



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais  
Diversidades e (Des)igualdades  
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

## A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

### UM ESTUDO DAS *CARTES DE VISTE*

Marcelo Eduardo Leite  
Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri  
marceloeleite@cariri.ufc.br

#### Apresentação

A presente comunicação tem como objetivo analisar alguns retratos *carte de visite*<sup>1</sup> difundidos no Brasil na segunda metade do século XIX. Tais retratos mostram a população negra brasileira em situações distintas, representando sua condição escravocrata ou buscando uma afirmação social por meio da fotografia, retratando-se nos ateliês fotográficos. O recorte proposto nos permite vislumbrar duas formas de construção da imagem desta população nos últimos anos do Segundo Império, onde também se esgota tardiamente o sistema escravocrata no Brasil. Por meio destes retratos temos um bom exemplo de como atuavam os profissionais da fotografia que, além das atribuições técnicas intrínsecas à profissão, eram cúmplices das mais variadas formas de afirmação da sociedade no século XIX. Para isso escolhemos dois fotógrafos, Militão de Azevedo e Christiano Júnior que, cada um a sua maneira, nos deixaram registros de tal população.

#### Os escravos de ganho nas fotografias de Christiano Júnior.

Nascido no ano de 1832, na Ilha das Flores, arquipélago de Açores, Portugal, José Christiano de Freitas Henriques Júnior se muda para o Brasil no ano de 1855, chegando ao país acompanhado de sua esposa e dois filhos. Inicia a atividade fotográfica por volta de 1860, na Rua do Comércio, em Maceió, Alagoas, onde mantém estúdio até 1862. Pouco depois, em 1863, transfere-se para o Rio de Janeiro, inicialmente atendendo no Hotel

---

<sup>1</sup> Derivadas do negativo de *colódio úmido*, as *cartes de visite* foram desenvolvidas em 1854 pelo francês André Disdéri. Tais imagens consistem em retratos realizados em estúdio que, devido a um sistema de lentes múltiplas, eram produzidos em série. Medindo aproximadamente 5 X 9 centímetros, eram cortadas e coladas em pequenos cartões que levavam no verso o símbolo do ateliê que as produziu. Foi o produto fotográfico mais popular da segunda metade do século XIX em todo mundo.

Brisson, um ano depois, ele está no Photographia do Comércio, à Rua São Pedro 69, tendo como sócio Fernando Antonio de Miranda. Em 1865, tem ateliê na Rua da Quitanda 53, desta feita, sozinho (ERMAKOFF, 2004, p. 122). Pouco depois, em 1866, associa-se a Bernardo José Pacheco e funda o ateliê Christiano Jr. & Pacheco.

Seu ateliê é mais um na cidade a disputar a clientela, sendo freqüentado por mais de um segmento social. Mas, o que diferencia o seu trabalho na sua passagem pelo Rio de Janeiro, e o que nos chama mais a atenção, são os retratos da população cativa da cidade. Realizados no suporte *carte de visite*, as imagens foram produzidas em dois padrões: retratos de corpo inteiro e bustos. Foi em 1866 que o *Almanak Laemmert* anuncia a venda de uma “Variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa” (GORENDER, 1988, p. 31). Sua série, vendida no seu próprio estabelecimento e também na Casa Leuzinger (LAGO & LAGO, 2005, p. 133). Tais fotografias eram um produto muito corriqueiro nos ateliês do mundo todo, voltado para viajantes e colecionadores, registravam as curiosidades e exotismos das mais variadas localidades. No caso de Christiano, tais imagens espelham as ruas do Rio de Janeiro. Na época que foram feitas 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, ela a ser metade da população total (GORENDER, 1988, p. 93).

Dentre o material deixado por ele, os retratos de corpo inteiro são aqueles que mais nos chamaram a atenção, são neles que vemos os negros executando os mais diferentes ofícios, vendedores de frutas, barbeiros, amoladores de facas, carregadores, entre outros. Estas imagens, vendidas no comércio local, servem como uma espécie de *souvenir* dos trópicos, sobretudo, útil ao imaginário que acompanha os viajantes que por aqui passam. A forma de compor a imagem, deixando quase sempre o fundo sem nenhuma informação, permite que o modelo, no primeiro plano, ganhe destaque. Nas palavras de Bia e Pedro Corrêa do Lago:

A escolha de fundos neutros e as composições elaboradas impostas pelo artista aos seus modelos, que observam com ar distante, fazem da série de *tipos de pretos* uma das obras mais notáveis e extensas do mundo neste campo [...] (LAGO & LAGO, 2005, p. 136).

A inegável a presença de motivação mercadológica ao fazer tais fotografias, é um fato que, a nosso ver, não compromete a importância do trabalho de Christiano Júnior, pois salta aos olhos a forma extraordinária com que ele traduziu em imagens esse segmento social. As imagens mostram por parte dele um engajamento especial, devido a sua grande quantidade de tipos de ofícios mostrados. Nesse sentido, seu trabalho não apenas se destaca em relação à concorrência, colocando um novo produto fotográfico para o mercado, como também constrói um conjunto de imagens que iluminam o cerne da sociedade da capital imperial. Esses homens e mulheres, na sociedade escravocrata, desempenhavam uma infinidade de funções, numa sociedade cuja conotação do trabalho braçal é pejorativa. Vejamos alguns exemplos.

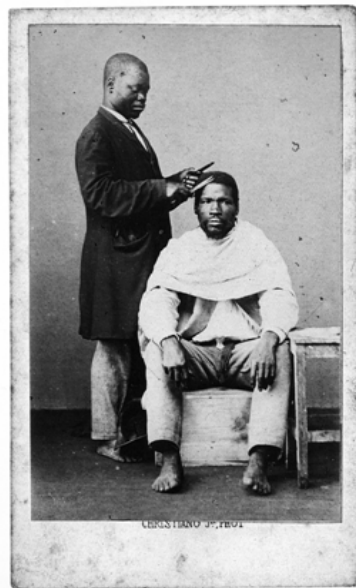


Figura 1



Figura 2

Na figura 1, o retratado é ou representa um barbeiro, personagem extremamente importante na cena urbana e, anteriormente reproduzido em aquarela por Jean Baptiste Debret. Aliás, segundo nos parece, é provável que Christiano tenha conhecimento acerca dos trabalhos dos desenhistas e pintores do início do século, já que suas fotografias dialogam de perto com eles. Posando como a totalidade dos modelos, ele está descalço, simbolizando inequivocamente, aos olhos do estrangeiro, sua condição de escravo. Ele veste calça, camisa e paletó; nas mãos vemos seus instrumentos de trabalho, um pente e



uma tesoura. Ser assim retratado, manipulando seu instrumento de trabalho, comprova de certa forma a sua habilidade para a profissão, o que indicava alguma distinção, quando comparado a outras modalidades de serviço, tais como carregadores, por exemplo.

Na figura 2 observamos uma vendedora de legumes; usando uma espécie de turbante na cabeça, ela está com um vestido cujo tecido é quadriculado, e, sob este, aparece um de seus pés, denunciando a sua condição de cativa. No seu rosto também vemos as marcas étnicas, cicatrizes simétricas que são sinais de costumes tribais. Em uma das mãos, ela segura um dos seus produtos e, em mais um exemplo de encenação, o menino ao seu lado simula estar adquirindo-o. Possivelmente, a cena transpõe para a sala de poses um pedaço da praça “mercado de legumes”, onde as vendedoras se reúnem nas manhãs (DEBRET, 1975, p. 232). É interessante pensarmos que tais fotografias são pedaços da cidade rearranjados no ateliê e, certamente, quando isso ocorre o retratado é, sem dúvida, aquele que compreende com muito mais propriedade o seu próprio universo.

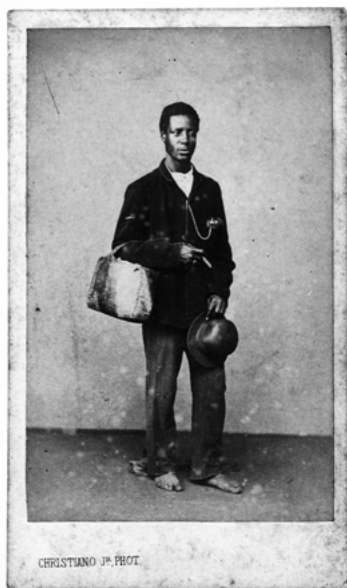


Figura 3



Figura 4

Na figura 3, vemos um homem que veste um surrado paletó e segura numa das mãos um chapéu que, de certa forma, faz uma paródia dos padrões de vestimenta da época. O objeto que ele ostenta é uma sacola, o que pode ser um indicativo de que ele seja um prestador de pequenos serviços, como mensageiros, ou encarregado de pequenas entregas. Interessante é sua roupa, com calças bem postas, paletó de veludo, portando, ainda, um relógio de algibeira, um anel com pedra, chapéu e até um charuto. Mas um

detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo (ALENCRASTO, 1997, p. 19).

Novamente fazendo uso de certa teatralidade própria das ruas, na figura 4, vemos um casal de vendedores. O homem apresenta uma surrada sobrecasaca, sua calça, da mesma forma, está esfarrapada. O serviço de carregador era um dos mais requisitados; qualquer negociante contava com um ao seu lado, pois só o escravo se presta a esse encargo. Ocupando o espaço das ruas, os escravos assumem a profissão de vendedores ambulantes, dos mais variados tipos de produtos. Alguns senhores passaram a treinar novos africanos na arte de vender, em vez de servirem simplesmente de carregadores, ampliando a exploração destes (GRAHAM, 1988, p. 146). Além de carregadores, alguns vendedores também levam cestas sobre a cabeça, outros tabuleiros de madeira ou caixas; escravos de ambos os sexos vendiam de tudo “[...] artigos de vestuário, romances e livros, panelas e bules, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, velas, poções de amor, estatuetas de santos, ervas e flores, pássaros e outros animais [...]” (GRAHAM, 1988, p. 141).

Com relação aos vendedores ambulantes, a figura 4 nos parece ser a que, certamente, demonstra um maior desconforto dos modelos. Parte dessa impressão pode estar ligada à grande complexidade da produção; aliar o equilíbrio dos produtos sobre a cabeça, com certeza, é um complicador, devido ao tempo de imobilidade necessário para tais imagens. Na figura 4 vemos atrás dos retratados, no chão, um pano que cobre a haste de fixação dos modelos, é possível notar que o homem segura em uma delas com o braço esquerdo, o que fica oculto por estar coberto pelo corpo da mulher.

Uma diferenciação necessária é a que deve ser feita e que, a nosso ver, pode promover interpretações equivocadas. Estamos nos referindo à confusão entre a confecção desses retratos e aqueles voltados aos estudos antropométricos, servindo a teses científicas. Tais registros aqui estudados não aderem às formas clássicas de elaboração do retrato, possuindo padrões próprios de produção. Neles, a cabeça do modelo é retratada sempre em duas posições distintas: de frente ou de perfil. Na maioria das vezes, os indivíduos são retratados sem vestimenta, posicionados de pé e com os braços pendentes ao lado do corpo. O que se pretende é que o registro fotográfico do corpo humano resulte em dados fotométricos extremamente claros, que permitam a obtenção de informações confiáveis e passíveis de comparação. O fato é que as imagens

feitas por Christiano não tem a função de controle, antes, são releituras da vida nas ruas do Rio de Janeiro.

Pouco depois de fazer tais registros, por recomendação médica, em 1866, Christiano Júnior deixa o Rio de Janeiro, seguindo rumo ao Sul do país; fica por pouco tempo em Santa Catarina, na cidade de Desterro e em Mercedes, no Uruguai. Contudo, seu objetivo é Buenos Aires, onde anuncia como fotógrafo no ano de 1867, sendo que ele desenvolveu importante trabalho no referido país.

### **As imagens de Militão de Azevedo nos últimos anos da escravidão**

No século XIX, mesmo com sua pequena população, a cidade de São Paulo tem importância por ser capital de uma província que tem papel determinante na vida política e econômica da nação, sendo também ponto de passagem e de parada de inúmeras pessoas. Sua população está entre 25.000 e 35.000 entre 1860 e 1880. A área mais urbanizada da cidade é a Freguesia da Sé, que conta aproximadamente 9000 habitantes, em 1872, e 13.000 habitantes, em 1886. Mas grande parte da população está nos entornos da cidade.

A população escrava da cidade é em 1872 de 3500 indivíduos, o que constitui aproximadamente 15% de uma população de cerca de 25.000 habitantes. O contingente negro – cativo ou forro - residente na cidade, proporcionalmente pequeno, tem sua visibilidade multiplicada por ter como seu espaço de convívio e expressão a rua. É nela que a população negra se reúne, aglomerando-se nos largos e chafarizes, onde ocorrem as rodas de capoeira e batuque. Tais concentrações despertam a indignação de parte da população que define a casa como seu espaço de sociabilidade. A população branca, com sua vida reclusa e sua privacidade garantida, lança seus olhos críticos e sua moral sobre as formas de ser dessa população.

No ano de 1862, chega à cidade de São Paulo, vindo do Rio de Janeiro, um dos personagens mais ilustres de toda a sua história: Militão de Azevedo. Vindo inicialmente para trabalhar como ator, acompanhando a Companhia Dramática Nacional, ele acaba, pouco depois, tornando-se fotógrafo, profissão que viria a consagrá-lo como um dos mais importantes que já passaram pela cidade. Tudo indica que à nova profissão é escolhida num processo de busca de um trabalho mais estável, já que é nesta época ele constitui



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais  
Diversidades e (Des)igualdades  
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

família. Sua atividade tem início no ateliê Carneiro & Gaspar, onde foi como fotógrafo e gerente até 1875, momento que adquire o estabelecimento, transformando-o no ateliê Photographia Americana.

As fotografias de Militão, de modo geral, se inserem num novo bloco de produções imagéticas do século XIX no Brasil, que tem nos retratos em estúdio seu produto mais popular. O ateliê Photographia Americana estava localizado defronte à Igreja do Rosário, ponto de encontro da população negra paulistana, na Rua da Imperatriz, 58. Isso, sem dúvida, dá a ele características bem peculiares, já que os outros estabelecimentos estão instalados nas regiões dos Largos da Sé e São Francisco. Isso explica em parte a grande quantidade de negros fotografados, bem como a própria forma em que estes aparecem nessas fotos: como cidadãos à procura de uma afirmação social.

Ao estar próxima do ateliê, a Igreja do Rosário acaba tendo uma importância maior do que inicialmente possa parecer. Ao lado do templo existem pequenos casebres pertencentes à Irmandade e que são ocupados por negros. Ali, também está localizado o cemitério dos negros, nos quais o sepultamento e o local é ainda espaço para rituais religiosos. Muitos negros se aglomeravam nas quitandas, casinhas e nas escadas da própria igreja, sendo o comércio de rua muito intenso naquela área.

Dentre os personagens que usam da fotografia para se fazer ver, a população negra, é um grupo muito importante. É o período no qual os negros se distanciam da escravidão, e se fazer representar como homem livre é determinante. Nesse sentido, é comum a sua utilização para a manifestação de status dentro de padrões e valores tradicionais da sociedade burguesa.

As *cartes de visite*, disponíveis como um bem de consumo, são utilizadas por negros com melhores condições econômicas (alforriados ou não). Afinal, aos poucos esta população marginalizada (escravos, ex-escravos, trabalhadores livres) vai tendo na fotografia uma possibilidade de afirmação social.

Com um processo de “popularização” dos retratos, as representações de status, outrora restritas aos brancos, vão sendo cada vez mais praticadas pela população negra. Como afirmam Boris Kossoy e Maria Luisa Tucci Carneiro, “[...] quando a *carte de visite* se encontrava em pleno apogeu, negros, provavelmente ex-escravos, compareciam aos ateliês e contratavam os serviços do fotógrafo – cuja clientela é, na sua grande maioria,



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

constituída só de brancos - fazendo-se representar segundo os moldes europeus: fraque, colete, cartola, luvas e bengala” (KOSSOY & CARNEIRO, 1988, pp. 174).

Assim, se a indumentária burguesa dita a moda e modela aqueles que buscam se inserir nesta sociedade, o homem negro livre ou não, participa também desse jogo de afirmação social, ainda que em menor grau. Dentre o vasto material deixado por Militão Augusto de Azevedo, existem inúmeros negros por ele retratados. Para a minha análise, escolhi imagens que mostrem, também, a diversidade desta clientela. Dentre o material temos uma fotografia de casal, uma de criança, uma dupla de irmãos, e alguns indivíduos que parecem buscar uma afirmação mais pessoal com o uso de tais imagens.

Na imagem 5 vemos um casal, que é também um exemplo de um segmento que procura com frequência os ateliês. Nesse caso, as *cartes de visite* servem para evidenciar a harmonia de papéis sociais. E, como alerta Miriam Moreira Leite, ao falar mais especificamente das fotografias de casamento, os retratos de casais são possuidores de um teor legitimador e publicitário; é por meio deles que muitas vezes estabelecemos uma relação com a própria lembrança do rito matrimonial (LEITE, 1993, p. 111-28). A mostra o espírito das últimas décadas da escravidão: a procura de novas formas de afirmação por parte da população negra. Nessa imagem, um casal que, de pé, lança seus olhares diretamente à câmera do fotógrafo. O homem descansa o braço esquerdo sobre a mulher e toca o seu ombro. Na vestimenta, notamos suas calças apertadas ao corpo. Isso se evidencia pelo fato dele colocar a perna esquerda um pouco à frente, o suficiente para que o tecido se cole ao joelho. A casaca está presa apenas pelo botão superior, o que permite uma abertura, mostrando a parte inferior do colete, também aparentemente apertado. Seu olhar é sério, seus cabelos curtos e divididos ao meio.



Figura 5



Figura 6

A mulher, apoiando o cotovelo esquerdo sobre o ‘balcão’ da sala de poses, procura imobilidade. Assim como o companheiro, ela também veste roupa escura. Seu cabelo, dividido ao meio, aparenta ter sido preparado para a encenação fotográfica. O braço direito solto, e posicionado rente ao corpo, provoca uma simetria com o braço direito do homem. Sua roupa é apertada e colada ao seu corpo, na parte superior mostra algumas pregas e na inferior apresenta uma seqüência de babados. As linhas provocadas pelo tecido acentuam, a meu ver a, já mencionada, aparência do modelo. É o caso aqui de uma somatória de valores que constroem a cena retratística e que, nesse caso, criam uma atmosfera desfavorável. A posição social da pessoa retratada, a rigidez da pose e a roupa apertada. Elementos esses que, somados, trazem à tona certo desconforto, ao se fazerem representar na sala de poses.

Estas imagens também nos remetem à importância que deve ter um retrato desse tipo para a população negra, até pouco impossibilitada de constituir plenamente suas famílias. Dessa forma, devemos realmente considerar que a fotografia assume realmente um papel importante na afirmação desses segmentos, mesmo que, para tal, essas pessoas tenham que seguir padrões definidos pelos modismos predominantes.

No segundo exemplo, vemos uma fotografia de uma criança que, do ponto de vista de sua construção cênica, pouco diferem dos retratos de adultos em geral. Nas palavras de Ana Maria Mauad, o enquadramento apresentado demonstra a repetição de poses e o uso de vestimentas iguais às usadas para a clientela adulta. É verdade também



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades  
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

que as roupas no século XIX não servem estilisticamente às crianças e aos pré-adolescentes. Outro elemento perceptível nas imagens é a existência de um ‘olhar adulto’ nos retratados (MAUAD, 1999, p. 142). Dentre o material pesquisado, selecionei a imagem 6, para ilustrar esse importante filão da produção de retratos.

Na fotografia 6, podemos notar como Militão usa com maestria a oposição entre os tons claros e escuros. No centro da cena, apoiada na mesa da sala de poses, a menina de pele negra olha diretamente para a câmera fotográfica. A roupa branca se destaca com relação à cor da sua pele. Os sapatos de cor preta constituem um elemento que destaca a modelo do chão malhado em tons claros e escuros do ateliê. Em seu pescoço, vemos um crucifixo metálico, sustentado por uma fita escura. O painel de fundo, ligeiramente desfocado, está postado no canto superior da fotografia, recurso notado com frequência nos casos em que o fotógrafo procura dar destaque maior aos elementos de cena usados no primeiro plano da imagem. Esta técnica cria uma atmosfera de interioridade, propiciando, com isso, um segundo plano para a fotografia.

Outro tipo de retrato comum é o que mostra irmãos posando juntos. Essas imagens cumprem um papel de afirmação da unidade familiar. O exemplo da imagem 7 é uma boa amostra disso. Nela vemos dois jovens negros. Do lado esquerdo da fotografia, o menino, sentado confortavelmente na cadeira de madeira, veste um terno visivelmente folgado em seu corpo; isso pode ser notado principalmente nas golas do paletó. A expressão é séria, porém sua forma relaxada de sentar exprime descontração. Sua roupa está em sintonia com a moda da época, já que os jovens retratados no século XIX reproduzem a sisudez da moda masculina, já que os trajes leves e mais claros só são difundidos bem no final do século XIX (MAUAD, 1999, p. 142).

Postada ao seu lado, a menina tem o braço direito apoiado sobre uma mesa. Seu olhar é sério e direto. Seu vestido branco, com babados, aparenta não estar ajustado perfeitamente ao seu corpo. Notamos, inclusive, que as mangas estão ligeiramente enroladas, detalhe que é mais visível no braço esquerdo. Os cabelos estão penteados ao meio. É comum, nessa modalidade de fotografia, que o irmão mais velho assuma uma aparência mais sisuda, demonstrando certa liderança, mas não é que parece ocorrer nessa fotografia. Mas o detalhe mais significativo dessa imagem, como dito, é constatarmos novamente a necessidade de afirmação da unidade familiar dos negros. É marcante,



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades  
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

principalmente por esse momento, em que é iminente o fim da escravidão e, obviamente, quando essa população necessita se fazer ver, que deixando claro que agora é possível se estruturar em família.

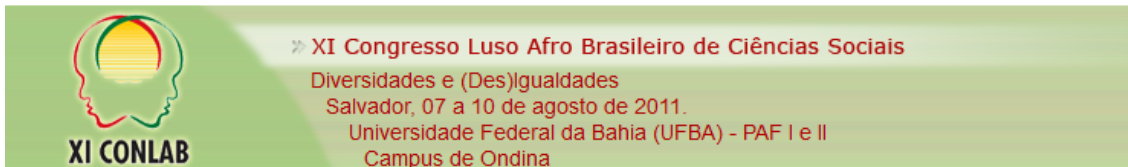


Figura 7

Figura 8

No último exemplo deste artigo veremos uma pessoa retratada solitariamente. Na fotografia 8, vemos uma mulher negra postada ao lado da poltrona da sala de poses, na qual descansa sua mão esquerda. Seu vestido preto ostenta uma série de babados na sua parte inferior, aparentando estar devidamente ajustado ao seu corpo. Seu pé direito, posicionado um pouco à frente, e seu corpo direcionado para o seu lado esquerdo. Seus cabelos curtos expõem pequenos cachos que escorrem pela testa. Na mão direita, um leque branco que se destaca sobre a roupa escura. Ao fundo, um dos painéis do ateliê ilustra paisagens que mostram uma área mais clara na sua parte superior direita. Isso, a meu ver, provoca um equilíbrio de tons, dialogando com a tonalidade cinza escura da mobília e com o preto do vestido.

Os quatro exemplos de imagens feitas por Militão nos mostram algumas possibilidades de penetração da população negra nos ateliês. Esta demanda vista no seu estabelecimento é, a bem da verdade, muito peculiar, estando ligada a sua proximidade para com a Igreja do Rosário e, também, aos preços baixos cobrados. Assim, estas fotografias nos permitem ver um segmento que pouco tinha acesso aos estúdios, nos



permitindo ver de forma mais cristalina suas formas de marcar posicionamento na sociedade da época.

No ano de 1885 Militão fecha seu ateliê, decretando falência, mantendo-se atuante na fotografia como negociante de materiais para outros fotógrafos e, também, editando o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, de 1887, um dos mais importantes documentos que existem sobre a cidade. Ele vem a falecer no ano de 1905,

### **Conclusão**

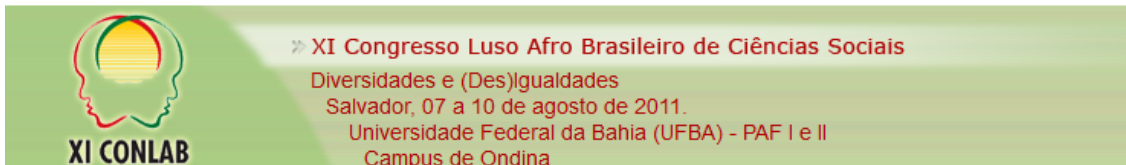
Tanto nas imagens de Christiano Jr e de Militão de Azevedo, existe uma seqüência de fatos e acontecimentos que permeiam a produção e que nos ajudam a entender a história desta imagem. Por exemplo, devemos relevar que na composição da cena, alguns elementos ganham uma grande importância. Dentre eles devemos estar atentos à escolha da pose, da roupa, da mobília e da indumentária cênica, componentes que tem um papel fundamental nessa produção.

Dois aspectos devem ser lembrados de imediato no que diz respeito às vestimentas. Primeiramente, devemos destacar o fato de os ateliês oferecerem aos seus clientes algumas peças para uso na composição das fotografias. Mas não podemos esquecer que é também na oficina fotográfica que as pessoas podem desfilar seu guarda-roupa pessoal. É nele também que os clientes exercitam, de certa maneira, seu senso crítico com relação à própria composição das fotografias. Atuando diretamente na construção dos retratos, os clientes interagem não só no processo de escolha da pose, roupa e indumentária, mas também analisam posteriormente os resultados obtidos. A meu ver, isso nos indica que realmente estamos falando de um processo de auto-afirmação no sentido mais explícito do termo, sendo que, por meio das imagens *carte de visite*, os mais variados segmentos da população participam deste processo e a população negra é de importância vital para se entender este período.

### **Referências bibliográficas**

ALENCRASTO, Luis Felipe (org.). *A História da vida privada no Brasil – Volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Maurício. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. (1864-1866)* [et ali.]. São Paulo: Ex. Libris, 1988.



- CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil: 1850-1888*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar Escravo, Ser Escravo”, In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil – Vol 1*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- DIAS, Maria Odila L. da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERREIRA, Barros. *O nobre e antigo bairro da Sé*. São Paulo: Prefeitura do Município, 1971.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1953.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa : Editora Dom Quixote, 1986.
- GORANDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Ática, 1991.
- GORENDER, Jacob. “A face escrava da Corte Imperial”, In AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. *House and street. The domestic world of servants and masters in nineteenth-century- Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- KOSSOY, Boris ; CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira*. São Paulo : EDUSP, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Origem e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas: STUDIUM, Instituto de Artes da UNICAMP, 2002.
- LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1993.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

LEMOS, Carlos. Ambientação Ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças no Segundo Império. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.

SILVA, Sergio. *Expansão Cafeeira e Origens da Indústria no Brasil*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976,

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos Africanos, Vivências Ladinhas. – Escravos e Forros em São Paulo (1850-1880)*. São Paulo: Hucítec, 1998.