervos está a Brasiliana Fotográfica, um repositório voltado à preservação digital que reúne diversos acervos fotográficos nacionais e internacionais, como o Instituto Moreira Salles (IMS) e o Museu Histórico Nacional (MHN), e também a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, um portal que reúne valiosas informações de diversos campos de produção brasileiros. Ademais, outras importantes fotografias foram localizadas na bibliografia digital consultada.

O pioneirismo de estudos referentes às imagens concentrava-se na produção da imagem e do lucro, condicionando as figuras cativas a uma representação de *coisificação humana*, como um mero objeto moldando-se ao consumo e à produção dos brancos (Leite, 2011). Todavia, o embasamento teórico para este trabalho concentra-se na recuperação do circuito social das imagens, e concebe os africanos e afrodescendentes dos retratos oitocentistas, embora mediados pelo fotógrafo e diversos símbolos da imagem, como possuidores de representações próprias e conscientes, constituidores de sua auto-imagem e resistentes à escravidão em voga.

### **Lembranças de minha terra: fotografias de *typos e costumes***

A busca pela produção de uma imagem própria foi um dos motivos do sucesso da novidade. O mais interessante nessa edificação de memória singular é que ela não precisava ser intrinsecamente verdadeira. Os estúdios fotográficos possuíam em sua estrutura um salão de espera (onde estavam exibidos retratos já feitos para inspiração dos que esperam) e uma sala de poses, onde acontecia o *click* e a negociação entre o fotografado e o fotógrafo, ou seja, onde se decidia o que se queria representar (Koutsoukos 2006, 55).

Foi com a fotografia no formato de *carte de visite* que se tornou possível uma difusão em larga escala das imagens produzidas em estúdios. De acordo com Ana Maria Mauad, ao mesmo tempo em que serviu como elemento de distinção social, o retrato fotográfico democratizou a imagem, antes restrita aos elementos da pintura, ao passo que proporcionou uma queda no preço de sua produção, alcançando outros setores da população para além dos mais ricos, produzindo alteridades e novos ciclos sociais, como no caso de escravos e ex-escravos (Mauad 2000, 87). Contudo, posta à prova a democratização imagética, percebeu-se um grande desequilíbrio na quantidade de fotografias de pessoas brancas e pessoas negras no Brasil oitocentista, não à toa. Segundo Muaze (Muaze 2008), a fotografia continuou funcionando mediante regras das elites sociais, ou seja, em posses de famílias que detinham capital para investir e consumir bens simbólicos: “Logo, a clientela freqüentadora dos estúdios fotográficos era formada tanto por proprietários de terras quanto por famílias abastadas e de classe média que habitavam os centros urbanos.” (Muaze 2008, 150).

Havia, em menor escala, libertos, escravos domésticos ou descendentes de escravos que frequentavam os estúdios fotográficos enquanto clientes. Segundo Mariana Muaze, essas fotografias eram pagas pelos próprios ou, até mesmo, custeadas pelas famílias da classe senhorial à qual os escravizados pertenciam (Muaze 2017). A circulação dessas fotografias, entretanto, ficava restrita ao

ambiente privado, podendo ser acondicionadas nos álbuns familiares e, no caso da série de cartões de visita, ficar algum exemplar em posse dos escravos.

Seguramente, este não é o caso das fotografias dos *tipos e costumes*. Este tipo de retrato foi o mais comum neste período no Brasil. Neles, os escravos e libertos eram retratados como *tipos humanos*, exaltando o exotismo cultural e focando na alteridade humana (Muaze, 2017). Vejamos o seguinte retrato:

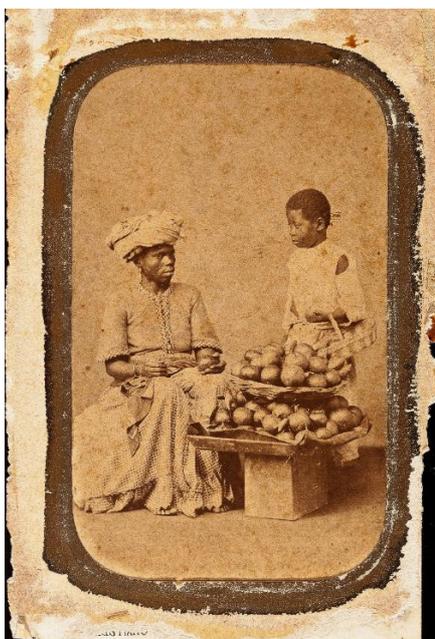


Figura 01: Escrava de ganho vendedora acompanhada de criança. Christiano Júnior, Rio de Janeiro, 1864 - 1865. Fonte: Museu Histórico Nacional (MHN)

Esta imagem foi produzida pelo fotógrafo Christiano Júnior na cidade do Rio de Janeiro provavelmente em algum momento entre os anos 1864 e 1865. O fotógrafo português nasceu em 1843 e seu primeiro ateliê no Brasil situou-se em Alagoas, no ano de 1862, partindo para a capital carioca no ano seguinte (Custódio 2015, 38). Além dele, foram muitos os fotógrafos que se dedicaram à produção deste gênero. De acordo com Muaze, somente a Cidade Maravilhosa<sup>3</sup> concentrou cerca de 120 profissionais da fotografia, alguns deles acumulando as funções de pintor e retratista, entre as décadas de 1840 e 1900. Sobre isso, Mauad indica que muitos dos fotógrafos estrangeiros buscaram se estabelecer no Brasil para desviar da concorrência em seus países (Mauad 2000, 87). Entre os mais conhecidos estão Marc Ferrez, Alberto Henschel, João Goston, Revert H. Klumb, Georges Leuzinger, Rodolpho Lindemann, Felipe Augusto Fidanza e Augusto Stahl (Koutsoukos 2006).

---

<sup>3</sup> Referência à cidade do Rio de Janeiro. Cidade Maravilhosa é o hino da cidade, composto por André Filho por para o Carnaval de 1935.

É possível assimilar que a construção imagética e simbólica teve inspiração no mercado de ganho que havia na capital carioca, uma vez que entre os elementos da imagem estão cestos com legumes em acompanhamento a uma mulher que, ao que tudo indica, está em condição escrava, e a um menino simulando a compra. Segundo Leite, muitos dos retratos produzidos no Brasil e, principalmente, os produzidos por Christiano Júnior, espelhavam as ruas e representavam atividades realizadas por escravizados (Leite 2011). Essa característica é indissociável com a realidade brasileira do momento, sobretudo do mercado de ganho no Rio de Janeiro:

À época em que as fotografias são produzidas, a população de negros escravos que trabalham nas ruas da cidade é de 55.000 pessoas, 1/3 do total da população da capital, sendo que, em alguns momentos do século XIX, chegou a ser metade da população total (Leite 2011, 33).

Ao lado das cestas de legumes está uma mulher de pele negra, em sua cabeça uma espécie de turbante, trançado de tal maneira que Custódio classifica como um dos elementos distintivos da escravidão: o *torço* (Custódio 2015). Sob sua perna direita, quase como num detalhe microscópico, mas fundamental na narrativa harmônica do quadro, está um lenço estampado, que poderia ser um pano da Costa, retornando suas raízes africanas. Além disso, em seu rosto, percebemos a presença de cicatrizes que também remetem à etnia da protagonista. Seu traje é um vestido com tecido estampado, beirando o quadriculado e que, embora aparente estar ajustado a seu corpo, não apresenta marcas de uso como rasgos, manchas ou sujeitas, trazendo à tona a possibilidade de ser uma roupa emprestada do estúdio fotográfico. O vestido, arrastando no chão e engomando-se em si mesmo no volume da saia, mas ainda assim, como se todos os demais elementos não fossem suficientes para entregar sua condição escrava, estava ali presente o traço mais certo e intransponível da escravidão: seus pés descalços. Quer dizer, mesmo que o montante de tecido de sua vestimenta fosse suficiente para cobrir seus pés, foi preciso deixar, nem que seja a ponta dos dedos do pé, a mostra. Em minha interpretação, foi solicitado à modelo que levasse suas pernas um pouco mais a frente, ou levantasse sua saia, para que finalmente essa característica ficasse visível, identificável sobretudo ao olhar estrangeiro.

São diversos os símbolos presentes na imagem que são feitos para a admiração do *outro*. As escarificações fazem menção indireta à sua etnia africana, mais especificamente da África Ocidental, e eram elementos curiosos aos estrangeiros consumidores desta categoria de imagem (Custódio 2015). O mesmo acontecia com sua indumentária e com os pés descalços, que além de serem elemento distintivo da condição social do retratado, serviam para a identificação

imediate da condição cativa. As fotografias dos *typos pretos* fomentaram o mercado de imagem estrangeiro, ao passo que entregavam de mãos beijadas o que o público exterior desejava ver a respeito de países distantes e até pouco intocados: exotismo e fetichismo (Muaze 2017). O exótico, neste momento, era tudo aquilo que fosse estranho, de alguma maneira, à cultura ocidental (Koutsoukos 2006, 106-107). Em suma, nada mais era do que um retrato do negro para o branco (Mauad 2000).

É claro que os profissionais do meio fotográfico viram no tema do “exótico” um objeto de exploração comercial de retorno fácil, certo e rápido. Porém, as mensagens passadas deveriam ser facilmente entendidas. Via de regra, nas cenas de estúdio, trataram os fotógrafos de colocar a referida ordem nas composições, nas quais deixaram de fora o “burburinho” das cidades, do comércio, da movimentação das ruas, e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de signos, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões (Koutsoukos 2006, 108).

Os ciclos sociais das fotografias oitocentistas eram diversos. Elas eram vendidas tanto no comércio local, como nos próprios ateliês ou livrarias, quanto no exterior em maior escala através do então novo nicho de mercado no formato de fotos *souvenires* (Muaze 2017, 38). Algumas dessas imagens foram (re)inseridas em novos ciclos na virada do século XX ao circularem no suporte de cartões postais, que também atenderam ao consumo de massas (Schveitzer 2016). Muitos retratos contribuíram para pesquisas *científicas* na virada do século XIX, que buscavam o levantamento de dados para suporte em teorias racistas (Koutsoukos 2006). Sobre isso, Koutsoukos afirma: “As imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores.” (Koutsoukos 2006, 103). Na atualidade, essas cenas são reexibidas em livros de fotografias, trabalhos de pesquisa como esse, e materiais didáticos, por isso a importância da cautela para criar e (re) inserir tais imagens em novos circuitos.

Ao mesmo tempo que essas fotografias se constituíram como uma espécie de lembranças dos trópicos, elas fomentam o imaginário já incrustado nas sociedades ocidentais referente às populações e costumes brasileiros, herdado dos relatos de viajantes (Leite, 2011). Todavia, o imaginário não foi a única coisa lograda das fontes históricas dos turistas: as poses e elementos imagéticos dos *typos pretos* tiveram inspiração nas ilustrações dos estrangeiros (Koutsoukos 2006).

Em se tratando da fotografia de retrato do Brasil oitocentista, o principal fundamento era a pose (Muaze 2008). Todos os ornamentos compunham a encenação da determinada cena que se pretendia imortalizar. Ainda em se tratando da fotografia 01, há uma coisa a se analisar: o olhar da personagem.

Mesmo que o menino esteja a encarando, ela não olha para ele. Sua cabeça está levemente de perfil, mas não condizente com a posição de seus olhos. Ela observa de canto de olho o que está se passando no lado do oponente. O fotografado que estivesse nessa condição, embora provavelmente cumprisse ordens do fotógrafo no que se refere à pose, não conseguia se despir de sua realidade social e de sua personalidade no momento do registro histórico (Muaze 2017).

Neste caso, seu olhar retornado, sua expressão facial, sua postura, indicam um estranhamento quanto ao ambiente? Esta teria sido sua primeira vez (ou talvez única) em um ateliê fotográfico? Trabalharia ela como *modelo de escrava* para os fotógrafos em troca de alguma quantia (Koutsoukos 2006)? Ou teria sido conduzida ao estúdio pela família senhorial? Como teria sido a negociação da composição do quadro com o profissional? Muitas dessas indagações ficam para a imaginação, pois poucos eram os escravizados dos *typos humanos* que tinham algum registro de individualidade; o que importava, na verdade, era a comercialização da imagem em que estão presentes características generalizadas da população africana e afrodescendente no Brasil que, contrariamente, era diversa e permutável a partir de contatos sociais. Este tipo documental permite, na verdade, o estudo de relações sociais amplas, como relações de trabalho e hierarquia contemporâneas aos retratos. Bem como afirma Muaze, a imagem revela o suporte das relações sociais que estabelece (Muaze 2017, 36).



Figura 02: Retrato de rapaz e menino jogando capoeira. Fotografia de Christiano Júnior. Rio de Janeiro, 1865.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Aparece em: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.

Ainda na insistência das narrativas exóticas estão os “cartes de visite” que capturam os negros em situações de ritos e passagens tradicionais (Koutsoukos 2006). Este é o caso da fotografia 02, similarmente produzida por Christiano Júnior, datada de 1865. Nela estão presentes dois meninos de pouca idade, o da esquerda provavelmente beirando entre a adolescência e a fase adulta, enquanto o da direita, embora de meio perfil, é visivelmente menor em tamanho e em idade: declaradamente uma criança. É importante ressaltar que os dois retratos presentes neste trabalho evidenciam que o mercado de imagens *souvenires* não tinha restrição de idade no que tange à representação cativa, ao passo que utiliza da lógica mercadológica para retratar todas as fases da vida, desde a infância à velhice.

Os rapazes estão reproduzindo o jogo da capoeira, uma dança símbolo de resistência e cultura afro-brasileira. Contudo, nesse momento da História, o que importava era o caráter de diferenciação cultural que a dança tradicional evidenciava aos olhos do estrangeiro, em outras palavras, o lado excêntrico ou exótico da população escravizada. O cenário liso e sem elementos adicionais faz ressaltar ainda mais a pose congelada e as roupas tradicionais. Já os pés estão descalços por um duplo motivo: ao mesmo tempo em que são essenciais na capoeira, estão simbolizando o que os difere enquanto classe, a escravidão. A composição destes cartões de visita além de visar o comércio com o público estrangeiro, estava também em consonância com padrões estéticos ditados por ele, sobretudo vindo de europeus (Mauad 2000, 87-89). Estes padrões, por sua vez, impulsionam uma nova modalidade de consumo no bojo da sociedade moderna em ascensão: o turismo (Muaze 2017, 38). Essa característica mercadológica pode ser exemplificada com anúncios de serviços fotográficos publicados em outros idiomas, como o inglês:

Com essa propaganda veiculada em inglês, tinha a dupla intenção de atrair compradores estrangeiros, principais interessados nas fotografias de vistas e paisagens do Rio de Janeiro, mas também a classe senhorial da Corte e das províncias que quisesse registrar suas casas, palacetes, fazendas e outros lugares de memória (Muaze 2017, 39).

Embora os retratos deixem claro que existe uma diferenciação fulcral em comparação às imagens de vistas, elas possuem similaridades entre si. Os cartões *souvenires* são produzidos no mesmo recorte temporal em que se produziam vistas, registros de fazendas e produções brasileiras, como é o caso da larga produção cafeeira do Vale do Paraíba. Ambos suportes estão vinculados ao discurso e à

---

2006. 382 f. Tese (Doutorado) - Curso de Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

vontade da classe dominante do Império (Muaze 2017). De acordo com Muaze, a partir dessas imagens se buscava, além de um vasto agenciamento e a divulgação dos bens brasileiros, manter tudo no lugar em que estava preservando, principalmente, a hierarquia senhores-escravos e o próprio benefício da escravidão (Muaze 2017, 51).

A sutileza dos retratos é justamente o que materializa esta estratégia. Todas as imagens de escravizados concebem um ambiente sem conflitos sociais, sem marcas de violências ou métodos repressivos. É, portanto, uma construção de uma realidade que não condizia com a vivência cotidiana dessas pessoas. De acordo com Muaze, essa característica simboliza a *violência apaziguada*: “[...] no discurso visual produzido, camuflava as marcas da violência, da sujeição do homem pelo homem, condições de existência do próprio sistema escravista.” (Muaze 2017, 43).

É consequência dessa edificação da narrativa a representação da escravidão no Brasil como *civilizada* (Koutsoukos 2006) para a exibição no exterior, tudo isso em um contexto de uma Corte que se pretendia moderna e civilizada, mas contrariamente aos preceitos da modernidade, mantinha a produção em grandes unidades utilizando, em larga escala, mão de obra escrava. Dale Tomich desenvolveu o conceito de *Segunda Escravidão* para classificar a reestruturação do mercado mundial no século XIX a partir da abolição da escravidão na Grã-Bretanha. Paradoxalmente, ao passo em que a Inglaterra extinguiu a mão de obra escrava em seu território, estimulou a expansão e intensificação da escravidão fora dele, como no Brasil, Cuba e Estados Unidos, por exemplo (Tomich 2011, 86-87). Um dos produtos brasileiros mais exportados do início ao fim do século XIX foi o café, que se transformou em um artigo de consumo em massa: “Entre 1837 e 1878, as exportações anuais brasileiras aumentaram drasticamente, de um milhão para quatro milhões de sacas, e em 1881 o café representava mais de 60% das exportações do país por valor.” (Tomich 2011, 93-94).

Ao passo que o trabalho escravo se intensificava no Brasil, os debates acerca da abolição se acentuavam. Alonso indica que o movimento antiescravista é simultâneo ao início dos anos 1850, às vésperas da lei Eusébio de Queirós, e que a existência de associações antiescravistas e manifestações coletivas contra a escravidão pipocaram a partir da segunda metade da década de 1860, precedentes a Lei do Ventre Livre (Alonso 2014, 117). De acordo com Muaze, o marco das fotografias de produções brasileiras e escravizados em estúdios é de um período transicional, onde a escravidão ainda era uma instituição, mas todos sabiam, inclusive donos de escravos, que a escravidão iria ter algum tipo de encerramento no futuro; assim, se pretendia eternizar um tempo e serviço glorioso, de uma maneira que a representasse *romantizada* pretendendo-se perenizar a exploração por quanto tempo mais se conseguisse (Muaze 2017). Em outras palavras, se queria mostrar que a escravidão não era algo assim tão ruim no Brasil. Por esse motivo a

extrema raridade de registros que colocam estes homens e mulheres em situações violentas (Koutsoukos 2006, 108).

### As amas de leite nos estúdios

Diferentemente das fotografias de *typos*, onde escravizados de ganho poderiam ou não serem levados ao estúdio, existindo a possibilidade de alguns serem escravizados que prestavam serviços como modelos e recebiam valores em dinheiro para tal, as amas de leite pertenciam à categoria *fotos de escravos domésticos*, e eram levadas ou enviadas aos ateliês fotográficos por seus senhores (Koutsoukos 2005).

Fotografias de escravos domésticos também pertenciam a um ciclo social distinto. Elas representavam o ambiente privado da família senhorial, e igualmente circulavam por este ambiente; os grupos que pagavam pelos ensaios tinham as fotografias tanto expostas em quadros sobre seus móveis, quanto nos álbuns da família, podendo ainda serem oferecidas, muitas vezes com dedicatória, aos amigos e parentes (Koutsoukos 2005, 2). É provável que algum exemplar da *carte de visite* ficasse junto à ama de leite ou ama Seca, porém, seus retratos eram pouco numerosos em comparação à abundância de retratos da parentela, e quando colados nos álbuns, sua aparição era secundária: “No caso das fotos de escravos domésticos, estas apareciam após o desfile dos personagens da família, após os retratos das fases da vida de cada personagem, após as fotos que mostravam o crescimento das crianças, após os ritos de passagem, as fotos de viagens, etc.” (Koutsoukos 2006, 99). De acordo com Muaze, foi justamente essa crescente moda do colecionismo, ou seja, o acúmulo de diferentes fotografias em álbuns e uma busca pela memória familiar, que fez aumentar a produção e o consumo de fotografias (Muaze 2008).

Da mesma maneira que os retratos de *typos humanos* seguiam tendências europeias e dos suportes já existentes, como a pintura, as fotos de amas de leite se materializaram em claras inspirações da arte Ocidental, sobretudo nas representações das *Madonas*<sup>5</sup> no que tange à imagens da mãe com o filho. Esse atributo pode ser observado na construção da *mise-en-scène* da seguinte imagem:

---

<sup>5</sup> Representações artísticas de cunho religioso cristão da Virgem Maria, mãe de Jesus.



Fotografia de João Ferreira Villela, Recife, 1860.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira<sup>6</sup>.

É bastante provável que os senhores estivessem presentes na composição da pose e no momento do *click*, ao passo que possuíam interesses com a construção da imagem. Koutsoukos indica que a vontade dos senhores para com esses retratos poderia ser desde um agrado à ama que estava criando seu filho (e neste caso, o retrato junto a criança poderia ser a única foto de toda a vida da escravizada, demonstrando também uma posição privilegiada perante outros escravos da mesma casa (Koutsoukos 2005, 4)), ou uma espécie de agradecimento por seus serviços, até o desejo intrínseco de retratar apenas a criança que não sossegava sem a presença da ama (Koutsoukos 2005, 1-2). O certo é que, neste momento, possuir escravos era sinônimo de uma elevada classe social e, se chegasse ao ponto de precisar retratá-los, era bom que o fizesse também sinalizando outras riquezas, como roupas e jóias.

A ama Mônica é, neste caso, o símbolo dessa associação luxuosa de sua família. Suas vestes chiques, simultâneas ao padrão estético da elite, entregam que ela estava usando roupas e jóias emprestadas, ou pelo estúdio fotográfico, ou pela própria mãe do menino Augusto. É um vestido de pouco decote, mas volumoso em sua saia, atingindo o solo. Sobre ela, um lenço sem estampas, mas de um tecido claramente sofisticado. Em seu busto um colar de pingente e em seus dedos anéis. Com certeza, essa não era a vestimenta que Mônica usava no âmbito privado com

<sup>6</sup> São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>. Acesso em: 29 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

seus donos. Seus pés, desta vez, não aparecem, mas a criança branca agarrada em seu braço direito deixa claro sua condição de cativo.

O menino Augusto, do mesmo modo, posa para o retrato em trajes formais, mas dessa vez, a roupa tem grandes chances de ser dele, e de ser usada em diferentes ocasiões. O modo como ele se posiciona ao lado da ama, quase como em um abraço, transmite uma relação de muita proximidade entre os dois sujeitos da imagem. Embora a ama pudesse de fato ter um afeto verdadeiro pelos bebês que cria (Koutsoukos 2005, 1-2), essa conexão entre os retratados esconde o lado violento de separação com seu filho biológico. O menino, beirando à *segunda infância*<sup>7</sup>, revela que Mônica teria um filho da mesma idade. Onde estaria ele?

Para que a ama pudesse se dedicar exclusivamente ao bebê branco, o seu filho natural poderia ter sido separado dela ao nascer, quando teria sido entregue num asilo de órfãos, ou vendido (nesse caso, antes da proibição, em 1871, pela Lei do ventre livre, da venda de um filho menor de 12 anos sem a mãe), ou mandado criar longe, ou, ainda, podia ter morrido ao nascer, ou logo depois (nessa última hipótese, muitas vezes o óbito se devia à supressão da alimentação apropriada; no caso, o leite da mãe dele). Aquela era uma história que não era contada, mas que era adivinhada (Koutsoukos 2005, 4).

Enquanto indivíduos das elites podiam escolher sua auto-representação e os objetos que comporiam a imagem, às amas restava aceitar o que sua família desejasse. É fundamental pensar que retratos familiares, bem como sinaliza Koutsoukos, são *crônicas em lacunas*, ao passo que se registram somente o que se quer perenizar, e não, de fato, o que acontece na vida dos sujeitos (Koutsoukos 2005, 3). Ainda assim, essa circunstância não impede que a ama expresse sua história e transpareça através de seu olhar, sério e desconfiado, de sua postura e todos os elementos que a fantasiam, sua própria imagem. Conforme indica Mauad, os retratos oitocentistas de escravizados possuem diversos elementos que compõem os chamados *índices de resistência*, ou seja, tudo aquilo que não está evidente em uma primeira observação da obra: é nas entrelinhas dos retratos que interpretamos os olhares, os adornos investidos de simbolismo, e tantos outros elementos capazes de sinalizar a auto representação dos fotografados (Mauad 2000, 97-98). Sobre isso, Mauad aponta: “ao se mostrar para a sociedade branca, os escravos e ex-escravos realizam escolhas, com base em disputas simbólicas” (Mauad 2000, p. 98). Imaginaria Mônica que mais de um século depois, estaríamos nós usando de fotografias como a sua a analisando da cabeça aos pés para buscar traços da escravidão, de relações sociais e de trabalho?

---

<sup>7</sup> Nome dado para referir-se à fase infantil entre 3 e 7 anos (Muaze 2008).

## Considerações finais

O advento da fotografia em 1839 fomentou a busca pela auto representação e criação de uma imagem para perdurar no tempo. Os retratos da segunda metade do século XIX possuem muitos padrões visuais entre si, e no caso de fotografias de negros em condição escrava, possibilitam uma análise da cultura visual da época e de tendências de comportamento e relações sociais. Como vimos, buscou-se uma construção imagética *romantizada* da escravidão, onde as formas de violência e repressão que envolviam a mão de obra forçada foram apaziguadas, num claro objetivo de manutenção e promoção do sistema escravagista (Muaze 2017). Os retratos produzidos priorizavam a estética do exotismo e fetichismo dos escravizados brasileiros, e buscavam silenciar as formas de ser e de resistência dos mesmos.

O amplo circuito social das imagens, por sua vez, evidencia a demanda social pelo consumo e colecionismo incentivados pelos preceitos modernos e capitalistas. A construção da imagem segue tendências estrangeiras e da lógica mercantil, reforçando e construindo estereótipos acerca da população escrava do Brasil.

Em contramão ao condicionamento dos escravizados como meros objetos de consumo ou instrumento da cena nos retratos, defendemos que os escravizados dos *typos humanos* não se desvincularam de sua realidade social e, ao comparecerem aos ateliês fotográficos, puderam construir sua auto representação através de sua pose, postura, olhar, e tantos outros elementos estéticos, embora ainda estivessem inseridos em um sistema que os roubasse sua condição humana e seu lugar na sociedade. Sem sombra de dúvidas essas imagens oferecem muitas pistas investigativas, e fomentam pesquisas históricas a seu respeito. Todos estes vestígios, no entanto, estão escondidos nos silêncios e detalhes das imagens.

## Bibliografía

- Alonso, Angela. 2014. "O Abolicionismo como movimento social". *Novos Estudos CEBRAP*, v. 100: 11-127.
- Custódio, Ana Carolina de Santana. 2015. "*Vestir e Marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil imperial do século XIX*". Master thesis, Universidade Federal de Goiás.
- Leite, Marcelo Eduardo. 2011. "Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr". *Visualidades*. v.9 n.1: 25-47.

- Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. 2005. "Amas de Leite no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, século XIX". *ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História*.  
— — —. 2016. "No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX". PhD dissertation, Universidade Estadual de Campinas.
- Mauad, Ana Maria. 2000. "As fronteiras da cor: imagem e representação fotográfica na sociedade escravista imperial". *Locus*. v.6, n.2: 83-98.
- Muaze, Mariana. 2008. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Zahar.
- — —. 2021. "Os Escravagistas nas "Festas da Modernidade": o centro da lavoura e do comércio nas exposições internacionais (1880-1888)". *Almanack*. n. 29: 1-38.
- — —. 2017. "Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)". *Revista Brasileira de História*. v. 37, nº 74: 33-62.
- Schweitzer, Ana. 2016. "Saudações das nossas colônias": o cartão postal como fonte para os estudos de colonialismo em África". In *Nossa África: Ensino e Pesquisa*. Organização de Correa, Sílvio Marcus de Souza e Paula, Simoni Mendes de, 168-180. São Leopoldo: Oikos Editora.
- Tomich, Dale. 2011. *Pelo Prisma da Escravidão: Trabalho, Capital e Economia Mundial*. São Paulo: Edusp.

**Gabriela Araldi** é graduanda de Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Já foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de História da UFSC e também do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente dedica-se ao trabalho historiográfico e museológico no Museu do Judiciário Catarinense.  
**Contato:** gabrielaaraldi13@gmail.com

**Recebido:** 15/02/2022

**Aceito:** 02/04/2022