



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA FACULDADE DE FILOSOFIA E
CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

CHRISTIANE SILVA DE VASCONCELLOS

**O CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA
DA *GENTE NEGRA*
SALVADOR 1860-1916**

**SALVADOR
2006**

CHRISTIANE SILVA DE VASCONCELLOS

**O CIRCUITO SOCIAL DA
FOTOGRAFIA DA *GENTE NEGRA*.
SALVADOR 1860-1916**

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em História da
Universidade Federal da Bahia, como
requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em História sob a
orientação da Prof. Dr. Joao Jose Reis**

Banca Examinadora

**Professor Dr. Nicolau Parés
Professor Dr. Renato da Silveira
Professor Dr. Joao Jose Reis**

Salvador 2006

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V331 Vasconcellos, Christianne Silva
O circuito social da fotografia da gente negra. Salvador 1860-1916 / Christianne Silva Vasconcellos. – 2006.
187 f.

Orientador: Prof. Dr. João José Reis
Coorientador: Nicolau Pares
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2006.

1. Fotografia. 2. Fotografia na historiografia. 3. Cultura – Afro-brasileira. 4. Negros-Salvador – 1860-1916. I. Reis, João José. II. Pares, Nicolau. III. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 778.99



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

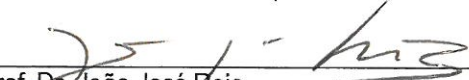
**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE
CHRISTIANNE SILVA DE VASCONCELLOS,
REALIZADA NO DIA 27 DE DEZEMBRO DE 2006.**

Ao vigésimo dia do mês de dezembro do ano de dois mil e seis, às 15:00 horas, nas dependências da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, foi instalada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Profa. Dra. Maria Hilda Baqueiro Paraíso, a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pela mestranda **CHRISTIANNE SILVA DE VASCONCELLOS**, intitulada: **“O CIRCUITO SOCIAL DAS FOTOGRAFIAS DA GENTE NEGRA. SALVADOR, 1860-1916.”** A banca julgadora foi constituída pelos(as) professores(as) doutores(as): João José Reis (professor orientador); Renato da Silveira (UFBA) e Luis Nicolau Parés (UFBA). Passou-se à exposição da autora, seguida da leitura dos pareceres dos professores integrantes da banca. Terminada a leitura dos pareceres, procedeu-se à arguição da mestranda, ao final da qual, a banca, reunida em separado, resolveu pela A PROVAÇÃO. Nada mais havendo a tratar foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

Salvador, 27 de dezembro de 2006.



Profa. Dra. Maria Hilda Baqueiro Paraíso



Prof. Dr. João José Reis



Prof. Dr. Renato da Silveira



Prof. Dr. Luis Nicolau Parés



Christianne Silva de Vasconcellos



ATA DE QUALIFICAÇÃO

Aos 31 dias do mês de outubro do ano de dois mil e cinco, realizou-se, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, o exame de qualificação da mestranda CHRISTIANNE SILVA DE VASCONCELOS com a participação dos seguintes professores doutores João José Reis (Professor Orientador/Antropologia-UFBA), Luís Nicolau Pares (Antropologia/UFBA) e Renato da Silveira (Facom/UEFS). Após a discussão das questões levantadas pelos(as) examinadores(as) sobre o material apresentado pela examinada, a banca considerou a mestranda habilitada a desenvolver o referido trabalho. Salvador-BA, 31 de outubro de 2005.


João José Reis


Luís Nicolau Pares


Renato da Silveira


Christianne Silva De Vasconcelos

AGRADECIMENTOS

Por fim os agradecimentos, últimas palavras escritas nesta empreitada. Envolveu tanta gente que é difícil assinar uma autoria individual. Aproveito assim a oportunidade para assumir os erros e perdas cometidas ao longo desse processo, e compartilhar os logros e acertos com toda a rede de solidariedade que se formou para que eu alcançasse este momento.

Agradeço ao professor Dr. Nicolau Pares quem me acercou à antropologia visual, com conversas, livros e correções pontuais dos meus primeiros textos que arriscaram uma aproximação aquela disciplina.

Agradeço ao Dr. Renato da Silveira, que para a qualificação empreendeu uma leitura detalhada e pormenorizada e, posteriormente, brindou-me valiosas sugestões, sobretudo referido a redação e estilo com o objetivo de aprimorar os argumentos.

À professora Dra. Gabriela Sampaio, quem me recebeu no departamento, ouviu com paciência minha história e me convidou para as reuniões da linha de pesquisa “escravidão e Liberdade”, um privilegiado ambiente intelectual do departamento. À Dra Ligia Belini, primeira leitora do projeto de pesquisa e incentivadora do mesmo, inclusive antes de sua aprovação; aos professores Luigi Negro, Gino e Cláudio Pereira, pelo estímulo em todos os momentos de encontro.

À *gente das imagens* Antônio Marcelino, quem por poucos dias não viu o fruto daquelas tardes infinitas de conversas sobre o *Templo do Postal*, dolorosa ausência. Ao pesquisador da fotografia Claude Santos, quem colaborou com muita amizade, me disponibilizando fontes, livros, leituras, sugestões. À pesquisadora Maria Sampaio quem conheci já no final desse trabalho, e numa conversa de fim de tarde, me apresentou um outro olhar sobre os labirintos dos fotógrafos em Salvador.

Aos colegas pesquisadores, com quem dividi a ansiedade dos primeiros fiores e as surpresas das descobertas. Entre eles, Claudia Trindade, me indicando sempre um novo documento; Reginildes Santa Bárbara quem me ensinou a elegância de argumentar com diplomacia nos momentos mais picantes; ao querido Robério dos Santos, sempre dando uma voz de alento; à Iaiá, Iacy Maia quem num momento de dor e frustração me mostrou alternativas reais; à Lisie e Ligia por compartilharem as fontes encontradas nos arquivos e a preciosa Ialorixá Cicinha quem desde a Fundação Verger, orientou minha mente e meu espírito, ensinou-me acerca do mundo dos vivos e dos mortos, além de brindar-me fontes e informações únicas do mundo do Axé, minha eterna gratidão por sua generosidade em compartilhar tanto. Aos colegas da turma de 2004 onde encontrei amizades preciosas como

Jacimara Santana, a mais sábia do grupo, leitora atenta e crítica pontual, a doce Jacira atenta às políticas do departamento e por isso integradora de todo o grupo, à colega do dia a dia Katia Lorena com quem compartia angústias e conquistas, à Miguel da Conceição quem nos falava sobre o “aprendizado da liberdade” com um delicioso café com cravo.

À *gente dos arquivos*, Miguel Telles, Luís, Raquel e Rita da Biblioteca Pública; Paulo do Arquivo do Estado; Edimeia, Zita e Fernando, do Instituto Histórico; Terezinha, Ana Karina e Juliana, do Instituto Henriqueta Catarino; à atenciosa Graça Catalino do Cedec; ao Sr. Antonio e Mário do CEB/UFBA, a tod@s vocês agradeço a atenção e o carinho com que me receberam nos longos dias de pesquisa.

Aos amigos das antigas lutas que influenciaram diretamente nesse processo, Lou Saboia quem me trouxe para Bahia e me ajudou a começar de novo, ao Jay Bahia companheiro de todos os dias de quem exige silêncios e distâncias, à Renatinha Coelho pelos socorros nos momentos de crise, aos amiguinhos Naiara, Igor e Tiago pela alegria e carinho que somente a infância pode brindar.

Finalmente agradeço à minha família, alicerce desse processo, porto seguro nos momentos de angústia, insegurança e saudade. Agradeço ao meu irmão Otto todo o apoio e carinho durante a realização dessa pesquisa, à minha irmã-filha Aloisia, a mais corajosa e atrevida da família, ao Tefão e sua grande família pela alegria e torcida das minhas queridas sobrinhas Brenda, Gabriela, Letícia e sobrinhos Lucas e Joao Victor que multicoloriram os caminhos dessa jornada. À minha Mainha Rosália, que por fim compreendeu a importância dessa minha escolha e me tranquilizou com palavras de confiança e apoio nos momentos mais difíceis. A meu pai Paulo, que desde o mundo dos espíritos me pegou no colo e me trouxe até aqui, àquel@s que vieram antes e abriram os caminhos.

Meus sinceros e profundos Agradecimentos.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve uma análise sobre circuito de produção, circulação, uso e consumo de fotografias de pessoas africanas e afrodescendentes, retratadas na cidade de Salvador, Bahia, entre os anos de 1860 e 1916. O objetivo transversal da pesquisa é evidenciar os sentidos adquiridos por essas imagens no contexto social e na cultura visual da sociedade escravista baiana. Ditas fotografias foram relacionadas com fontes de outra natureza, como anúncios de jornais, almanaques e revistas; processos criminais e cíveis; inventários dos fotógrafos; testamentos; correspondências postais e de arquivos privados, entre outras. Como resultado a pesquisa evidenciou a existência de culturas, identidades e estéticas próprias da diáspora africana na Bahia e, em particular, as estratégias de liberdade real e mobilidade social, criadas pela população africana e afrodescendente em Salvador nas últimas décadas do regime escravista em Brasil.

Palavras-chave: Fotografia Oitocentista, Cultural Visual, Imagens de pessoas Africanas e Afrodescendentes, Salvador, Bahia, Brasil

RESUMEN

Esta investigación desarrolla un análisis del circuito de producción, circulación, uso y consumo de fotografías de personas africanas y afrodescendientes, retratadas en la ciudad de Salvador, Bahía, entre 1860 y 1916. El objetivo transversal de la investigación es resaltar los significados adquiridos por estas imágenes en el contexto social y en la cultura visual de la sociedad esclavista bahiana. Estas fotografías fueron relacionadas con fuentes de otra naturaleza, como anuncios en periódicos, almanaques y revistas; procesos penales y civiles; inventarios de fotógrafos; testamentos; correspondencia postal y archivos privados, entre otros. Como resultado, la investigación evidenció la existencia de culturas, identidades y estéticas propias de la diáspora africana en Bahía y, en particular, las estrategias de libertad real y movilidad social, creadas por la población africana y afrodescendiente en Salvador, en las últimas décadas del régimen esclavista en Brasil.

Palabras clave: Fotografía del siglo XIX, Cultura Visual, Imágenes de personas de africanas y afrodescendientes, Salvador, Bahía, Brasil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lopes & Cia, Bahia, verso <i>carte-de-visite</i> , c. 1867.	28
Figura 2 – Alberto Henschel, Bahia, verso <i>carte-de-visite</i> , c. 1867.	29
Figura 3 – Benjamin Mulock, Bahia, Olaria cutting, 1860.	33
Figura 4 – Benjamin Mulock, Pojuca Tunnel South face, 1861.	33
Figura 5 – Benjamin Mulock, Bahia, 1860, <i>carte-de-visite</i>	34
Figura 6 – Gaensly & Lindemann, d. 1898, verso de <i>carte-de-visite</i>	36
Figura 7 – <i>Litho e Typo Almeida</i> , Bahia, Largo do Theatro, c. 1906.	38
Figura 8 – Lopes & C ^a , Bahia, c. 1867, <i>carte-de-visite</i>	41
Figura 9 – F. A. Correa, Ceará, c. 1877.	43
Figura 10 – Flavio de Barros, Bahia, Canudos, 1897.	44
Figura 11 – Flavio de Barros, Bahia, Canudos, 1897.	44
Figura 12 – Photo Artística, Bahia, Penitenciaria, 1912, papel sobre cartão.	46
Figura 13 – <i>Gaensly e Lindemann</i> , Bahia, Revista Renascença, 1899.	47
Figura 14 – R. A. Read, <i>Bahia-Kreolin (Eigeborene)</i> c. 1908.	48
Figura 15 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1860.	55
Figura 16 – <i>Alberto Henschel & Co</i> , Bahia, c. 1870.	56
Figura 17 – Alberto Henschel, Bahia, c. 1870.	56
Figura 18 – Fotógrafo não identificado, Bahia, Corredor da Vitória, c. 1885.	57
Figura 19 – <i>Alberto Henschel & Co</i> , Bahia, c. 1870.	58
Figura 20 – Albert Henschel, Bahia, s.d.	58
Figura 21 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1900.	59
Figura 22 – João Goston, Bahia, c. 1870.	59
Figura 23 – Fotógrafo não identificado, Bahia, s.d.	60
Figura 24 – Lindemann, Bahia, c. 1900, bilhete-postal.	60
Figura 25 – <i>Albert Henschel & Co</i> , Bahia c. 1870.	61
Figura 26 – Fotógrafo não identificado, Bahia, s.d.	61
Figura 27 – <i>Gaensly & Lindemann</i> , Bahia, Campo Grande, c. 1890.	62
Figura 28 – Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885, acervo IMS.	62
Figura 29 – <i>Gaensly & Lindemann</i> , Bahia, Campo Grande, c. 1890.	64
Figura 30 – <i>Gaensly & Lindemann</i> , Bahia, Campo Grande, c. 1890.	64
Figura 31 – Fotógrafo não identificado, Bahia, s.d.	65
Figura 32 – Clichê R. Lindemann, Bahia, Caixinheiras, c. 1900, bilhete-postal.	65
Figura 33 – Albert Henschel, Bahia.	66

Figura 34 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.....	66
Figura 35 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.....	66
Figura 36 – João Goston, Bahia, c. 1870.....	66
Figura 37 – João Goston, Bahia, c. 1870.....	66
Figura 38 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	68
Figura 39 – João Goston, Bahia, c. 1870.....	68
Figura 40 – J. Mello Editor, Bahia, Chafariz, cartão-postal, c. 1908.....	70
Figura 41 – João Pedroso Editor, Bahia, Aguadores da Cidade, c. 1910.....	71
Figura 42 – Fotografia não identificado, Bahia, Largo 2 de Julho c. 1907.....	71
Figura 43 – João Ferreira Villela, Recife, c. 1860, <i>carte-de-visite</i>	73
Figura 44 – <i>Gaensly & Lindemann</i> , Bahia, c. 1880, <i>carte-cabinet</i>	74
Figura 45 – Generoso Hespanhol Portella, Bahia, c. 1890, <i>carte-cabinet</i>	74
Figura 46 – Antônio Lopes Cardoso, Bahia, c. 1862, <i>carte-de-visite</i>	75
Figura 47 – Antônio Lopes Cardoso, Bahia, c. 1862, <i>carte-de-visite</i>	75
Figura 48 – João Goston, Bahia, c.1870, <i>carte-de-visite</i>	76
Figura 49 – Clichê R. Lindemann, Bahia, Ama – Bahia c. 1900, bilhete-postal.....	77
Figura 50 – “Fantee woman.” Photograph: W. S. Johnston, c. 1900.....	77
Figura 51 – Fotografia não identificado, Bahia, s.d., papel fotográfico.....	79
Figura 52 – <i>Lindemann & Co.</i> , Bahia, c.1890, <i>carte-cabinet</i>	79
Figura 53 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1870.....	80
Figura 54 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	81
Figura 55 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	81
Figura 56 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	82
Figura 57 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	82
Figura 58 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1880.....	84
Figura 59 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1890.....	85
Figura 60 – Reis & Co., Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	86
Figura 61 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	86
Figura 62 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1900, <i>carte-de-visite</i>	87
Figura 63 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1900, <i>carte-de-visite</i>	88
Figura 64 – Carlos Julião, Rio de Janeiro, c. 1799, prancha.....	89
Figura 65 – Carlos Julião, Rio de Janeiro, c.1799, prancha.....	89
Figura 66 – Rodolpho Lindemann, Bahia, 1900.....	92
Figura 67 – Alberto Henschel, Bahia, c. 1870, <i>carte-de -visite</i>	92

Figura 68 – Marc Ferrez, Bahia, c. 1885, díptico.....	92
Figura 69 – Marc Ferrez, Bahia, c. 1885, bilhete-postal.	95
Figura 70 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	95
Figura 71 – Clichê R. Lindemann, Bahia, I. Creoula – Bahia, c. 1900.	95
Figura 72 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	95
Figura 73 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.....	97
Figura 74 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Creoula da Bahia, c. 1900.....	98
Figura 75 – Clichê R. Lindemann, Bahia, J. Creoula – Bahia. c. 1900.....	98
Figura 76 – Generoso H. Portella, Photographia Moderna, Bahia, c.1890	99
Figura 77 – Fotografia Diamantina, c. 1910, Pulcheria, Maria da Conceição.	101
Figura 78 – Fotografia Diamantina, “Antiga Mãe do.....	101
Figura 79 – Fotografia Diamantina, c.1910, Africana igê-chá.	101
Figura 80 – Fotografia Diamantina, c. 1920, Candomblé do Gantois”.	101
Figura 81 – Reis & Co., Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	104
Figura 82 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1880, <i>carte-de-visite</i>	104
Figura 83 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i>	104
Figura 84 – <i>Gaesly e Lindemann</i> , Bahia, c. 1890, <i>carte-de-visite</i>	104
Figura 85 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1916, papel sobre cartão.	106
Figura 86 – João Goston, Bahia, c. 1870, <i>carte-de-visite</i> , Cornélio Vidal da Cunha.	107
Figura 87 – Lopez Cardozo, Bahia, d. 25 de abril de 1871, <i>carte-de-visite</i>	108
Figura 88 – Flávio de Barros, Bahia, c. 1895, cópia sobre cartão.	109
Figura 89 – Richard A. Read, Bahia, 1913, Teodoro Fernandes Sampaio.....	110
Figura 90 – Richard A. Read, Bahia, 1913, papel sobre cartão, Ivo Pinheiro.....	110
Figura 91 – Phot. Universal Ignacio Mendo, Bahia, 1888, cópia sobre cartão.	111
Figura 92 – Fotógrafo não identificado. Bahia, Chafariz, 1905, bilhete-postal.	112
Figura 93 – Gustavo Mullen Editor, Bahia, Chafariz, c. 1902, bilhete-postal.	112
Figura 94 – Marc Ferrez, Rio de Janeiro, tipos urbanos, vendedores, c. 1900.....	113
Figura 95 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1905, bilhete postal.....	114
Figura 96 – Fotógrafo não identificado, Bahia, d.1909, bilhete-postal.	114
Figura 97 – Clichê R. Lindemann [s.d.], Bahia Santo Antônio, c. 1900.....	115
Figura 98 – Clichê R. Lindemann [s.d.], Bahia, Pharol, d. 1905.....	115
Figura 99 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1905.	116
Figura 100 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1905.	117
Figura 101 – Fotógrafo não identificado, Bahia, c. 1889.	117

Figura 102 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1906.	118
Figura 103 – Fotografias usadas por Manoel Querino no ensaio <i>A Raça Africana e os seus costumes na Bahia</i>	125
Figura 104 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Ganhador africano, bilhete-postal.	129
Figura 105 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Ganhador africano, bilhete-postal.	129
Figura 106 – Clichê R.Lindemann, c.d. Bahia St. Bento, d.1901.	130
Figura 107 – J. Mello Editor, Grupo de carregadores africanos, Bahia, c.1900.	131
Figura 108 – Fotografia não identificado, Bahia, Terreiro do Gantois, s.d.	132
Figura 109 – J. Mello Editor, Bahia, Uma Creoula da Bahia, d. 1913.	134
Figura 110 – Cliché R. Lindemann, D. Creoula - Bahia, d. 1909, bilhete-postal.	135
Figura 111 – Cliché R. Lindemann, K. Creoula - Bahia, d. 1909, bilhete-postal.	136
Figura 112 – Antônio Martins S Telles, Alagoinhas, Ba, Alforria Conrado, 1887.	141
Figura 113 – <i>Alberto Henschel & Co.</i> , Bahia, c. 1880, <i>carte-de-visite</i>	143
Figura 114 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, Victorio Crioulo, c. 1870.	145
Figura 115 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, c. 1870.	145
Figura 116 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, José Sebastião Rosa.	145
Figura 117 – Photographia Artística, Bahia, penitenciária, 1912.	146
Figura 118 – Photographia Artística, Bahia, penitenciária, 1912.	146
Figura 119 – Vitrine “Ala das escravas”, Bahia, 2006, Museu do Traje e do Têxtil.	148
Figura 120 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1900.	149
Figura 121 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1900, papel fotográfico.	151
Figura 122 – Fotografia não identificado, Bahia, [s.d].	152
Figura 123 – Richard A. Read, Bahia, c. 1913, frente e verso.	155
Figura 124 – Richard A. Read, Bahia, c. 1913.	156

ABREVIATURAS

ACS	Arquivo Particular Claude Santos
AFMBa	Arquivo da Faculdade de Medicina da Bahia
AMS	Arquivo Municipal de Salvador
APEBa	Arquivo Público do Estado da Bahia
BN	Biblioteca Nacional, acervo iconográfico.
BPEBa	Biblioteca Pública do Estado da Bahia
CEDIC	Centro de Documentação Baiana
COELBA	Companhia de Eletricidade do Estado da Bahia – Arquivo fotográfico
FJN	Fundação Joaquim Nabuco
IBHMCA	Instituto Bahiano de História da Medicina Ciências Afins
ICE	Institution of Civil Engineers
IFHC	Instituto Feminino Henriqueta Catarino
IGHBa	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IMS	Instituto Moreira Salles – São Paulo
LEV	Laboratório Eugenio Veiga
MT	Museu Tempostal – Coleção pessoal Antônio Marcelino
SIW	National Museum of African Art – Smithsonian Institution Washington, D. C.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O CIRCUITO DE PRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA NA BAHIA OITOCENTISTA.....	15
1.1 A documentação utilizada.....	15
1.2 A fotografia no Brasil	16
1.3 A produção fotográfica em Salvador – 1860-1910.....	21
1.4 O mercado consumidor de fotografias em Salvador.....	23
1.5 Retratistas a <i>Electrotypo</i>	25
1.6 A geração das <i>carte-de-visite</i> e <i>carte cabinet</i>	26
2 A DIMENSÃO SOCIAL DA FOTOGRAFIA.....	51
2.1 As análises de <i>typos</i> no Brasil	53
2.2 A população afrodescendente nos serviços urbanos remunerados	54
2.2.1 Os carregadores dos cantos.....	55
2.2.2 As ganhadeiras.....	60
2.2.3 Aguadeiras	68
2.3 Amas de leite: a particularidade baiana	72
2.4 A elite afrodescendente no estúdio do fotógrafo	81
2.4.1 A estética da elite crioula.....	89
2.4.2 Mães de santo e comerciantes de objetos votivos	98
2.4.3 Militares, políticos e homens de ciência.....	103
2.5 A fotografia baiana na <i>belle époque</i>	112
2.6 Trabalhadores afrodescendentes na infraestrutura moderna.....	116
3 O UNIVERSO DOS SIGNIFICADOS POSSÍVEIS	119
3.1 A fotografia da gente preta no discurso científico de Manuel Querino.....	120
3.2 As crioulas da Bahia e a Bahia das crioulas	133
3.3 A identidade de Conrado	140
3.4 Na “Ala das escravas”	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	160
ANEXO A	169

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa constrói uma história social das fotografias de pessoas africanas e afrodescendentes – que serão tratados doravante como *gente preta* – produzidas e circuladas em Salvador entre os anos 1860 e 1916. O propósito é contribuir para os estudos que utilizam a história social das fotografias de pessoas africanas e afrodescendentes como fonte de pesquisa para o conhecimento dos processos sociais e culturais ocorridos na sociedade.

É apresentada aqui uma investigação da dimensão visual como parte das transformações materiais e simbólicas da vida social. Procurou-se identificar *sujeitos* em vez de *tipos*, visando identificar o indivíduo, e não somente o estereótipo. Quanto à produção das fotografias, investigaram-se os *modos de ver e fazer ver* a gente preta da sociedade baiana, para, assim, compreender o impacto das fotografias na dinâmica social e vice-versa.

Analisou-se o processo de construção da imagem nas fotografias, observando-se como a estrutura de produção e consumo, favorecida pela tecnologia industrial de imagens e explorada por profissionais estrangeiros – ao mesmo tempo agentes e testemunhas de uma cultura visual externa –, forjou as condições necessárias para a expansão da fotografia e sua penetração nos espaços mais íntimos da experiência cotidiana da sociedade escravista baiana. Além disso, demonstrou-se como o que foi selecionado para entrar no universo das imagens fotográficas foi sobejamente influenciado, não somente por ideologias e acontecimentos sociais, mas sobretudo pela cultura própria da gente preta, que pode ser identificada na composição e trajetória das fotografias, tal como se procurou realizar nesta pesquisa.

Analisou-se, ademais, como as fotografias registraram aspectos da cultura afrodescendente e do sujeito, apesar de os atributos individuais terem sido articulados em torno de certos temas e estilos, criando e veiculando padrões de representação “típicos”. Por fim, foram examinados os espaços pelos quais as fotografias circularam. E, para compreender a relação entre imagem e sociedade a partir dos significados possíveis que as fotografias adquiriram nos lugares onde foram exibidas, levaram-se em conta aspectos sociais, culturais, imaginários e ideológicos.

Fotografias da gente preta produzidas no século XIX começaram a aparecer no cenário historiográfico com a publicação, em 1961, do livro *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*, em que Gilberto Freyre apresentou um conjunto de 31 retratos de homens, mulheres e crianças afrodescendentes do nordeste canavieiro, feitos em estúdios nas décadas de 1860 e 1870 (FREYRE, 1979). Esse conjunto de fotografias não fez o mesmo sucesso daquele publicado 28 anos depois, *Escravos brasileiros no século XIX na fotografia*

de *Christiano Jr.*, o qual trazia cinquenta retratos de pessoas afro-brasileiras escravizadas no Rio de Janeiro, fotografadas entre 1864 e 1866 (AZEVEDO; LISSOVSKY, 1988). Essas fotografias foram referência visual para vários trabalhos que tratavam sobre a escravidão em distintas regiões do Brasil.

Do mesmo tema, em 1989, foi publicado outro conjunto de fotografias localizadas na Bahia, porém esse foi pouco citado na historiografia. Trata-se do livro de Sofia Olszewski Filha, *A fotografia e o negro na cidade do Salvador – 1840-1914*, que expõe 29 fotografias de pessoas afro, realizadas em estúdio e nas ruas de Salvador (OLSZEWSKI FILHA, 1989).

Cinco anos depois, em 1994, Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro publicaram as fotografias que formaram a exposição da comemoração dos cem anos de abolição, sob o título *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX* (KOSSOY; CARNEIRO, 1994).

Em 1988, publicaram-se as obras que trouxeram ao público as coleções de Gilberto Ferrez, *Bahia, velhas fotografias – 1885-1900* (FERREZ, 1988a), e *Velhas fotografias pernambucanas – 1851-1890* (FERREZ, 1988b). Ambas apresentam fotografias externas e de estúdio, dentre as quais a maioria é de pessoas africanas e afrodescendentes.

O primeiro balanço bibliográfico dos estudos sobre fotografia e história foi apresentado em um ensaio coletivo (CARVALHO *et al.*, 1994, p. 253-300). As autoras apresentaram cinco grupos, classificados por temáticas, da produção historiográfica nacional. Um desses destacou as obras que estudaram a significação histórica da visualidade a partir de discursos e práticas que orientam a experiência com o visual (CARVALHO *et al.*, 1994, p. 255). Esta pesquisa de mestrado pode ser localizada nesse grupo de trabalho, pois, a maneira metodológica, utiliza a fotografia, sua produção e circulação, como lugar de observação dos processos sociais relevantes para compreender o sentido e a função das fotografias da gente preta em uma sociedade escravista.

Outras tendências identificadas pelas autoras são referidos aos estudos referentes ao processo técnico da imagem, à teoria e metodologia de análise do visual, à história da fotografia e ao repertório documental que garantiu o levantamento e a identificação de coleções particulares, institucionais e internacionais. Neste último grupo de pesquisas, foi publicada uma documentação privilegiada de fotografias da gente preta, disponibilizadas como unidade documental, identificadas em sua produção, mas desprovidas de contextualização.

Esse tipo de publicação ocorreu, sobretudo, no ano 2000. Foram publicadas coleções variadas, como o catálogo da *Mostra do descobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILAR,

2000) e *A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil – 1637-1899* (MOURA, 2000), as quais forneceram o levantamento e a catalogação de mais de três mil fontes iconográficas das pessoas africanas e seus descendentes no Brasil. Também foi publicada a coleção de Pedro Corrêa do Lago no livro *O século XIX na fotografia brasileira*. A maioria do conjunto é de indivíduos africanos e afrodescendentes, embora não seja a exclusividade da coleção (FERNANDES JÚNIOR; LAGO, 2000). De todo modo é um indicativo do lugar que ocupou as fotografias da Gente Preta na produção fotográfica Oitocentista.

Em 2004, três publicações revelaram novos documentos, reproduzidos nas coleções de instituições nacionais, estrangeiras e de colecionadores. O livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* reuniu 340 fotografias, oriundas de instituições públicas e coleções particulares no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos, na França e na Alemanha (ERMAKOFF, 2004). Além disso, Marisa Vianna teve acesso à coleção particular de cartões postais de Ewald Hackler e publicou o livro *Vou pra Bahia*, onde apresentou cerca de 376 postais da Bahia entre os anos 1880 e 1916, conservadas na referida coleção particular (VIANNA, 2004). Da mesma maneira que naqueles da década anterior, as fotografias carecem da contextualização. Em 2005, pesquisadoras da Biblioteca Nacional selecionaram a documentação visual sobre a Bahia existente no acervo iconográfico da instituição e publicaram o livro *Iconografia Baiana do século XIX na Biblioteca Nacional*, em que também constam fotografias e pinturas de pessoas afrodescendentes (MARTINS *et al.*, 2005). A mais recente publicação sobre o tema é *A fotografia na Bahia 1839-2006*, coordenada por Aristides Alves, na qual o texto de Maria Guimarães Sampaio, “Da *photographia* à fotografia (1839-1949)”, constitui uma pesquisa acerca dos fotógrafos e ateliês, que insere a produção dos fotógrafos no contexto baiano (SAMPAIO, 2006).

Esta pesquisa pretende contribuir com esses estudos no que se refere aos aspectos históricos e culturais das pessoas africanas e afrodescendentes exibidos ou não nas fotografias. Como a intenção não é semiótica, buscou-se na interação das distintas fontes utilizadas na pesquisa, localizar identidades de sujeitos, culturas crioulas, estéticas e estratégias de mobilidade social criadas por essas pessoas, em Salvador, nas últimas décadas da escravidão e primeiras do período pós-abolição.

As fotografias fonte principal da pesquisa foram produzidas em Salvador a partir da popularização da técnica fotográfica, no início da década de 1860. Se no começo a fotografia retratou predominantemente rostos masculinos das elites, posteriormente outras personagens entraram para o universo da imagem. Ao mesmo tempo, surgiram usos mais pessoais da

fotografia em objetos como medalhas, caixinhas e o próprio *carte-de-visite* com o retrato pessoal, que se ofertava a um amigo ou familiar. A circulação também foi ampliada para espaços públicos na comercialização de tipos urbanos, celebridades ou vistas da cidade, cujas implicações e sentidos adquiridos são um dos centros da análise construída ao longo deste texto.

No circuito privado de consumo da elite, introduziram-se retratos da família, da esposa, dos filhos e dos escravizados domésticos. No âmbito público, as fotografias visavam à venda nos ateliês, ao comércio de *souvenirs* e produtos para viajantes, entre os quais estavam os retratos da família real e de celebridades internacionais acrescentados àqueles de artistas e de pessoas afro.

O objetivo aqui foi percorrer o circuito de produção, circulação, uso e consumo do conjunto de fotografias selecionados, e sua interação com a sociedade. Atestou-se que o período de maior produção e circulação das fotografias selecionadas concentrou-se nas duas últimas décadas da escravidão e nas duas primeiras da República. Em particular, entre os retratos públicos comercializados, os únicos produzidos em Salvador foram aqueles das pessoas afro. Este trabalho culmina na análise do circuito social dessas fotografias ao longo de sessenta anos, até 1916, quando foi publicado um trabalho científico escrito por um intelectual afrodescendente, que continha fotografias da Gente Preta produzidos vinte anos antes.

Metodologicamente, nesta pesquisa contemplou-se o processo fotográfico implicado na triangulação entre o agente produtor, o fotografado e o espectador. Procurou-se manter a interdependência entre eles, mas tratando-os em capítulos distintos.

Quanto à análise das imagens, partiu-se da informação visual oferecida pela fonte e inseriram-se o tema e os atributos particulares de cada uma no contexto social que procuravam representar. Foram examinados os usos, significados, funções, seleções e ausências no que diz respeito aos processos sociais da Bahia naquele momento. Tal como afirmado por autoras que estudaram essas imagens, o registro fotográfico de pessoas africanas e afrodescendentes, produzido ao longo dos Oitocentos, está carregado de juízos e valores do período em relação a essas pessoas, somados ao fato de a técnica fotográfica ter sido importante ferramenta na construção da representação da alteridade, dos estereótipos, da autorrepresentação das elites etc. Mesmo assim, tais características não tornam a fonte menos interessante nem limitam sua investigação. De fato, a identificação dos estereótipos e das estratégias de construção da representação constituiu o ponto de partida para a análise das imagens.

Para além disso, contextualizou-se a informação visual, desenvolvendo-se uma leitura histórica das fotografias, em que foram privilegiados os aspectos da identidade e da cultura das pessoas fotografadas. Ademais, daquilo que foi selecionado e se configurou como imagem, intentou-se identificar os ângulos omitidos a partir do contexto de onde foi retirada. Exemplo disso é que, nas fotografias, omitiu-se a representação da ampla movimentação política da Gente Preta na luta pelo direito natural à liberdade.

A leitura histórica aproximou-se de uma abordagem etnográfica, com referência no livro *Anthropology and photography – 1860-1916*, no qual vários autores analisaram diferentes conjuntos fotográficos de pessoas africanas e asiáticas, fotografadas no mesmo período contemplado por esta pesquisa. Esses artigos, além da metodologia para a leitura etnográfica das imagens, forneceram material de comparação com a produção na Bahia (EDWARDS, 1992). Dentre os estudos com leitura etnográfica da imagem feitos no Brasil, utilizaram-se os *Cadernos de antropologia e imagem*, dossiê “Fotografia e antropologia” (CADERNOS de Antropologia e Imagem, 1996).

Das reflexões sobre a imagem técnica e o impacto de sua disseminação em âmbito social, privilegiaram-se as interpretações de Walter Benjamin. Para o filósofo, a fotografia apresenta algo novo, que não se limita aos códigos de convenção que lhe deram origem. Seu diferencial está em ter um referente que, necessariamente, existiu. Por isso, para Benjamin, na fotografia, “preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [...] algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali” (BENJAMIN, 1994b, p. 93). Nesta pesquisa, alguns fotografados foram nomeados mediante o uso feito de suas imagens.

No ponto de partida, percebeu-se a necessidade de revolver vestígios e destacar o que não se pretendeu fotografar. Cumpre dar visibilidade àquilo que foi aparentemente negligenciado no momento do “clic”. Para isso, utilizaram-se as propostas de Carlo Ginsburg, que considerou a investigação dos detalhes como um paradigma epistemológico, retomando uma metodologia das Ciências Humanas, de final do século XIX, um paradigma indiciário com base na semiótica (GINSBURG, 1989, p. 151).

Segundo Peter Burke, a Escola de Warburg, ao desenvolver o método de interpretação de imagens conhecido como “iconologia”, adaptou o paradigma indiciário aos propósitos da história cultural (BURKE, 2004, p. 39-41). Nesse sentido, a despeito de sua semelhança com a memória e das possibilidades de reconhecer nas fotografias detalhes reveladores, a análise de seu conteúdo por si só não revela seus significados. Para fazer emergir o sentido das imagens (em um determinado período e para um determinado grupo), é necessário investigar

sua interação social, (re)inseri-la em seu contexto de produção, circulação, uso e consumo, e, desse encadeamento, extrair os efeitos de sua entrada no circuito social e os sentidos adquiridos nos vários níveis em que pode operar. Como sugere Ginsburg, “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (1989, p. 169).

A partir dessa análise, verificou-se que, se as fotografias seguiram as convenções estéticas do período quanto à pose, ao enquadramento ou aos temas selecionados, outros aspectos na imagem, como os trajes e a exibição dos ofícios, mostraram outros elementos culturais, como a religiosidade e a criatividade nas maneiras de procurar o sustento diário e a estética própria da Gente preta em Salvador. Esses aspectos foram considerados indícios de identidade e cultura que a fotografia não teve a intenção de mostrar.

1 O CIRCUITO DE PRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA NA BAHIA OITOCENTISTA

A produção da fotografia implica a triangulação entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador. De início, serão examinados o primeiro e o último, nas suas características específicas e na relação entre eles. O objetivo é caracterizar a dinâmica de produção e consumo das fotografias da gente preta na sociedade baiana, no período de 1860 a 1916, e evidenciar que, tão importante quanto a produção, foi a capacidade da fotografia de impulsionar, pelo uso e consumo da imagem, novas práticas sociais, num contexto paradoxalmente arbitrário. De fato, expandiu-se a ideologia da modernidade com a aplicação da tecnologia no interior de uma sociedade escravista e, de modo geral, orientou-se a dinâmica de produção e consumo de fotografias.

Embora a fotografia tenha sido a fonte privilegiada nesta pesquisa, o objeto da investigação foi a sociedade, reconhecida nos agentes de produção, nos sujeitos retratados e no público consumidor. Aqui teve-se em conta a trajetória dos fotógrafos, a instalação e mudança dos estabelecimentos fotográficos, a circulação de novas tecnologias e os ambientes onde eram exibidas as fotografias. Para dar conta desses aspectos, utilizaram-se sobretudo os anúncios publicados na imprensa da época em que se identificaram os argumentos para atrair o público, convencê-lo a se retratar e consumir a fotografia. Foram também examinadas as estratégias dos agentes produtores para criar novos padrões de visualidade por meio da fotografia. Destacaram-se a tecnologia empregada e os objetos importados da Europa comercializados nos ateliês, os quais foram anunciados pelos fotógrafos como um predicado do ser moderno.

1.1 A DOCUMENTAÇÃO UTILIZADA

A documentação utilizada neste capítulo se caracterizou fundamentalmente pelos anúncios divulgados na imprensa local. O jornal foi o mais completo veículo de divulgação da fotografia e das novidades introduzidas por ela na Bahia, no período estudado. Porém, devido à irregularidade na sequência dos números de jornais, disponíveis para a consulta nos arquivos da cidade, não foi possível realizar um levantamento por amostragem. Para resolver o inconveniente, foram acompanhados os anúncios, ao longo de décadas, nos periódicos de maior circulação. Foram encontradas notas e propagandas dos profissionais que atuaram na cidade, anúncios de abertura e sucessão dos estabelecimentos fotográficos, a tecnologia empregada, as novidades importadas da Europa, a estruturação e os produtos colocados no mercado, endereços e horários de atendimento. O jornal mais antigo que foi consultado data

de 1854, nele foram encontrados longos anúncios de João Goston, Francisco Napoleão Bautz e Francisco da Silva Romão, que explicavam a técnica utilizada, apresentavam sua galeria de retratos e informavam os horários de atendimento, objetos comercializados e, no caso Bautz, ofereciam o ensino da arte fotográfica. Dali até os anos de 1890, os anúncios tiveram características semelhantes, ricos em informações acerca da tecnologia, produção e possibilidades de uso da fotografia. No final do século XIX, esse quadro se altera consideravelmente tanto no discurso dos anúncios, que passaram a se apresentar mais lacônicos, quanto na frequência com que eram veiculados, menor e mais instável.

Outro veículo de divulgação capaz de fornecer informações sobre a produção e consumo das fotografias na Bahia oitocentista foram os almanaques. Tinham publicação anual e, neles, os anúncios apareciam em grandes textos explicativos, destacados em cor e seção especial, ou na seção de anúncios, em lista, informando apenas o nome e o endereço do profissional. Ali duas categorias de agentes fotográficos foram diferenciadas: os retratistas-pintores, que ofereciam retratos pintados a óleo, que continuaram sendo produzidos mesmo com o advento do retrato fotográfico; os retratistas, que faziam os retratos fotográficos e as *Photographies*, em que constavam, além do nome do fotógrafo, a denominação do estabelecimento, assim como outros gêneros fotográficos, como vistas da cidade e paisagens. No final do século XIX, mantiveram-se somente os retratistas-pintores e as *photographies*.¹

Como fonte, a fotografia resulta num testemunho ocular de uma realidade que necessariamente existiu para ser registrada. Em especial, as fotografias selecionadas para a pesquisa são fontes nas quais se observa um quadro da configuração social da Bahia oitocentista, dos vínculos entre as classes, dos olhares mútuos e dos lugares sociais que eram estabelecidos. Todavia, não são uma fonte que permita observar o processo social em transformação. Por isso, foram combinadas com fontes de outra natureza, decorrentes de sua interação social, bem como com os aportes da historiografia quanto à dinâmica sociocultural.

1.2 A FOTOGRAFIA NO BRASIL

À chegada da fotografia no Brasil, a cultura visual incorporava-se à vida social por meio das pinturas a óleo, aquarelas, litogravuras em séries, e desenhos. As imagens das pessoas africanas e afrodescendentes eram produzidas, sobretudo, por artistas viajantes que passaram ou residiram temporariamente no Brasil (MOURA, 2000, p. 23). Muitos deles

¹ Os anúncios e os dados sobre os fotógrafos encontrados na documentação foram reunidos num apêndice, Anexo A, onde foi transcrita parte dos documentos e apresentados os anúncios divulgados na imprensa local e os aspectos da vida social dos fotógrafos. Privilegiaram-se as informações inéditas acerca desses fotógrafos, tendo por base os trabalhos já publicados no Brasil.

pertenciam à escola francesa neoclássica, que tinha por referência as obras da Antiguidade Grega. Por se tratar de uma tendência da França pós-revolucionária, os artistas incorporaram o povo nas cenas com o objetivo de destacar sua participação na sociedade. Em suas obras, estabeleceram qualidades estéticas que sublinhavam “a identidade entre a disposição para o bem e a defesa do interesse comum e da igualdade” (NAVES, 1996, p. 41). Valorizaram o estático, o equilíbrio e a serenidade, termos que definiam o conceito de beleza clássica.

Em 1816, com a chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro, o Neoclassicismo foi estimulado a ponto de determinar a produção artística nacional. Porém, os valores dessa tendência não encontraram correspondente na sociedade brasileira, baseada no trabalho escravo e, portanto, longe de estabelecer a igualdade como princípio comum. Artistas como Debret tentaram representar a realidade social de maneira serena, ressaltando a crítica ante a desigualdade, violência e crueldade da escravidão (NAVES, 1996, p. 68-72). Em Rugendas, as pessoas afrodescendentes escravizadas foram representadas na “capacidade do africano de criar uma nova vida para si no Brasil” (SLENES, 1995-96). Segundo Slenes, a integração desses indivíduos à sociedade dominante, na obra de Rugendas, aparece fortemente vinculada a tradições ancestrais africanas, sem deixar de anunciar a aproximação entre culturas e a assimilação de padrões culturais dos brancos.

Os padrões estéticos dos artistas presentes no Rio de Janeiro foram difundidos nas demais províncias do Império, que os reconheciam como legítimos da arte nacional. A capital abrigava a Academia Imperial de Belas Artes, o mais importante centro de estudos de arte do país, sede das exposições nacionais de belas artes. Nesse âmbito, o movimento cultural e artístico, nacional e internacional, era intenso, acomodando o público consumidor atraído pela arte. Na cidade de Salvador, esse público circulava no teatro São João, onde se apresentavam todo tipo de espetáculos e obras de arte.

O convite imperial feito aos artistas franceses fazia parte das novas políticas da coroa portuguesa, que, fugindo da perseguição napoleônica, transferiu sua sede administrativa para o Brasil e estabeleceu um império nos trópicos. O intercâmbio mais estreito com a Europa, teve início em 1808 com a abertura dos portos às nações amigas. Tal medida dinamizou as cidades do litoral, como Salvador, sobretudo no comércio com o Império Britânico. O privilégio foi garantido pela ajuda recebida da frota inglesa na transferência da corte portuguesa para o Brasil. Não obstante aos favorecimentos comerciais, o Império Britânico manteve tensas relações com o Imperador português, pressionando-o a abolir a escravidão e a inserir o Brasil no monopólio industrial inglês (SCHWARCZ, 1998, p. 35-36; VERGER, 2002, p. 405).

No começo do século XIX, o progresso tecnológico gerava profundas transformações nas sociedades envolvidas na modernidade, tanto aquelas fornecedoras de matéria prima quanto as que eram centros de produção industrial. Assim, as culturas antes isoladas foram inseridas nas redes de trocas comerciais das potências europeias. O ponto central dessa evolução tecnológica foi a substituição da energia manual, hidráulica e animal pela mecânica. Outra questão fundamental foi a abolição da escravidão e a introdução de um regime de trabalho contratual de modo a ampliar o mercado consumidor, necessário à produção massiva. A pretensão cosmopolita da ideologia de modernização transformava o mundo num gigantesco mercado em que transitavam produtos, trabalhadores e capitais (TURAZZI, 1995, p. 17).

Nesse contexto, a fotografia chegou ao Brasil em janeiro de 1840, pouco depois do anúncio oficial, em agosto de 1839, na Academia Francesa. Seu portador foi o abade francês Louis Compte, que veio para o Brasil no navio-escola L'Orientale, chegou a Salvador, em meados de dezembro, e permaneceu alguns dias antes de seguir para a corte (FERREZ, 1985, p. 231). Certamente, no país fez os primeiros daguerreótipos, porém diferentemente daqueles preservados na coleção do Imperador, estes se perderam.

A técnica da fotografia foi o resultado dos esforços de estudiosos e artistas, espalhados por diversos países, os quais visavam aperfeiçoar os métodos de impressão de imagens sobre papel. Resultou da união de dois fenômenos previamente conhecidos, um de natureza física, a “câmara obscura”, conhecido desde a Renascença, e outro de natureza química, a característica fotossensível dos sais de prata, comprovada pelo físico alemão Johann Heinrich desde 1727 (BENJAMIN, 1994d, p. 91-108). Na França, Louis Jacques Daguerre (1787-1851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), artistas litógrafos e pintores de cenário, deram início a uma série de experiências que culminaram na *héliographie*, rebatizada depois da morte de Niépce de *daguerreotypie*, e, com este nome foi mundialmente aclamada em 1839. No daguerreótipo, a imagem era gerada sobre uma placa de cobre revestida de prata polida que resultava numa única imagem. Hippolyte Bayard, o primeiro a realizar uma exposição fotográfica com cópias sobre o papel, anunciou seu processo pelo menos dois meses antes do lançamento oficial da daguerreotipia. No ano 1840, o inglês William Henry Fox Talbot, inventor do “negativo”, reivindicou a paternidade da fotografia, que comercializava com o nome de calótipo. Esse invento não apresentava boa nitidez de reprodução, nem rapidez na captação da imagem (FABRIS, 1991, p. 14). Todavia permitia a reprodução em papel, em vez do único exemplar do daguerreótipo (FREYRE, 1983, p. 27).

A imagem, por natureza, sempre foi passível de reprodução. Os mestres pintores no ocidente, distribuíam seus esboços originais aos discípulos para serem copiados. Nas sociedades cristãs, a imagem era direcionada às pessoas iletradas, da mesma forma que um livro aos letrados, em geral, o clero. Assim, um maior número de imagens reproduzidas de um mesmo tema doutrinaria um maior número de cristãos (BAXANDALL, 1991, p. 49). No século XV, surgiram novas técnicas de reprodução em massa na escrita, com a invenção da imprensa e da imagem, como a xilogravura. A última foi se aperfeiçoando até alcançar, no século XVIII, a precisão da litografia.

A litografia foi descoberta em 1797, em resposta às exigências de produção decorrentes da Revolução Industrial. O processo litográfico revolucionou a experiência com imagens ao permitir a impressão fidedigna do desenho matriz, a fácil execução e o baixo custo, em maior quantidade. Somadas à expectativa do mercado e à demanda crescente de informação visual, as imagens litográficas consolidaram as principais características de consumo: fidelidade, rapidez na execução, baixo custo e possibilidade de reprodução (FABRIS, 1991, p. 11-12).

Os experimentos subsequentes com a imagem, procuraram tanto acelerar como facilitar os procedimentos de reprodução, visando substituir a imagem única pela serial. A fotografia foi a mais prodigiosa dessas inovações, pois a imagem era executada por um artefato mecânico e “a mão foi liberada das responsabilidades artísticas, que agora cabiam unicamente ao olho”, como escreveu Benjamin. Segundo esse autor, com a câmera, a função social da arte foi modificada em sua essência, perdendo aquele sentido mágico e ritualístico da peça única gerada pelo artista. O novo invento adicionou à imagem uma função prática de registro e uma circulação massiva entre a população (BENJAMIN, 1994a, p. 170-172). Surgiu da necessidade de representar a realidade com precisão e rapidez, própria ao desenvolvimento científico da época.

Em 1842, com o aumento da sensibilidade das placas fotossensíveis e a introdução da objetiva desenvolvida por Joseph Petzval, diminuiu-se o tempo da pose. Os quinze minutos de exposição ao sol, necessários em 1839, passaram a vinte ou quarenta segundos, e tal comodidade oferecida pela tecnologia favoreceu a proliferação dos estúdios dos retratistas. Todavia o daguerreótipo se manteve até a década de 1850, quando a fotografia reproduzida sobre o papel se configurou como a técnica privilegiada para a produção de imagens de consumo em massa.

Uma vez divulgada a invenção de Niépce e Daguerre, o Estado francês disponibilizou o invento para o domínio público (BENJAMIN, 1994d, p. 91). Tal medida possibilitou o

desenvolvimento e a expansão da nova técnica de produção de imagens para o resto do mundo.

No Brasil, em meados de 1830, na vila de São Carlos, interior da província de São Paulo, outro francês, Antoine Hercule Florence, radicado na província, exibia diplomas maçônicos e rótulos de farmácia em papéis sensibilizados com sais de prata e cloreto de ouro. Não obstante à inexistência na América desse tipo de experiência fotoquímica, a obra de Florence foi, por longo tempo, desprezada e, somente 140 anos mais tarde, suas experimentações fotográficas foram reconhecidas como pioneiras (KOSSOY, 2002, p. 15). Boris Kossoy, que consultou os manuscritos de Florence, informa que, tão logo soube dos descobrimentos na França, o francês enviou um comunicado à imprensa em São Paulo e no Rio de Janeiro, declarando ter inventado mecanismo semelhante, mas, por lhe faltarem os recursos materiais, considerou os resultados demasiado precários (KOSSOY, 1998, p. 24).

Apesar disso, foi o invento de Daguerre que foi aclamado no Brasil, conforme noticiado no *Jornal do Commercio* de 17 de janeiro de 1840:

Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares, e a fotografia que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros [...] em menos de nove minutos, o chafariz do Largo do Paço, a Praça do Peixe, o Mosteiro de São Bento [...] se acharam reproduzidos com fidelidade, precisão e minuciosidade, que se via que a coisa tinha sido feita pela própria natureza, e quase sem a intervenção do artista. (KOSSOY, 1980, p. 48)

Este mesmo jornal, que havia publicado o comunicado de Florence em 29 de dezembro de 1839, afirmou, no artigo citado, conhecer a fotografia só por teoria. O caso de Florence demonstra a falta de incentivo e o desinteresse pelas experiências tecnológicas surgidas no Império, assim como receptividade dos avanços tecnológicos europeus. Tal contexto, reflexo do passado colonial, levou Florence a abandonar as investigações fotográficas (KOSSOY, 1977).

No artigo do *Jornal do Commercio*, observa-se a reação do público ao fenômeno da fotografia. A imagem do daguerreótipo foi exaltada em sua possibilidade de reproduzir, de maneira fidedigna, o mundo visível. Associado a isso destacava-se o fato de a imagem ser produzida por um aparelho mecânico, o que fazia da intervenção subjetiva do fotógrafo um fator secundário. A noção de autonomia outorgada à máquina ao longo do século XIX legitimava a objetividade e fidelidade da imagem fotográfica.

A expansão dessa tecnologia europeia no Brasil, foi favorecida pelo Imperador. Esse chegou até mesmo a adquirir o equipamento por 250 mil réis antes que fosse comercializado

neste lado do Atlântico (FERREZ, 1985, p. 12). Em 1841, ele mesmo realizava as primeiras fotografias. Mas foi como colecionador e incentivador dos fotógrafos aportados que deixou sua maior contribuição para o avanço dessa prática. Em 1851, concedeu o título de fotógrafo da Casa Imperial àqueles profissionais que mais se destacassem na qualidade da produção. Dois anos depois a rainha Vitória teve o mesmo gesto para com os fotógrafos ingleses (SCHWARCZ, 1998, p. 345).

Os principais polos de produção de fotografia no Brasil oitocentista foram Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Nesses locais, o fotógrafo era, quase sempre, um estrangeiro oriundo das artes plásticas, que optou por fugir da concorrência europeia para a busca de novos mercados na América. Na produção da imagem, cabiam ao fotógrafo a seleção da cena, o enquadramento, a iluminação, o cenário e a pose que seriam registrados pela câmera. Embora a seleção tenha sido orientada pelos padrões estéticos da época, cada fotógrafo desenvolveu um estilo próprio de composição e arranjo.

1.3 A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA EM SALVADOR – 1860-1910

Salvador era uma cidade essencialmente comercial, que crescia e se desenvolvia em torno do porto e do comércio transatlântico que por ali circulava. No ano de 1816, no bojo dessas mudanças, ocorreu a primeira tentativa para modernização do porto. A proposta feita no governo do conde de Arcos previa a abertura de um canal para o acesso das embarcações de cabotagem ao ancoradouro de Itapagipe, e das grandes embarcações ao porto da cidade. O projeto não foi adiante (ROSADO, 2000, p. 32). De fato, as mudanças na conformação interna da província somente ocorreriam na segunda metade do século XIX. O espaço de decisão política e econômica, até então dividido entre os engenhos açucareiros do Recôncavo e a cidade-porto de Salvador, foi gradativamente centralizado no núcleo urbano (ARAÚJO, 2000, p. 19).

Na segunda metade do século XIX, Salvador era uma cidade afrodescendente, e esse aspecto foi destacado quicá por todos os relatos deixados pelos viajantes (AUGEL, 1980). Os africanos e seus descendentes podiam ser vistos por toda parte da cidade desempenhando as mais diversas atividades (VERGER, 1999, p. 128-136). Nos cinco anos que antecederam a extinção do tráfico, a maioria dos africanos que chegaram à Bahia permaneceu em Salvador como “trabalhador ao ganho” ou “escravo de aluguel” (REIS, 1993, p. 8). De tal modo, a presença da gente preta era imperativa e “aos poucos a Bahia africanizava-se” (VIANA *apud* VERGER, 1999, p. 213).

O desenvolvimento da fotografia e suas múltiplas interações com a sociedade oitocentista teve uma dupla pretensão: de arte e de mercadoria de consumo. Quanto à primeira, a fotografia era em essência uma imagem pictórica, embora fosse resultado da ação de um artefato mecânico. Os fotógrafos que vieram para a Bahia eram parte da nascente sociedade industrial europeia, que passava pelas transformações urbanas decorrentes do processo de industrialização e crescimento das cidades. Em sua maioria, tinham estreitas ligações com outras artes plásticas, sendo muitos deles pintores, aquarelistas, litógrafos. Por outra parte, como mercadoria, a fotografia era fruto do desenvolvimento industrial, com crescentes possibilidades de uso e circulação.

Desde aos primeiros daguerreotipistas aos *carte-de-visite* e *carte-cabinet*, eram necessários o conhecimento e o domínio dos equipamentos, dos químicos e da luz. A exitosa união desses aspectos resultaria em um trabalho de qualidade para a comercialização. Na era do daguerreótipo, fotógrafos estrangeiros se aventuravam itinerantes pelo Brasil, o que aumentou com a popularização da fotografia graças ao desenvolvimento da tecnologia. Depois de passado algum tempo aqui, muitos fotógrafos juntavam algum pecúlio e regressavam à Europa. A fotografia oitocentista foi uma atividade rentável. As narrativas dos viajantes não trazem informações acerca dessa prática na sociedade. O missionário norte-americano Daniel P. Kidder, que viajou com Comte no L'Orientale, de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1840, nada escreveu sobre o fato ou sobre o equipamento levado pelo padre (KIDDER, 1980).

O fotógrafo mais antigo encontrado nos anúncios de Salvador data de 1844. Anônimo, apresentou-se como artista chegado de Paris para tirar retratos em daguerreótipos (KOSSOY, 2002, p. 57). Alguns anos depois, C. L. Micoletti informou nos jornais que fazia daguerreótipos em fumo ou coloridos. Contemporâneos a Micoletti, os norte-americanos Carlos D. Fredericks e Alexandre B. Week anunciaram, além dos retratos, o ensino da técnica. Estiveram de passagem pela cidade de Salvador, vindos de Pernambuco, onde tinham realizado cerca de quatro mil retratos (TEIXEIRA *et al.*, 1978).

A fotografia em daguerreótipo feita em placa de prata custava em torno de 5 a 8 mil réis em 1847, e vinha dentro de um estojo ou em elegantes molduras. O gênero retrato foi o mais realizado por essa técnica, o que não impediu a produção de vistas da cidade e paisagens. O padrão de composição do retrato tinha o modelo no centro, num enquadramento que atingia o busto, com fundo neutro. Quanto à circulação, o daguerreótipo não conseguiu atingir todas as camadas sociais, manteve-se acessível tão somente ao círculo social das famílias mais abastadas da cidade.

1.4 O MERCADO CONSUMIDOR DE FOTOGRAFIAS EM SALVADOR

Na década de 1850, as pessoas com maior poder aquisitivo em Salvador eram os barões, viscondes, donos de engenho, comerciantes de escravos na África e negociantes de importação e exportação. Viviam tanto nos grandes solares da cidade alta como nos sobrados da Cidade Baixa.

Na Cidade Alta, a Freguesia da Sé era a mais populosa, abrigando famílias de ricos escravistas, funcionários civis e eclesiásticos nos andares superiores dos sobrados; e sujeitos afrodescendentes, escravizados ou libertos, nos subsolos, chamados de lojas de sobrado (REIS, 1991, p. 28). Ali também era o centro cívico da cidade, com as repartições do governo, como o Palácio do Presidente da Província, a Casa da Câmara e Cadeia, a Casa da Moeda; o centro religioso, com os prédios eclesiásticos, como Palácio do Arcebispado, o antigo Colégio dos Jesuítas e a Igreja da Sé; assim como o centro artístico e cultural, no Teatro São João.

Segundo Cid Teixeira, do Largo do Theatro, que numa esquina exibia exuberante o Theatro São João e na outra a Photo Lindemann, subia-se até a Praça da Sé, onde concentrava-se o comércio elegante da cidade;

quem não era bastante rico para mandar buscar enxovais inteiros do “Bon Marche” de Paris, ou não era bastante recatada para somente comprar a domicílio nas mãos das caixeirinhas, ia às compras na rua Direita do Palácio [...] passou a ser a rua do “footing” a rua do “flirt”. (TEIXEIRA *et al.*, 1978, p. 76)

Na Freguesia de São Pedro Velho, habitavam as famílias de elite local, que queriam morar próximo ao centro. Essa região possuía o ponto mais alto da cidade, na cúpula do Mosteiro de São Bento. Mais adiante, na Piedade, estava o Convento dos Frades Capuchinhos e a Praça da Piedade. Era uma freguesia residencial, “de moradores tradicionais, de pouca ou nenhuma mudança. Gente que, junto ao centro da cidade, se permitia o cultivo de hábitos de convivência trocando gentilezas e opiniões em cadeiras de vime à beira da calçada” (TEIXEIRA *et al.*, 1978, p. 78). Morou ali no solar, que mais tarde foi a Escola Commercial, o comerciante Antônio Francisco de Lacerda, cuja riqueza permitiu ao filho, Antônio de Lacerda, construir, com recursos próprios, o Elevador da Conceição (TEIXEIRA *et al.*, 1978, p. 79).

Ao longo da segunda metade do século XIX, os ateliês fotográficos se concentraram nas Freguesias da Sé e de São Pedro Velho, em meio ao comércio elegante, as residências da gente rica e os escritórios de profissionais liberais, como médicos e advogados (MATTOSO, 2004, p. 28). Com vantajosa vista da cidade, abrigaram galerias de retratos e salões de exposição onde a fotografia era exibida em quadros e molduras sofisticadas, semelhantes às

das galerias de arte europeias (CEDIC, *Almanak Administrativo, Indicador, Noticioso, Commercial e Literário do Estado da Bahia*, 1903).

O comércio popular concentrava-se na Cidade Baixa, nas freguesias de Nossa Senhora do Pilar e, mais ainda, na de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Na área do porto, chamada de bairro da Praia, ancoravam navios nacionais e estrangeiros, e os barcos menores, como lanchas, saveiros e canoas, que faziam o comércio entre o Recôncavo e a capital. Na única rua que ficava entre o mar, os trapiches e os sobrados, amontoavam-se todo tipo de mercadorias trazidas por via marítima, tanto aquelas que seriam exportadas, como açúcar, aguardente, fumo, algodão, café e cacau; como os artigos industrializados chegados da Europa, como gêneros alimentícios, como barris de cerveja, caixa de vinho, farinha de trigo, azeite doce, bacalhau, a objetos de uso pessoal como tecidos e sapatos (REIS, 1991, p. 28).

O material e os equipamentos necessários à montagem dos ateliês fotográficos eram obviamente importados de países europeus. Nos livros de notas de despacho e nas notas de manifesto, na documentação alfandegária da década de 1860, constam os franceses, alemães e ingleses como os mais frequentes exportadores dos equipamentos, produtos químicos e suportes para a fotografia: caixinhas, medalhas, quadros, molduras, álbuns. No “vapor francez Guienne/Bordeaux [...] artigos para photographia” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 40H, 13/08/1866);² no “vapor inglez Oneida [...] photographias, utensílios e drogas” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 151, 30/12/1865); no “vapor Americano Guide Star, New York [...] materiais para photographias” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 192, 16/01/1867). Na década seguinte, prosseguem os mesmos fornecedores: “vapor *Allemão* Buenos Ayres, de Hamburgo por Lisboa [...] aparelhos photographicos, instrumentos ópticos” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 35, 31/07/1875); no “vapor *Allemão* Hamburgo - Rio de Janeiro [...] câmara obscura para photographia, papel e objetos diversos para a dita, drogas” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 110, 28/09/1874); no “vapor francez Senegal [...] clychés e drogas.” (APEBa, Alfândega, *Manifesto*, 472, 07/05/1876).

Os sobrados residenciais se estendiam para as freguesias do Pilar e da Conceição da Praia, onde habitavam famílias de comerciantes, caixeiros portugueses e escravizados e libertos. Conforme o censo de 1855, a Freguesia do Pilar abrigava o maior índice de escravizados entre os moradores, vizinhos dos negociantes mais ricos da província, envolvidos no negócio de exportação e importação. Como no restante da cidade, ricos e pobres, brancos e afrodescendentes coabitavam no mesmo espaço (REIS, 1991, p. 30).

² O texto das citações foi transcrito tal como nos originais, sem adaptações ortográficas ou gramaticais.

O público local consumidor de fotografia era formado pela aristocracia proprietária de terras e escravizados; pela burguesia, negociantes estrangeiros envolvidos no grande comércio de importação e exportação; e pelos comerciantes do mercado interno, os quais incluíam algumas camadas da população afrodescendente.

Sobre a riqueza dos baianos no século XIX, Kátia Mattoso, analisou testamentos e inventários *post mortem*, do período de 1805 a 1890, e informou existirem várias categorias socioprofissionais que permitiam o enriquecimento. A classe média foi identificada como aquele grupo de indivíduos aptos a ganhar a vida por dominar um ofício mecânico ou praticar o pequeno comércio pelas ruas da cidade. Essa categoria envolvia livres e libertos e garantia certa margem de mobilidade social (MATTOSO, 2004, p. 300).

Nessa medida, nas últimas décadas do século XIX, a parcela da população de Salvador em condições de consumir fotografias contemplava uma categoria da gente preta, aquela que poderia pagar para ser retratada e adquirir fotografias.

1.5 RETRATISTAS A *ELECTROTYPO*

Na década de 1850, João Goston, Francisco Napoleão Bautz e Francisco da Silva Romão, fotógrafos instalados em Salvador, se anunciavam nos jornais locais com o primeiro nome aporuguesado, prática seguida pelas gerações seguintes de fotógrafos. Os anúncios recebiam o título de *Retratistas a Electrotypo* e informavam o endereço, o horário de funcionamento e a qualidade do trabalho, garantido como última novidade na Europa. Os retratos a *electrotypo* poderiam ser utilizados em medalhas, caixinhas, alfinetes, botões de camisa etc. (BPEBa, *Jornal da Bahia*, 11 de janeiro de 1854, p. 3)

O eletrótipo era uma placa de metal, originalmente utilizada para imprimir o texto tipográfico. O processo também conhecido como galvanoplastia, consistia na deposição eletrolítica de plástico ou metal sobre um molde (SNELLING, 1849). No caso dos fotógrafos sediados em Salvador, utilizavam a técnica tanto para promover o alto relevo do papel fotográfico como também a fixação do colorido posterior.

As imagens eram exibidas na “galeria de retratos” dos ateliês. Lá poderiam ser vistas sem o compromisso de serem adquiridas ou de o observador se retratar. O ambiente era destinado aos “apreciadores das bellas artes” e atribuía à fotografia o *status* de obra de arte. Todavia o retrato gradativamente adquiria um valor pessoal, de estimação e apresso, mais que um valor estético, como se pode ver no pequeno anúncio,

Perdeo-se uma pequena medalha, de vidro em ambos os lados, contendo um retrato em miniatura, quem a achou e quiser restituir, pode leva-la a casa do retratista a

eletrotypo, na rua d'Alfandega que receberá a importância da medalha. (APEBa, Jornal da Bahia, 29/07/1855. Anexo ao *processo crime de Eloy da Cruz Lacerda*, seção judiciária, 22/758/02 de 1855).

O valor da medalha era passível de ser restituído, o que não ocorria com o retrato. É interessante notar que não se encontrou nenhum anúncio de retratista a eletrotypo na rua d'Alfândega.

O francês Francisco Napoleão Bautz foi um dos professores pioneiros em Salvador. Lá faleceu no dia 5 de outubro de 1871. O inventário de seus bens³ foi realizado pelo consulado da França e contou com o testemunho do suíço Guilherme Gaensly, que à época já atuava como fotógrafo em Salvador, associado a Waldemar Langue. Isso informa sobre as redes de solidariedade e apoio construídas entre os europeus na cidade, como também sobre a ligação com o país de origem. Era comum a participação de associações de beneficência estrangeira e dos consulados nas ocasiões de falecimento. A análise de seu inventário serviu para se observarem três aspectos: a rentabilidade da profissão, a tecnologia empregada no estúdio e a vida social dos fotógrafos.

Os bens foram avaliados em 7:055\$150 (sete contos, cinquenta e cinco mil e cento e cinquenta réis) formados por uma casa na Barra, seis escravizados, mobília da casa e do ateliê. O material comercializado e utilizado na produção dos retratos estava em casas e armazéns alugados especialmente para a guarda deles. Constituíam-se em utensílios de laboratório, suportes para retratos, quadros pequenos, pinturas, estereoscópios e clichês, perfazendo um total de 1.240\$430 (APEBa, Seção Judiciária, *Inventário*, 2896/01/07/1872). O material existente no ateliê demonstra que, no início da década de 1870, já se utilizava a nova técnica de produção de retratos, que gerava um negativo, chamado de “clichê”, e possibilitava sua consequente reprodução em papel. Certamente esse novo procedimento substituiu o anterior a eletrotypo.

Entre retratos realizados por Bautz, não foi nenhum da gente preta. Já seu contemporâneo, o inglês João Goston, a partir de 1863, adotou a nova técnica, o *carte-de-visite*, e, com esse novo procedimento, realizou retratos de pessoas afro.

1.6 A GERAÇÃO DAS CARTE-DE-VISITE E CARTE CABINET

Com a *carte-de-visite*, inventada pelo parisiense André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), no ano de 1854, a fotografia se consolidou como uma mercadoria produzida em escala industrial. O método consistia em uma máquina de lentes múltiplas que permitia

³ O inventário completo de Francisco Napoleão Bautz foi transcrito no Anexo A.

impressionar vários negativos em uma mesma placa. Num formato menor, medindo cerca de 9,5 x 6 cm, a cópia, geralmente em albumén,⁴ era montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. Foi o tamanho reduzido que lhe conferiu a denominação de *carte* (“cartão”) e tornou as fotografias menos onerosas, uma vez que o formato elevava seu preço.

Dessa forma, as *carte-de-visite* atingiram as classes médias, popularizando o gênero do retrato que, como o demonstram as dedicatórias, era oferecido a familiares, amigos e padrinhos. O auge do invento, na década de 1860, produziu uma moda em escala mundial, inclusive na Bahia, que a essa época recebia as últimas tecnologias. A partir da década de 1870, a *carte-de-visite* foi sucedida pela *carte-cabinet*, surgida na Inglaterra em 1866. Tinha o mesmo tipo de apresentação, porém num tamanho maior. As fotografias que mediam 9,5 x 14 cm eram montadas sobre cartões rígidos medindo 11 x 16,5 cm. Ambos os modelos conviveram até o final do século XIX.

Adolphe Disdéri foi pioneiro em adaptar os retratos aos valores da sociedade Oitocentista, na qual a aparência era muito valorizada. Foi considerado o primeiro teórico a publicar, em 1862, uma análise estética sobre a fotografia (DISDÉRI, 1987). Definiu como qualidades de um bom retrato a fisionomia agradável, sombras, meios-tons e claros bem pronunciados, nitidez geral, proporções naturais, detalhes nos escuros e beleza. O enquadramento dos retratos em daguerreótipo se concentrou no rosto e manteve o fundo neutro. Adolphe Disdéri, entretanto, inseriu o retrato de corpo inteiro. As pessoas posavam rígidas e contraídas como signo de altivez, elegância e até boa posição social. Acrescentou ainda um fundo com telas pintadas e um cenário com vários objetos, mobília e outros adereços que eram indicadores do *status* social do retratado (FREUND, 1995, p. 76).

Foram fabricados em *carte-de-visite* inúmeros retratos de celebridades, de artistas e da realeza. Eram fotografias públicas de ampla circulação que podiam ser adquiridas em lojas, armarinhos, livrarias ou ateliês fotográficos. Uma categoria dessas fotografias públicas foram as séries de “tipos”. Na Europa, os modelos dessas séries foram os operários das fábricas, funcionários públicos, vendedores das feiras e mercadores das urbes industriais (BENJAMIN, 1994c, p. 33-65). Fora da Europa, cientistas produziram séries para os estudos de classificação das sociedades do mundo inteiro. Sobretudo se interessaram em registrar aquelas sociedades não atingidas pela modernidade, que qualificaram como “primitivas” (SCHERER *apud*

⁴ Albumén é um papel sensibilizado com clara de ovo “as fórmulas de preparo e fixação se desenvolveram rapidamente, reproduziram o tempo de exposição, atingiram boa qualidade, de forma que o uso do papel albuminado se prolongou entre os fotógrafos da geração seguinte à dos criadores dessa técnica” (SAMPAIO, 2006, p. 15).

EDWARDS, 1992, p. 33). Os fotógrafos, por sua parte, também produziram séries do “exótico” e “pitoresco” que circularam como *suvenires* para viajantes. No Brasil, fizeram-se séries cujos modelos incluíram pessoas pretas e indígenas.

Na década de 1860, Antônio Lopes Cardoso, fotógrafo com título da Casa Imperial, anunciava-se como *Lopes & C*, sito na rua Direita do Palácio, nº 7. No verso do cartão (FIGURA 1), identificava o estabelecimento como *Photographia Imperial*. Participou da Exposição Provincial da Bahia de 1872, apresentando fotografias diversas. Em 1873, foi premiado com menção honrosa na III Exposição Nacional, na qual foi o único participante procedente da Bahia (TURAZZI, 1995, p. 219-221). Por fim, participou da Exposição Provincial da Bahia de 1875, juntamente com Antônio da Cunha Couto, apresentando uma “coleção de retratos de diversos tamanhos” (BPEBa, *Catálogo da Exposição Provincial*, Bahia, 1875).



**Figura 1 – Lopes & Cia, Bahia, verso *carte-de-visite*, c. 1867.
Fonte: acervo IGHBa.⁵**

Segundo Kossoy, Lopes Cardoso anunciou nos anos de 1875 e 1876, no *Almanak da Província de Pernambuco*. Em 1876, comunicou ao público, por meio do *Diário Pernambucano*, os serviços de um artista francês, chamado Labadie, que trabalhou como funcionário da casa, tornando-se sucessor do negócio três anos depois (KOSSOY, 2002, p. 211). No mesmo ano de 1876, anunciava, em Salvador, retratos pelo sistema “bombê” pintados a óleo, *cartes-de-visite* e objetos para retratos (*Diário de Notícias*, 02/09/1876, p. 4).

⁵ A legenda das figuras segue a seguinte ordem: nome do fotógrafo, lugar de produção, título, data (c. cerca de, d. dedicatória), suporte, coleção, sigla do acervo, sobrenome do autor, ano e página da publicação da fotografia. Iniciou-se com o nome do fotógrafo por ser esta a informação mais recorrente em todas as fotografias. O nome do retratado raramente aparece nos registros fotográficos.

Dessa forma, Cardoso mantinha dois estabelecimentos simultâneos, um em Recife outro em Salvador, dado que informou no verso da *carte-de-visite*.

Nesse período, era comum o fotógrafo iniciar sua carreira como itinerante até se estabelecer em alguma cidade, principalmente nos polos produtores, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e, mais tarde, São Paulo. Fotógrafos da envergadura de Cardoso faziam altos investimentos nas tecnologias, suportes e objetos para a cenografia do ateliê. No ano de 1877, Cardoso comprou dos negociantes Günter & Mundt, em Salvador, o equivalente a 1.520\$000 (um conto, quinhentos e vinte mil reis) em mercadorias para sua *photographia* (APEBa, *Livro de Notas*, 508, 10.08. 1876 a 16.05.1877). Com esse valor, podia-se comprar “dois escravos crioulos, jovens, com ofício e sem doença”, os quais custavam cerca de 750\$278 cada um (ANDRADE, 1988, p. 180). Isso demonstra a capacidade aquisitiva que adquiriu o ofício de fotógrafo tão somente nas três primeiras décadas do desenvolvimento dessa atividade no Brasil.



**Figura 2 – Alberto Henschel, Bahia, verso *carte-de-visite*, c. 1867.
Fonte: acervo IGHBa.**

Outro fotógrafo atuante na década de 1860 foi o alemão Albert Henschel. Veio para o Brasil em setembro de 1867, inaugurou uma casa fotográfica na capital da província de Pernambuco e depois abriu outros dois estabelecimentos em Salvador e Rio de Janeiro. Em 1881, mudou-se para São Paulo, vindo a falecer nesse mesmo ano. Era um especialista em retratos e, exceto em São Paulo, retratou a gente preta.

Henschel anunciou ao longo da toda a década de 1870, quando eram muitos os fotógrafos estabelecidos em Salvador. Em particular, no ano de 1871, publicou um longo

anúncio no *Jornal da Bahia* em que apresentou a *Photographia Allemã*, de Alberto Henschel & C., situada na rua da Piedade. Ali destacou a última tecnologia europeia em equipamentos por ele adquiridos. O espaço físico do ateliê havia sido reformado com a colocação de uma vantajosa vidraça, de modo a favorecer a iluminação do estúdio, e permitir a produção de retratos até em dias chuvosos. Os tipos de retratos que oferecia iam desde aqueles a óleo, em tamanho natural, de pessoas vivas ou defuntas – passíveis de serem copiados de qualquer “photographia, ambrotypo ou daguerreotypo” –, até a mais “nova especialidade de retratos-photographicos coloridos”, conhecida como “marfimographia”, tecnologia que oferecia maior fidelidade ao retrato. A seu serviço estava o pintor Ernest Papf, que já gozava de boa reputação em Pernambuco, por seus serviços de eximia qualidade (BPEBa, *Jornal da Bahia*, 11 de abril de 1871).

Se, num primeiro momento, os fotógrafos tiveram que criar um mercado de consumo, vinte anos depois, eles precisariam manter a atenção dos compradores com novidades. Essa segunda geração de fotógrafos, destacava nos anúncios as novas técnicas surgidas na fotografia e a qualidade dos resultados. O mercado ficava cada vez mais concorrido, o que exigia mais criatividade nos discursos dos anúncios.

No ano de 1872, Henschel participou da Exposição Provincial de Pernambuco com dois quadros de fotografias, sobre os quais não consta identificação do tema. No ano seguinte, participou da Exposição Universal de Viena e da IV Exposição Nacional no Rio de Janeiro, com oito retratos a óleo, todos feitos com o fotógrafo Benque. Em seguida, foram agraciados com o título de *Photographos da Casa Imperial* (TURAZZI, 1995, p. 218-223). É interessante notar que Henschel não participou de nenhuma das exposições provinciais da Bahia, ocorridas desde 1866. Esse tipo de exposição teve início na segunda metade do século XIX em todo o país. De modo geral, as exposições funcionaram como divulgadoras das novas tendências tecnológicas, industriais e artísticas:

[...] abrangência e o cosmopolitismo das exposições conferiam materialidade ao caráter econômico universal pretendido pelo sistema industrial e comercial capitalista. Por isso mesmo, o ideal civilizatório que fundamentou a realização das exposições encarnava também uma mentalidade etnocêntrica, mentalidade esta que mais se afirmava quanto mais se expandia o progresso econômico das nações ditas civilizadas. (TURAZZI, 1995, p. 27)

Na medida em que as exposições pretendiam ser universais, promoviam a integração entre os países industrializados. O interesse em participar dessa movimentação levou ao surgimento das exposições provinciais:

[...] não sendo considerada uma necessidade imperiosa de cada paiz que não queira passar por estacionário ou retrogado [...] o Governo Imperial afim de que não deixássemos de figurar no páreo internacional da industria que ia abrir-se em Paris em 1862, promoveu exposições industriais em cada província. (BPEBa, *Catálogo da Exposição Provincial, Bahia*, 1872)

Nesse sentido, as exposições nacionais e provinciais, que precediam as universais, tiveram a função de preparar a participação do Brasil entre as nações industrializadas (TURAZZI, 1995, p. 94). Em 1855, a “Grande Exposição da Indústria”, ocorrida em Paris, reservou, pela primeira vez, um espaço para a fotografia, que até então circulava entre o restrito grupo de ricos, artistas e intelectuais (FREUND, 1995, p. 67). As exposições possibilitariam a exibição da fotografia para um público mais amplo, o que representava um novo mercado consumidor e a inserção dela entre as mercadorias de consumo.

Ao consultar os catálogos das exposições provinciais na Bahia dos anos de 1872, 1875 e 1916 (BPEBa, *Setor de Obras Raras*), notou-se que os fotógrafos sediados em Salvador tiveram pouco interesse em participar das exposições locais. Somente os nomes de Antônio Lopes Cardoso e José Antônio Cunha Couto constam na lista dos participantes das exposições realizadas na década de 1870. Por outro lado, as exposições nacionais e universais atraíam vários fotógrafos que, comumente, exibiam as participações e premiações no verso dos cartões.

A envergadura desses eventos levou o governo imperial e entidades particulares a fazer investimentos financeiros para a participação dos setores industriais nas exposições universais. Em 1878, a presença brasileira na Exposição Universal de Paris contou com fotografias que atestavam a riqueza da nação. A atividade desenvolvida por trabalhadores remunerados, os jornaleiros, nas lavouras de café foi privilegiada nessa mostra. De modo geral, “a escravidão como regime de trabalho praticamente estivera ausente das imagens levadas pelo Brasil às exposições [...] a imagem do negro quando presente havia estado de modo geral dissociada da escravidão e, em muitos casos, francamente impregnada por um europocêntrico interesse etnográfico pelas raças consideradas inferiores” (BPEBa, *Setor de Obras Raras*). Nesse âmbito, a fotografia funcionou como um vetor que localizou as pessoas pretas na dimensão classificatória que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XIX.

Voltando à primeira geração de fotógrafos em *cartes-de-visite*, o estabelecimento de Reis & Co. foi anunciado na imprensa baiana na década de 1860. Segundo Kossoy, em 1867, os irmãos Reis, que eram sócios na *Photographia Nacional*, depois assumida por Pedro Gonçalves da Silva, informavam ao público das reformas feitas no ateliê, na galeria e no

laboratório, com destaque para o horário de funcionamento, comunicando que “permanecia aberto das seis da manhã até dez horas da noite para visitas e era todo iluminado a gaz” (*Jornal da Bahia*, 25 set. 1867, p. 4 *apud* KOSSOY, 2002, p. 270). Interessante notar a estrutura moderna do ateliê, dado que, no ano de 1862, o único local que dispunha de lâmpões a gás era o trecho público que se estendia do gasômetro Jequitaia ao Cais Dourado (SAMPAIO, 2005, p. 90).

Dois gêneros de fotografia se desenvolveram nesse período com uma função de documento. Um deles destinava-se a registrar as obras de arquitetura e de engenharia, e o outro a registrar os tipos humanos identificados e classificados pelos teóricos da raça. A partir daí, a fotografia foi uma ferramenta usada no registro em referência para análises urbanísticas e etnológicas.

Quanto às fotografias de obras de engenharia, tiveram início no Brasil juntamente com a construção das ferrovias em várias regiões do Império. O objetivo era documentar as obras na instância do progresso do Brasil. Os pioneiros desse gênero foram Marc Ferrez, Benjamin Mulock e Augusto Stahl.

Benjamin R. Mulock veio para a Bahia no ano de 1858 com o objetivo de fotografar a construção da ferrovia *Bahia and São Francisco Railway*. No ano de 1861, tão logo concluiu seu trabalho na documentação da ferrovia, voltou para a Inglaterra. A construção de ferrovias era a mais importante obra de infraestrutura em todo o Império. Benjamin Mulock e Augusto Stahl documentaram, no final década de 1850, a serviço de duas companhias inglesas, os trabalhos de construção das primeiras estradas de ferro da região nordeste. Registraram a construção da sólida estrutura das pontes, destinadas aos relatórios técnicos das empresas. No de 1861, o empreiteiro inglês John Watson, concessionário exclusivo da *Bahia and São Francisco Railway*, presenteou o Imperador com um álbum das 46 vistas da ferrovia produzidas por Mulock (TURAZZI, 1996).



Figura 3 – Benjamin Mulock, Bahia, Olaria cutting, 1860.
Fonte: Vignoles collection, acervo ICE.

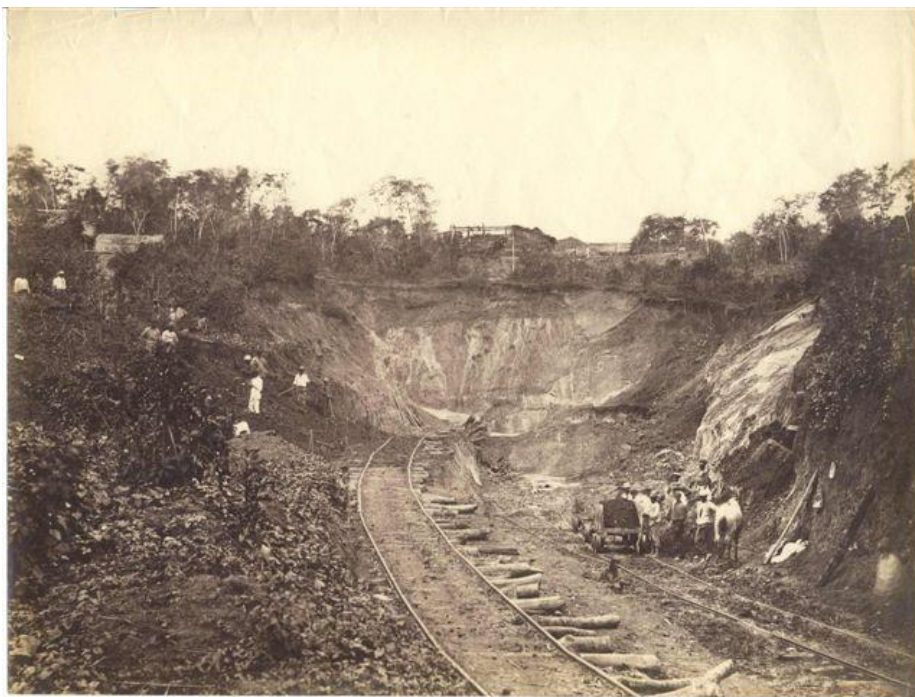


Figura 4 – Benjamin Mulock, Pojuca Tunnel South face, 1861.
Fonte: Vignoles collection, acervo ICE.

As Figuras 3 e 4 revelam o contingente de trabalhadores, na sua maioria afro-brasileiros, que participavam nessas obras. Em geral, esses trabalhadores eram contratados nas cidades que, a partir da segunda metade do século XIX, tornaram-se atraentes para escravizados e libertos na possibilidade de obter emprego em atividades de ganho nas obras públicas. Segundo Jailton Brito, essas atividades atraíam muitos escravizados fugidos que

tinham maiores chances de esconder sua condição e se passar por livres “pois não havia muitas exigências na admissão de novos empregados, além do que eram atividades exercidas, em sua maioria, por negros, o que facilitaria a sua camuflagem” (BRITO, 2003, p. 37).



**Figura 5 – Benjamin Mulock, Bahia, 1860, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo Gilberto Ferrez, FERREZ, 1988a, p. 45.**

Benjamin Mulock também realizou imagens de edifícios públicos, igrejas, vistas e panoramas (vistas contínuas) de Salvador e seus arredores. Nas fotografias das ruas, Mulock se colocava bem no início da via, de modo a incluir no enquadramento uma maior quantidade de informação. Com isso, registrou os transeuntes, que parecem fantasmas, em meio à rigidez das construções. As pessoas africanas e afrodescendentes, principais personagens das ruas, aparecem incidentalmente como parte da paisagem.

O segundo gênero fotográfico desenvolvido no período consiste na elaboração de fotografias de “tipos” que, como mencionado, estava sendo realizada em todo o mundo. Na década de 1860, o cientista Louis Agassiz, da Universidade de Harvard, patrocinou e dirigiu a produção de fotografias de escravizados no Brasil, utilizadas em suas investigações sobre tipologias raciais. Agassiz, que era adepto da teoria poligenista, afirmava a diversidade de raças na espécie humana como pertencentes a diferentes estágios de desenvolvimento. As fotografias foram captadas em estúdio e seguiram as convenções da representação desenvolvidas pela Etnografia. A composição obedecia a um cenário sem detalhes de fundo, num espaço estreito, onde o sujeito era colocado nu, sozinho e posava em diversos ângulos: perfil, frente e costas. Era comum a inclusão de uma régua no quadro como símbolo de

objetividade científica. Além da pose, o foco e a iluminação favoreciam o detalhamento dos traços físicos do sujeito. Com raras exceções, os olhos estão baixos ou direcionados para fora do quadro. Na análise dos álbuns onde foram organizadas tais fotografias, Alinder constatou que as imagens foram dispostas de forma a sugerir um “catálogo de espécie” em que, num mesmo quadro, se pode ver o sujeito de frente, de perfil e de costas (ALINDER, 2003). A coleção se encontra hoje no Museu Peabody da Universidade de Harvard.

Em 1878, Ignacio Mendo produziu doze fotografias da cachoeira de Paulo Afonso em um estabelecimento denominado *Photographia Maranhense* (MARTINS; SOCHACZEWSKI, 2005, p. 115). No ano de 1887, anunciou novo estabelecimento em Salvador, *Photographia Universal*, sediado na rua Direita do Colégio, esquina com rua São José. Divulgava especialidade em processos instantâneos para *photographies* de todos os tamanhos. Quanto aos retratos, informava ter preços ao alcance de todos, “sem competidor”, no valor de 4\$ a 10\$ a dúzia (CEDIC, *Almanach Litterario e de Indicações*, para o ano de 1887). Três anos depois, em 1890, anunciou retratos a glacê (CEDIC, *Almanak Diário de Notícias*, seção de anúncios, para o ano de 1890). Esse fotógrafo produziu uma das raras fotografias existentes sobre as comemorações da abolição da escravidão no Brasil, feita na Bahia, logo no domingo seguinte à divulgação da lei, que será tratada a seguir.

Outro fotógrafo do período da *carte-de-visite* foi Guilherme Gaensly. Nascido na Suíça, chegou à Bahia criança, na década de 1840. Na adolescência, foi assistente de Albert Henschel. Em 1871, tinha uma casa de fotografia, associado a Waldemar Lange, o mesmo que sucedeu Henschel em 1881. Nessa época, a *Gaensly & Lange* tinha contrato com o pintor Gutzlaff e, por esse motivo, sabe-se que realizava a fotopintura (APEBa, *Jornal da Bahia*, 25 de novembro de 1963, Cid Teixeira, “A Casa Gaensly”). Gaensly também foi associado, por um curto período, a J. Schleier (KOSSOY, 2002, p. 155). Em 1875, abre sozinho a *Photografia do Commercio*. Nos anúncios, destacava o bom gosto existente no ateliê, todo montado com material por ele mesmo importado da Europa. Nesse caso, utilizou o trânsito na Europa como uma novidade da sofisticação de sua produção.

Gaensly afirmava ter a maior coleção de vistas da Bahia (KOSSOY, 2002, p. 156). As vistas produzidas entre os anos de 1880 e 1890 incluíam o Teatro São João e entorno, movimentado por pessoas, bondes e carroças, na rua Nova das Princesas, com os trilhos e casas comerciais, a fábrica de rapé, instalada no Solar do Unhão, e o Elevador Lacerda. Os elementos morfológicos selecionados pelo fotógrafo passaram a representar a cidade e, por extensão, o contexto social que ali se desenvolvia.

Nas fotografias dos “subúrbios”, Gaensly introduziu, por exemplo, vistas das casas de sapé no Rio Vermelho, habitadas pela gente preta. Introduziu também vias de terra e cenários tão bucólicos quanto opostos ao progresso avassalador dos “pontos mais bonitos da cidade”, espaços que a modernidade já tinha atingido.⁶ Dessa maneira, Gaensly propunha um novo olhar sobre a cidade em que se distinguiam claramente os tipos de assentamento humano. Finalmente, as vistas de Gaensly permitem observar a redefinição nas formas da ocupação social de Salvador, dada pela urbanização das vias e os equipamentos públicos.

Ao estabelecerem seus ateliês em Salvador, os fotógrafos modificavam as construções que ocupavam, intervindo, assim, na arquitetura da cidade. Em 1879, Gaensly aluga do Mosteiro de São Bento, a propriedade nº 92 no Largo do Teatro. Com intenção de “concertar e aformosear a referida propriedade abrindo janelas lateraes para estabelecer seu ateliê photographico”, solicitou licença à Câmara Municipal. Dada a importância da iluminação dos ateliês e a permanência neste prédio, tudo indica que conseguiu a licença, até sua mudança para São Paulo, vinte anos depois (APEBa, Colonial e Provincial, Maço 1547).



**Figura 6 – Gaensly & Lindemann, d. 1898, verso de *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.**

No ano de 1881, Gaensly participou da Exposição de História do Brasil, promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na qual apresentou 28 reproduções fotográficas de pinturas a óleo, retratando personagens públicos, políticos e religiosos. Juntamente com Schleier, expôs, neste mesmo evento, dez vistas da Bahia, produzidas nos anos de 1870, além

⁶ Destaca-se uma “coleção de vistas dos pontos mais bonitos da capital e subúrbios, por preços baratíssimos” (CEDIC, *Almanach Diário de Notícias*, quarto anno. Brasil, Rio de Janeiro, 1884).

de 42 fotografias, de sua exclusiva autoria, de “vistas da cidade da Bahia e de seus arrabaldes”, além de onze registros da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco (KOSSOY, 2002, p. 155-159). Em 1884, o anúncio da *Photographia Gaensly* oferecia “retratos extra-rapidos” que eram feitos em três segundos, inclusive da criança mais inquieta. Outras modalidades de retrato também eram oferecidas, como os “retratos de tamanho natural esplendidamente retocados por um hábil artista francez” (CEDIC, *Almanach Diário de Notícias*, quarto anno. Brasil, Rio de Janeiro, 1884).

O amplo trabalho de Gaensly, pela quantidade, qualidade e temática selecionada, pode ser considerada um registro documental das transformações urbanas em Salvador dos Oitocentos.

Em meados 1888, Gaensly se associou ao fotógrafo Rodolpho Lindemann mudando o nome do ateliê de *Photographia do Commercio* para *Photographia Gaensly & Lindemann*. De acordo com o material encontrado, foi a partir da sociedade com Lindemann que Gaensly fotografou pessoas afro, tanto no estúdio como nas ruas da cidade.

Em 1890, Gaensly se transferiu para São Paulo e a firma que passou a atuar nessas capitais até o fim do século XIX, com ambos os fotógrafos assinando seus trabalhos como *Gaensly & Lindemann*. Com essa denominação, os dois participaram da Exposição Universal de Paris com fotografias reunidas no “Álbum Brasileiro” (BPEBa, *Correio de Notícias*, 29 de dezembro de 1899, p. 1).

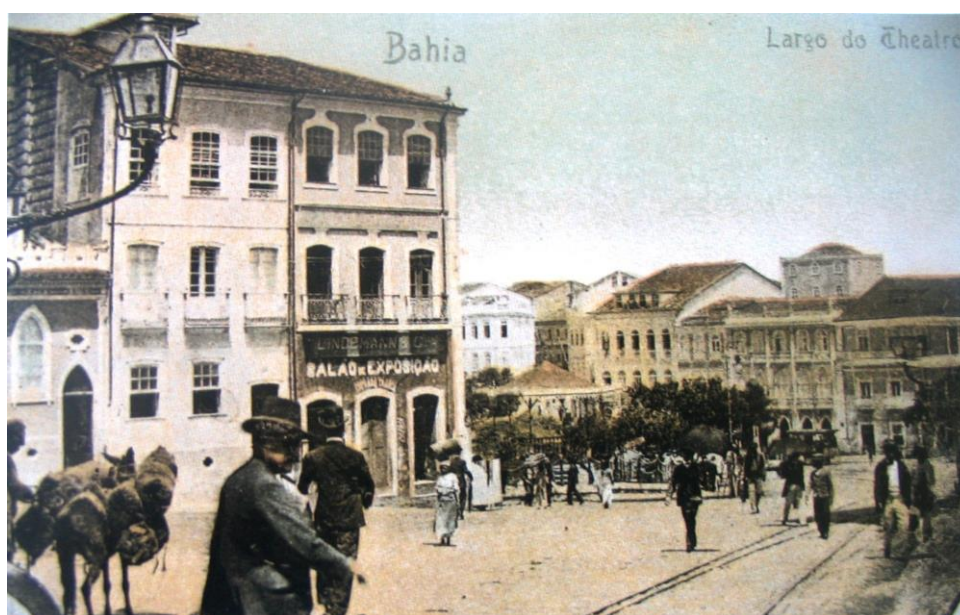
O alemão Rodolpho Frederick Lindemann chegou à Bahia na década de 1880, quando se anunciou como retratista estabelecido na Freguesia da Sé. Suas coleções centram-se no gênero retrato, embora Lindemann tenha também produzido vistas da cidade, junto com Gaensly. Foi o fotógrafo que produziu a maior série de fotografias da gente preta. Embora essas tivessem sido produzidas na década de 1900, Lindemann anunciava na imprensa baiana desde a década de 1880, como retratista, depois como sócio de Guilherme Gaensly, em seguida como Lindemann & Co. e, por fim, como R. Lindemann editor.

Na primeira década do século XX, Lindemann fez as duas maiores séries de tipos urbanos e populares feitas por um fotógrafo desse período na Bahia. Numa delas, assinou como *Lindemann Bahia*, e legendou com os seguintes termos: “Creoula da Bahia”, “Ganhadeira”, “Ganhador Africano”, “Vendedora de Bananas”. Na outra, assinou como *Clichê R. Lindemann* no suporte de bilhete-postal, elencou a série com letras do alfabeto e atribuiu um ofício ao retratado: “A. Ama – Bahia”, “B. Uma Creada – Bahia”, “C. Caixeiras – Bahia”, “D. Creoula – Bahia”, “E. Lavadeira – Bahia”, “F. Carregador Africano – Bahia”, “G. Caboclo Bahiano – Bahia”, “H. Vendedora de fructas – Bahia”, “J. Creoula – Bahia”, “K.

Creoula – Bahia”, “R. Ganhadores africanos – Bahia”. Nessa série, informou tratar-se de clichês de sua própria autoria já como editor.

Os editores ingressaram no mercado como produtores de cartões postais ilustrados, correntes na Bahia no início da década de 1880. Os postais, na maioria das vezes, reproduziam negativos feitos por fotógrafos, os quais não assinavam a autoria da imagem. No caso em que o fotógrafo atuava também como editor, como Lindemann, constava a autoria da edição, e não da imagem, na legenda dos cartões. Não se sabe como os editores adquiriam tais negativos, se compravam, ganhavam ou trocavam por outro tipo de serviço. De fato, os direitos autorais não eram vigentes nesse período. Por esse motivo, foi encontrada a mesma imagem assinada por dois fotógrafos distintos, como Marc Ferrez, em 1885, e Rodolpho Lindemann, em 1900. É possível que Ferrez, que nunca se estabeleceu em Salvador, em viagem à capital baiana, tenha utilizado o laboratório de Lindemann para revelar suas imagens, que foram reproduzidas e assinadas por este último alguns anos depois.

Os anúncios de Lindemann figuravam sempre nos almanaques e, desde a sociedade com Gaensly, ambos permaneceram no mesmo endereço do Largo do Teatro. O postal editado pela *Litho e Typo Almeida*, em 1906, registrou o casarão onde funcionava o estabelecimento (FIGURA 7). Nesse local, encontra-se hoje o prédio em que funcionou o jornal *A Tarde*. Na fachada da foto, aparece escrito *Salão de Exposição da Lindemann & Cia*. A “Galeria de Retratos” usada pelos fotógrafos na década de 1850 permaneceu, cinquenta anos depois, como o principal atrativo para clientes.



**Figura 7 – *Litho e Typo Almeida*, Bahia, Largo do Teatro, c. 1906.
Fonte: Coleção E. Hackler, VIANNA, 2004, p. 19.**

Lindemann e sua esposa, Alvina, irmã de Guilherme Gaensly, residiram desde 1898 num sobrado na Freguesia Santana do Sacramento (APEBa, *Livro de notas, Escritura* 1168/155 p. 20/21). Eram também proprietários de uma fazenda em Mar Grande, termo de Itaparica, adquirida três anos antes, ao custo de quinze contos de reis, em sociedade com o irmão, Adolpho Lindemann (APEBa, Seção Republicana, *Cível* 2, 83A/2986/3, 1898).

Por volta de 1900, Lindemann teve dois discípulos que se tornaram pioneiros do cinema baiano: José Dias da Costa e Diomedes Gramacho, que em 1909 produziram várias fitas cinematográficas empregando material francês. Esses pioneiros do cinema em Salvador assumiram o estúdio, denominado, dali em diante, *Photo Lindemann* (TEIXEIRA *et al.*, 1978).

Outro fotógrafo itinerante do interior da Bahia foi Generoso Hespanhol Portella, que aparece nos anúncios dos jornais no final da década de 1880. Em 1898, ele anunciava a *Photographia Moderna*, à rua de São Bento nº 8 (*Almanak Administrativo, Indicador, Noticioso, Commercial e Litterario do Estado da Bahia*, 1898, p. 436; *Idem*, 1899, p. 559; *Idem*, 1901, p. 456; *Idem*, 1903, p. 511).

De sua produção, foram encontrados somente retratos de estúdio, colados sobre um cartão mais duro do que aqueles de seus confrades, os quais eram picotados nas extremidades. Assinava Portella-Bahia e, no verso, informava que fazia “*photographies* em todas as dimensões e que conservava as chapas para reproduções”. Terceirizava seus serviços de laboratório e operava com as “chapas extra instantâneas ‘au Bromure’” (KOSSOY, 2002, p. 262), certamente as mesmas usadas por Henschel e Gaensly. Em 1900, a “*Photographia Moderna* de G. H. Portella, à Ladeira de São Bento nº 08” oferecia também *photographies* “em todos os systemas até hoje conhecidos. Também trabalhos de pintura e desenho de qualquer dimensão”. Garantia, ainda, serem seus preços “os mais módicos da época actual” (*Jornal da Bahia*, 27/12/1899).

No espólio de Portella, aparecem os materiais usados no ateliê do fotógrafo, os instrumentos para laboratório e cenário, uma câmera de ateliê com pés de campanha e cavalete e uma *machina de photographia* grande avaliada em 350\$ (APEBa, seção Judiciário, *Inventário de Generoso Hespanhol Portella*, 1/86/121/4 (1906/1907)). Em comparação ao espólio de Bautz, 34 anos antes, Portella já não utilizava câmara escura, nem aparelhos de pose como a columera, dada a diminuição no tempo de exposição. Por outra parte, em Portella, constam clichês e inúmeros retratos armazenados, evidência da reprodução em massa de seus negativos.

Pedro Gonsalves da Silva anunciava em Salvador desde o início da década de 1880. Segundo Kossoy, era fotógrafo itinerante em várias províncias do Nordeste (KOSSOY, 2002, p. 294). No ano de 1881, informava acerca do estúdio *Photographia Nacional*, sediado à rua Direita do Palácio (hoje rua Chile), também na Freguesia da Sé, no mesmo endereço de Eduardo de Vecchi. Este último sucedeu a Antônio Lopes Cardoso. Tem-se aqui a sucessão de três gerações de fotógrafos, num mesmo estabelecimento. Gonsalves, por sua vez, foi sucedido por seu genro, Janetzy. Com ele, acabou a sucessão de fotógrafos nessa casa, devido a um incêndio ocorrido na década de 1940, que extinguiu todo o acervo, a casa e a vida de Janetzy (MOURA, 1979).

Desde 1889, Gonsalves anunciou com regularidade nos jornais e almanaques de Salvador ao longo de vinte anos, sempre detalhando a técnica e a possibilidade de retratar de dia e de noite (*Almanach Litterario e de Indicações para o anno de 1889*, Prudêncio de Carvalho Rocha, p. 10). Em 1903, anunciou um novo nome para o seu estabelecimento: *Photographia Gonsalves*, à rua Chile (antiga do Palácio). Nesse anúncio, acrescentou ser “especialista de retratos inalteráveis em *plantinotypia*” feitos com sais de ferro, em vez de sais prata, para alcançar ampla variedade de tons e maior durabilidade (*Almanak Administrativo, Indicador, Noticioso, Commercial e Literário do Estado da Bahia* para o ano de 1903, p. 190). Gonsalves inclusive alegou inventos próprios como

[...] um notável apparelho solar para retratos tirados ao natural grande formato com grande rapidez e por módico preço. Este aparelho é construído de modo especial e por um plano creado pelo annunciante. As photographias obtidas por este aparelho levam vantagens a toda a espécie de retratos e ficam pela modicidade de preços ao alcance de todos. (*Almanach do Diário de Noticias* para o anno de 1882, p. 159, VI)

No anúncio de 1882, o autor colocou em destaque o arranjo feito para melhorar aproveitamento da luz e com isso oferecer maior nitidez às fotografias. Oferecia também produtos semelhantes aos de Henschel, dez anos antes, para reproduzir, em tamanho natural, qualquer imagem.

Realizou fotografias de um novo grupo de pessoas pretas: a nova geração de mestiços filhos dos escravistas donos de engenhos, educados na Europa, Rio de Janeiro e Olinda, que tinham trocado a casa-grande pelos sobrados das cidades. Esse grupo, escreve Verger, formou “a recente classe dos bacharéis e doutores, recém-integrados na sociedade da Bahia, [que] formam um elemento de transição entre a ordem antiga, baseada na autoridade dos donos de engenhos, e a nova ordem, dominada por um estilo de vida mais moderna” (VERGER, 1999, p. 57). Como já dito por Gilberto Freyre, eram esses mestiços mais aceitos e valorizados por

serem educados nos valores europeus (FREYRE, 1998, p. 624). No capítulo seguinte, será apresentada a maneira como foi fotografado esse segmento.

Pedro Gonsalves da Silva morreu em 1921. Contava com grande infraestrutura no seu ateliê, evidenciada nos seis *apparelhos photographicos*, tripés e *machinas de aparar retratos* que aparecem no seu inventário. O mesmo documento mostra os avanços da fotografia nas dez objetivas, obturadores e, por último, a chegada de aparelhos elétricos em Salvador, tais como a máquina de imprimir, o aparelho de projeção, os secadores para chapas e o ventilador (APEBa, *Inventário* de Jose Gonsalves da Silva, maço 121, 1921).



Figura 8 – Lopes & C^a, Bahia, c. 1867, *carte-de-visite*.

Fonte: acervo IGHBa.

Em outro âmbito, a fotografia testemunhou conflitos e calamidades ocorridos nos Oitocentos. Para o Brasil, o mais antigo deles foi o registro da guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança, formada pelo Brasil, Argentina e Uruguai, entre os anos de 1864-1870.

Retratos de muitos soldados e comandantes militares foram feitos em *cartes-de-visite*, e comercializados entre as fotografias públicas nos ateliês. Até mesmo o Imperador Pedro II se retratou em trajes militares. O clima de patriotismo no início da guerra favoreceu a comercialização de tais imagens, e diversos estúdios ofereciam retratos dos governantes que formavam a Aliança, ou *cartes-de-visite* de personagens políticos ou comandantes militares, vendidos separadamente. Nos jornais do Brasil e da Argentina, anunciavam-se descontos especiais para retratos de soldados (TORAL, 1999, p. 287).

Em Salvador, Antônio Lopes Cardoso, que nesse período atuava como Lopes & Cia, produziu a *carte-de-visite* da Figura 8, de um suposto oficial do Exército Brasileiro.

A guerra foi tematizada pela fotografia desse o daguerreótipo, nos gêneros do retrato, paisagem e cenas do *front*. André Toral informa sobre o registro fotográfico das guerras entre o México e os Estados Unidos em 1846-1848, guerra da Birmânia em 1852, guerra da Criméia em 1854-56, entre outras. Os correspondentes fotógrafos eram enviados ao *front* de batalha. Devido à impossibilidade de impressão no jornal, suas fotografias eram posteriormente litografadas e publicadas, como hoje, ilustrando a notícia. Na guerra do Paraguai, além dos militares, foram retratados os prisioneiros de guerra. Tais fotografias eram igualmente vendidas no formato de *carte-de-visite*. O longo período do conflito, a perda de muitos combatentes, recrutados compulsoriamente a partir de setembro de 1865, e a ausência de vitórias, levou à impopularidade das fotografias que permaneceram pelas décadas seguintes sendo anunciadas para venda nos jornais (TORAL, 1999, p. 288).

Na década seguinte, a situação das vítimas da grande seca do Ceará foi fotografada por F. A. Correa, em 1877, e publicada, litografada, na *Revista Besouro* no ano seguinte. Segundo Claude Santos, que localizou os originais fotográficos no Museu Diocesano de Sobral, no Ceará, quinze fotografias no formato de *carte-de-visite* retratam a situação do povo e trazem, gravados nas laterais, poemas de protesto, escritos pelo fotógrafo (SANTOS, *A fotografia e Canudos*).



Figura 9 – F. A. Correa, Ceará, c. 1877.
Fonte: acervo ACS.

Esse povo que buscava alternativas para a grave crise que assolou o sertão nordestino acompanhava Antônio Conselheiro, um messias que confortava essas pessoas. Em suas andanças entre Bahia e Sergipe, reuniu milhares de adeptos ao seu redor e fundou o Império do Belo Monte, em Canudos, ao ponto em que a mão de obra rumava para o Belo Monte em busca de melhores condições de vida. Com isso atraiu a fúria dos “coronéis” locais e a repressão brutal da república incipiente que se viu ameaçada por um projeto social alternativo. O massacre ao movimento de Canudos durou um ano, em que somente na quarta investida, o exército republicano fez um cerco que impediu a saída dos sertanejos para buscar alimentos. Muitos morreram de fome, incluindo idosos, mulheres e crianças.



Figura 10 – Flávio de Barros, Bahia, Canudos, 1897.
Fonte: acervo IMS.



Figura 11 – Flávio de Barros, Bahia, Canudos, 1897.
Fonte: acervo IMS.

Essa última investida militar contra o arraial foi fotografada por três testemunhas: Juan Gutierrez, Euclides da Cunha e Flávio de Barros (SANTOS, *A fotografia e Canudos*, p. 2).

Dessas fotografias, somente aquelas feitas por Flavio de Barros chegaram até os dias de hoje. A pesquisa de Claude Santos sobre a vida do fotógrafo informa que, quando ele foi para Canudos, iniciava em Salvador a atividade fotográfica. O pesquisador não encontrou nenhuma evidência contratual entre o fotógrafo e o Exército, dessa forma acredita que ele tenha ido voluntariamente para o *front* de batalha. Ali, “fotografou os batalhões e seus comandantes, fez várias tomadas do Arraial, documentou as igrejas Nova e Velha, e principalmente, retratou as prisioneiras e o corpo do Bom Jesus Conselheiro” (SANTOS, *A fotografia e Canudos*, p. 3).

As fotografias foram arranjadas em álbuns e anunciadas no *Jornal Diário de Notícias*, entre setembro e outubro de 1898, e foram colocadas à venda na “Loja de Vidros de Adelino Viegas”. Segundo o jornal, as fotografias exibiam “vistas da cidade, hospitais, prisioneiros, igrejas, retrato do fanático Antônio Conselheiro” (BPEBa, Periódicos raros, *Jornal de Notícias*, entre setembro e outubro de 1898). Em seguida, Barros viajou para a Capital Federal para divulgar e vender seu trabalho, mas não obteve êxito. Destaca-se aqui um novo espaço de comercialização das fotografias.

Entre 1901 e 1903, Augusto Flávio de Barros se anunciava como Photographia Americana, situado na rua da Misericórdia, nº 3 (*Almanak Administrativo, Indicativo, Noticioso, Commercial e Literário do estado da Bahia*, 1901, 456; idem 1903, p. 511). Depois mudou-se para a rua do Lyceu e, em 1909, estava na rua do Sodré. Em 1908, por não pagamento de impostos, teve os bens penhorados pela prefeitura de Salvador, os quais incluíam duas máquinas fotográficas, dois pés para máquina de ateliê e oito bandejas de porcelana para lavar retratos (SANTOS, 2002, p. 4-5).

Seu contemporâneo, Diomedes Gramacho, era sócio-proprietário da *Photographia Artística* – também localizada na Freguesia da Sé –, que não aparece nos anúncios dos jornais.



Figura 12 – Photo Artística, Bahia, Penitenciária, 1912, papel sobre cartão.
 Fonte: acervo IGHBa.

Em 31 de março de 1908, a *Photographia Artística* assinou uma série de fotografias feitas na penitenciária do estado da Bahia por ocasião da visita do governador (FREIRE, 1908). A função da fotografia foi mostrar a organização das instalações, a adequação do prédio, a ordem e a higiene mantida, além da estrutura de escola e oficinas. Assim, o estado fez propaganda da capacidade de vigiar, controlar e recuperar os sujeitos criminosos alheios às convenções da sociedade moderna. Na série, a maioria dos presos é constituída por afrodescendentes.

A fotografia foi utilizada na imprensa somente a partir de 1914, quando o pioneiro Simões Filho, proprietário do jornal *A Tarde*, enviou Diomedes Gramacho para o Rio de Janeiro onde aprendeu a técnica da impressão do clichê e a aplicou no dito periódico (TEIXEIRA *et al.*, 1978, p. 36). Até então, a ilustração nos jornais era feita por meio da litografia, que, por sua vez, utilizava a fotografia como molde. Exemplo dessa prática foi a ilustração utilizada na matéria acerca de uma sessão da Câmara Municipal, publicada na revista *Bahia Ilustrada* de 1899, feita a partir da fotografia de *Gaensly & Lindemann* (APEBa, *Revista Bahia Ilustrada*, 23 de setembro, 1899).



Figura 13 – Gaensly e Lindemann, Bahia, Sessão da Câmara, litografia da fotografia, Revista Renascença, 1899.

Fonte: acervo BPEBa.

Em 1916, foi editada a *Revista Renascença* com redação, gerência e oficina na *Photo Lindemann*, situada na Praça 13 de Maio, na Piedade. Essa revista tratava de temas literários, artísticos e culturais da cidade e era destinada à elite. O maior acervo fotográfico, filmográfico e da imprensa de Salvador oitocentista, está na oficina da *Revista Renascença*. Funcionou por seis anos consecutivos, até o incêndio de 1922, que pôs fim a todo o acervo (BPEBa, Periódicos raros, *Revista Renascença*, 1922). Transcreveu-se a citação do inventário pela importância documental que evidencia os detalhes da perda (ANEXO A).

Depois do incêndio, a revista entrou em decadência. Em 1926, Gramacho cobrou da Fazenda do Estado a quantia de 742.500 reis provenientes do imposto de indústria e profissão do ano de 1925, referente à loja de artigos fotográficos, sita na casa 70 da rua Corpo Santo, do distrito da Conceição da Praia (APEBa, Seção Judiciária, 169/41/2, 1926).

Em 1903, um novo fotógrafo, Richard A. Read, estabeleceu-se no Portão da Piedade (*Almanak Administrativo, Indicador, Noticioso, Commercial e Literário do Estado da Bahia*, 1903, p. 511). Seu nome consta no *Almanak Laemmert*, na coluna *Photographos e Retratistas*, da seção Bahia-Salvador, entre 1904 e 1930. Nesse período, Read retratou figuras importantes, como Ivo Pinheiro, Teodoro Sampaio e Elias Nazareth, que faziam parte da elite mestiça de profissionais liberais que ocupavam cargos públicos, industriais, intelectuais e

artísticos em Salvador. Read foi também autor das fotografias de escravizados africanos no Brasil publicadas no livro *Brasiliens aufschwung in Deutscher Beleuchtung*, em Berlim, por Hermann Paetel em 1908, conforme a Figura 14 (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 88, 99).



Figura 14 – R. A. Read, *Bahia-Kreolin (Eigeborene) im Festgewand* [Creoula da Bahia (nativa) em Traje de Festa], c. 1908.

Fonte: OLSZEWSKI, 1989, p. 99.

Em meio à circulação, pelos correios, das *cartes-de-visite*, *cartes-cabinet*, cartões litografados e gravuras tipográficas, que serviam de suporte para felicitações, propaganda comercial, convites formais e informais, começou a circular a carta-postal, uma forma simplificada e de custo mais baixo para correspondência. As primeiras patentes de um *postcard* foram registradas no ano de 1861, nos Estados Unidos, em 1869, no Império Austro-Húngaro, e em 1871, na Alemanha. Na década de 1870, formou-se a “União Postal Geral”, mais tarde “União Postal Universal”, que estabeleceu a troca recíproca de correspondências entre os postos de correio em vários países do mundo e criou regras comuns para a emissão dos postais. Em 1880, a ideia já estava internacionalizada. No Brasil, chegou neste mesmo ano e recebeu o nome de “bilhete-postal”. Como seus congêneres, tinha impressas no anverso as armas do Império dos Estados Unidos do Brasil e era guarnecido com uma borda dourada (HACKLER, 2004).

As técnicas de impressão de desenhos e gravuras por meio de chapas metálicas eram conhecidas desde 1828. Aperfeiçoadas no final da década de 1850, foram largamente utilizadas em livros e na imprensa. Os primeiros cartões ilustrados com gravuras utilizavam a

técnica da litografia e da ponta-seca ou buril. Reproduzia-se a imagem em um lado, e o outro era destinado à mensagem e ao endereço. Todavia eram caros e de tiragem limitada. O desenvolvimento de novos processos de impressão de imagens, como a autotipia, fototipia, fotogravura e fotolitogravura possibilitaram a ilimitada e rápida reprodução da imagem, tanto nas publicações como no cartão-postal – nome dado mais tarde à carta-postal. O primeiro jornal a reproduzir mecanicamente uma fotografia foi o *Daily Graphic*, em New York, no ano de 1873. No Brasil, isso ocorreu em 1900 na *Revista da Semana*, publicada no Rio de Janeiro (HACKLER, 2004, p. 15).

Os primeiros bilhetes-postais eram impressos sem ilustrações, apenas com os emblemas do Estado. Até 1899, o Estado manteve o monopólio da produção e comercialização de postais. Todavia a crescente demanda forçou a mudança para o setor privado e a inclusão de ilustrações no anverso. Nesse momento, os postais com fotografias de pessoas afro, nativas, de vistas e de paisagens eram impressos no exterior, como demonstram as legendas escritas em inglês ou francês (BELCHIOR, 1986, p. 7-16).

Liberada a produção privada, surgem os primeiros editores nacionais, como editores de almanaques, revistas ou jornais. Segundo Ewald Hackler, na Bahia, entre os anos de 1900 e 1916, os principais editores de *bilhetes-postais* eram Rodolpho Lindemann, J. Mello, Joaquim Ribeiro, Almeida & Irmãos, João Pedrozo, Casa Alexandre Reis & Cia., Reis e Co., Catilina, A. Aragão-colorista, Editor, Gustavo Mullem e Genésio Pitanga (HACKLER, 2004, p. 20). Desde a década de 1880, a Bahia já estava equipada com o serviço para a emissão desses postais:

Neste dia [5 de janeiro de 1881] inaugurou-se o serviço postal urbano nesta capital. Foram collocados em diversos pontos caixas postaes, onde se pode depositar a correspondencia para qualquer parte comprehendida dentro do perímetro da cidade, bem como para o interior da Província ou do Império, ou para exterior. (*Almank da Província da Bahia*, 1881 p. 6)

O período áureo da produção e consumo de cartões postais ocorreu ao longo da época denominada *Belle Époque*. O período correspondeu à transição do século XIX para o XX e se caracterizou pela crença no progresso científico-tecnológico (SEVCENKO, 1998, p. 7-48). As inovações introduzidas, como o cinema, o telefone, a fonografia e o automóvel, potencializaram as funções humanas e se transformaram em símbolo da vida moderna (SAMPAIO, 2005, p. 20).

A análise deste capítulo esteve centrada em dois participantes que conformam o triângulo da produção fotográfica: os fotógrafos e os consumidores. Examinaram-se as características da produção e comercialização das imagens pela atuação dos fotógrafos. Viu-

se que todos eles se incorporaram à elite de Salvador, sob o argumento de serem europeus e difusores da tecnologia desse continente. Ofereceram seu trabalho como símbolo de distinção e referência do ser moderno. Estabeleceram-se nas freguesias de maior prestígio da Cidade Alta, local onde circulavam os consumidores estrangeiros e nacionais, para quem eram destinadas as fotografias. Assim, inauguraram na cidade alta um espaço de apreciação e compra de arte visual, até então concentrada na Cidade Baixa. Todavia o mercado de aparelhos necessários à montagem do ateliê e os acessórios de suporte da imagem continuaram localizados nas lojas de importados, armarinhos e drogarias da Cidade Baixa.

Tão só trinta anos depois de sua chegada, o retrato converteu-se num modismo consumido pelas classes altas da cidade de Salvador. Os avanços tecnológicos diminuíram o preço da fotografia, fazendo com que o mercado se ampliasse entre as classes médias. Evidência disso, a nascente elite de mestiços e outros setores da população afro-brasileira – como se verá no capítulo a seguir – participou da popularização da fotografia.

2 A DIMENSÃO SOCIAL DA FOTOGRAFIA

O problema é, na sua essência, mais histórico do que fotográfico ou foto-histórico, pois as fotografias nunca são simplesmente evidências. Elas são históricas em si mesmas e a complexidade dos contextos de percepção da “realidade”, enquanto manifestada na criação de imagens, cruza-se com a complexidade da natureza da fotografia em si. (EDWARDS, 1992, p. 15)

Até meados do século XIX, o tripé da economia baiana assentava-se na importação de escravizados africanos e na exportação de açúcar e fumo. O centro produtivo da província estava localizado no interior, em especial no Recôncavo baiano, região que abrigava grandes engenhos de cana-de-açúcar e plantações de fumo. Os escravistas donos de engenhos faziam os maiores investimentos na mão de obra escrava que empregavam. A economia apoiada nessa agroindústria fez da Bahia uma província condicionada às flutuações da oferta e demanda e da concorrência internacional (ARAÚJO, 2000, p. 19; MATTOSO, 2004, p. 203-224).

Para infortúnio dos grandes proprietários, em meados do século XIX, o mercado internacional levou à queda dos preços do açúcar e, por conseguinte, à decadência da lavoura açucareira em todo o nordeste brasileiro. O fenômeno alterou o equilíbrio econômico e social da Bahia. Rapidamente, o café passou a ser o principal produto de exportação nacional, negociado, em especial, com Inglaterra e Estados Unidos. Segundo as conclusões da historiografia, os proprietários de engenhos baianos, manifestaram resistência ante as exigências da nova produção, que implicava a modernização tecnológica da produção agroindustrial e do sistema de transporte.

Os lucros dos escravistas donos de engenhos começavam na compra direta, sem intermediários, das pessoas escravizadas vindas do outro lado do Atlântico. A eliminação de intermediários implicava lucros exorbitantes que, somados aos ganhos na venda do açúcar, permitiam a essa aristocracia viver na opulência. A estabilidade dessa estrutura econômica, ao longo do tráfico, favoreceu uma economia acomodada no engenho e numa cultura de ostentação da riqueza (MATTOSO, 1997, p. 143-180).

Por outra parte, a valorização do trabalho assalariado, no mundo capitalista, resultou no desprezo à escravidão, impulsionado principalmente pela Inglaterra, que pressionou todos os países inseridos nas suas redes comerciais a abolir o tráfico. O estabelecimento da primeira lei brasileira para a proibição do tráfico, em 1850, foi a consequência mais imediata dessa pressão.

Na Bahia, a grande fissura econômica se manifestou simultaneamente à cessação da entrada de africanos, pois os escravistas ficaram sem a possibilidade de abastecer de mão de obra escravizada seus engenhos que, além disso, estavam carentes da tecnologia moderna. Assim, o alicerce da economia baiana foi afetado em todas as suas frentes, a ponto de não lograr concorrer com o preço antilhano do açúcar.

Paradoxalmente, a crise levou ao aumento das importações de gêneros alimentícios, bebidas, tecidos e todo tipo de objetos industrializados para o abastecimento local. O aumento e a diversificação de produtos resultaram na ampliação desse mercado. No âmbito rural, a propriedade escravizada não era mais vantajosa, levando os donos a intensificarem o aluguel de seus escravizados para diversos serviços demandados na cidade. As relações de trabalho foram afetadas na sua estrutura, minando paulatinamente os vínculos servis e escravistas ante a iminência do regime de trabalho contratual e assalariado urbano (OLIVEIRA, 1999, p. 15-61).

Nas cidades, o processo abolicionista ganhava força com a movimentação da população preta e da elite liberal, em que se encontravam pretos e mestiços. Ambos os setores foram registrados na fotografia do período. Além da compra da alforria, muitos escravizados conquistaram a liberdade por meio da fuga, ações de liberdade, e imediatamente se inseriram nas brechas abertas pela crise da economia. Nesse contexto de relativa autonomia, dessa população ampliava os espaços comerciais com estratégias mercantis originais, como a comercialização de produtos da costa ocidental africana: panos da costa, objetos votivos, joalheria, condimentos, ou a venda ambulante de alimentos, setores que, como se verá, foram amplamente documentados nas fotografias.

As evidências fotográficas que serão estudadas neste capítulo servem para demonstrar que as pessoas afrodescendentes ocuparam os mais diversos setores e ofícios da sociedade, desde os mais rudes até os mais prestigiosos, e foram partícipes dos fenômenos sociais e culturais emergentes entre os anos de 1860 e 1916. Para se chegar a essa conclusão, foi levantado um conjunto de fotografias de pessoas afro, no suporte de *carte-de-viste*, *carte-cabinet* e bilhete-postal.

Na década de 1860, novos inventos possibilitaram à fotografia chegar até indivíduos de diferente categoria social, sexo, idade, religião e cor. O gênero fotográfico mais procurado foi o retrato, que passou de signo aristocrático de distinção e poder, a comercialização em dúzias, com circulação nos mais distintos espaços da sociedade.

A contribuição desta pesquisa a história da população afrodescendente em Salvador Oitocentista é a de uma abordagem historiográfica do conjunto de fotografias selecionadas,

sobretudo naqueles aspectos que mostram os afrodescendentes como agentes formadores de uma cultura própria e da própria cultura baiana. Aproximou-se aqui da etnografia ao se relacionar as fotografias com as dimensões culturais do religioso, do artístico, das instituições sociais e da cultura material, no contexto social da Bahia oitocentista. Conceberam-se séries a partir das informações apresentadas pelas imagens: gênero, cor da pele, cultura material e mundo do trabalho. Finalmente, relacionaram-se esses dados com o contexto, a partir das evidências trazidas pela historiografia.

2.1 AS ANÁLISES DE *TYPOS* NO BRASIL

Os estudos sobre as fotografias de pessoas africanas e afrodescendentes do período de 1860 a 1916, de modo geral, examinaram o olhar dos fotógrafos. A série mais conhecida pela historiografia é a do fotógrafo português Christiano Jr., que, em 1866, anunciou no *Almanak Laemmert* “variada colleção de costumes e typos de pretos” (AZEVEDO; LISSOVSKY, 1988, p. IX). Manuela Carneiro da Cunha analisou essas *cartes-de-visite* ressaltando o fato de os afrodescendentes aparecerem descalços, como evidência da intenção de Christiano Jr. de associar esses sujeitos a uma condição escrava e pobre. Segundo a autora, enquanto as fotografias de pessoas brancas circulavam entre seus pares e serviam para a identificação do retratado, as imagens de *typos pretos*, foram suvenires para viajantes estrangeiros exibindo o exótico do Brasil (CUNHA, 1988, p. 24).

Na conclusão da autora, as fotografias de Christiano Jr. serviram para despersonalizar o sujeito afro, que era visto ora como uma função, ora como um tipo; enquanto os retratos da elite tiveram uma função identificadora, individualizante. No ponto de chegada do estudo de Manuela da Cunha, o sujeito afrodescendente permaneceu limitado à condição de tipo, como nas convenções classificatórias raciais do período, que orientaram a produção da fotografia.

Em outra perspectiva, considera-se que tanto o “tipo exótico e pitoresco” como seu contrário, o “europeu civilizado”, valiam-se dos mesmos códigos de representação que construíram personagens descontextualizadas.

Para a Bahia, Sofia Olszewski Filha traz um histórico das fotografias de pessoas pretas produzidas entre 1840 e 1914. Na sua análise, considerou que tais imagens faziam referências a categorias, e não a indivíduos. Ao analisar alguns cartões-postais da série de “tipos urbanos” feita por Rodolfo Lindemann em 1900, a autora encontrou – como Cunha no trabalho anteriormente citado – indícios da tipificação dos sujeitos, o que associou ao olhar exótico do fotógrafo (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 70-71).

Os estudos sobre a fotografia Oitocentista de pessoas afrodescendentes no Brasil podem ser sintetizados na conclusão do trabalho feito por Kossoy e Carneiro para o centenário da abolição da escravidão:

[...] nós brasileiros não fomos os autores da nossa própria imagem, pois a iconografia aqui reunida revela bem mais a visão e o imaginário que o europeu quis fixar de nosso país. O escravo e o negro foram vistos ora confinados no exótico, ora numa visão tranquilizadora, alegórica e romântica. (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 17).

Assim, esses estudos enfatizaram o olhar do fotógrafo visando à construção de estereótipos, de tipificações e do exótico. Por esse motivo, deram pouca atenção ao contexto social dos fotografados e raramente identificaram os atributos do sujeito retratado. Considera-se tal conclusão o ponto de partida, no sentido de ter identificado os motivos da produção, mas não ter esgotado a análise, por prescindir de todo o circuito de circulação, uso e consumo, em que é possível localizar a dinâmica sociocultural na qual os fotografados estavam inseridos.

Parte-se dessa perspectiva para localizar não só tipos ou estereótipos, mas registros específicos da vida urbana, estratégias dos trabalhadores e identidades forjadas no interior da sociedade baiana em plena transformação.

2.2 A POPULAÇÃO AFRODESCENDENTE NOS SERVIÇOS URBANOS REMUNERADOS

A escravidão urbana se caracterizou, principalmente, pelo sistema de ganho na rua. Em muitos casos, os “escravos ao ganho” moravam separados dos proprietários e submetiam-se ao controle do escravista apenas no momento de entregar, em geral a cada semana, a renda estipulada por ele. O excedente ficava para o escravizado, o que significou para muitos a possibilidade de compra da alforria. Também desse valor descontavam-se quantias mínimas para provimento da sobrevivência básica do trabalhador.

A envergadura e a extensão desse tipo de relação de trabalho aumentaram com a crise econômica de meados de século XIX. O crescimento das cidades em detrimento das lavouras açucareiras incorporou os “negros ao ganho”, ou “escravos de aluguel”, nos mais diversos ofícios na urbe. Eram chamados de “ganhadores” e “ganhadeiras”. Segundo Andrade, os serviços de transporte e carga, assim como o comércio ambulante foram as categorias que assumiram maiores proporções na segunda metade do século XIX, dado que se reproduz nas fotografias (ANDRADE, 1988, p. 38).

2.2.1 Os carregadores dos cantos

No século XIX, a maioria da população afrodescendente em Salvador, escravizada ou liberta, trabalhava nas ruas. Os homens, em sua maior parte, se dedicavam ao ofício de carregadores, e, conforme a postura da Câmara Municipal, publicada em 1857, estavam divididos em “ganhadores de cesto ou tina”, que transportavam, individualmente, líquidos e volumes sólidos; “ganhadores de pau e corda”, que carregavam, em grupo, volumes maiores e mais pesados; e os “carregadores de cadeira”, que, em dupla, veiculavam pessoas.

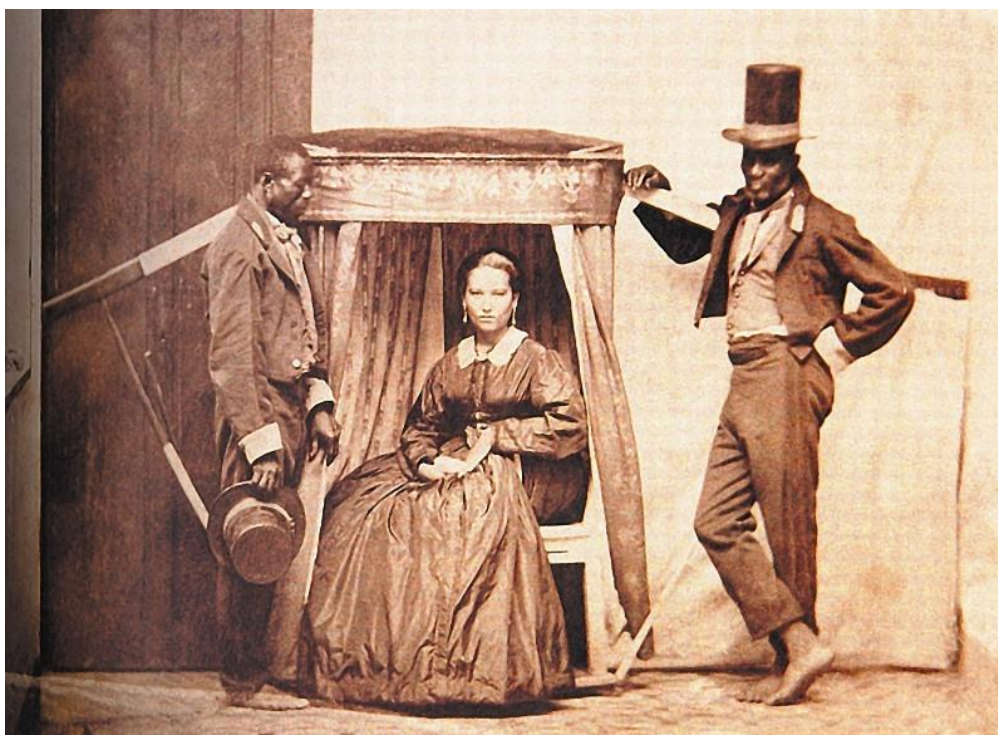


Figura 15 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1860.

Fonte: acervo IMS, JUNIOR; LAGO, 2000, p. 59.

Segundo João Reis, não havia mestiços, muito menos brancos dedicados a carregar (REIS, 1993, p. 8.). As fotografias do período de 1860 a 1870 corroboraram os dados encontrados na documentação escrita, como o demonstra a Figura 15.

Na Figura 15, vê-se uma dupla de carregadores levados ao estúdio para serem fotografados, com uma mulher mestiça da elite baiana na cadeira. O fato de ela ter sido retratada na cadeira indica ser esse, um veículo particular, e os homens, seus escravizados. Um deles está voltado para a senhora, detém a cortina e, numa atitude de reverência, segura a cartola em uma das mãos. Seu parceiro, recostando o corpo na cadeira, cruza uma das pernas e observa o fotógrafo, numa atitude desafiante, que contraria a condição servil que ocupa no quadro. Outra dupla de carregadores de cadeira foi fotografada por volta de uma década

depois, nas ruas da cidade (FIGURA 16). Destaca-se o fato de eles utilizarem roupas mais simples, ou mesmo, velhos librés, o que indica serem carregadores dos cantos, “escravos de aluguel” ou libertos. A vestimenta é aqui um elemento de distinção dos “escravos domésticos” daqueles dos cantos.

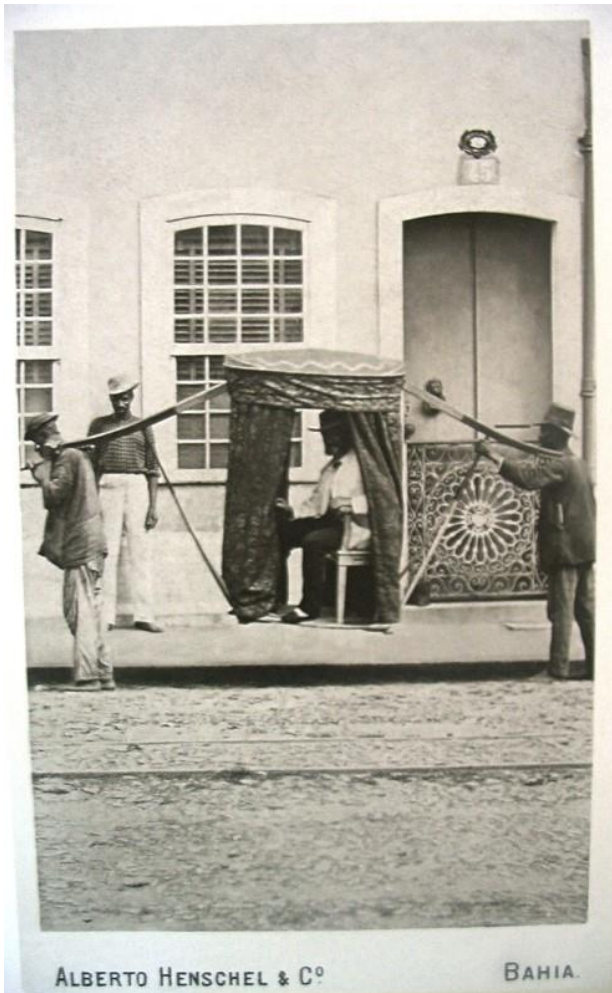


Figura 16 – Alberto Henschel & Co, Bahia, c. 1870.
Fonte: acervo Leibniz Institut für Länderkunde,
VASQUEZ, 2000, p. 48.

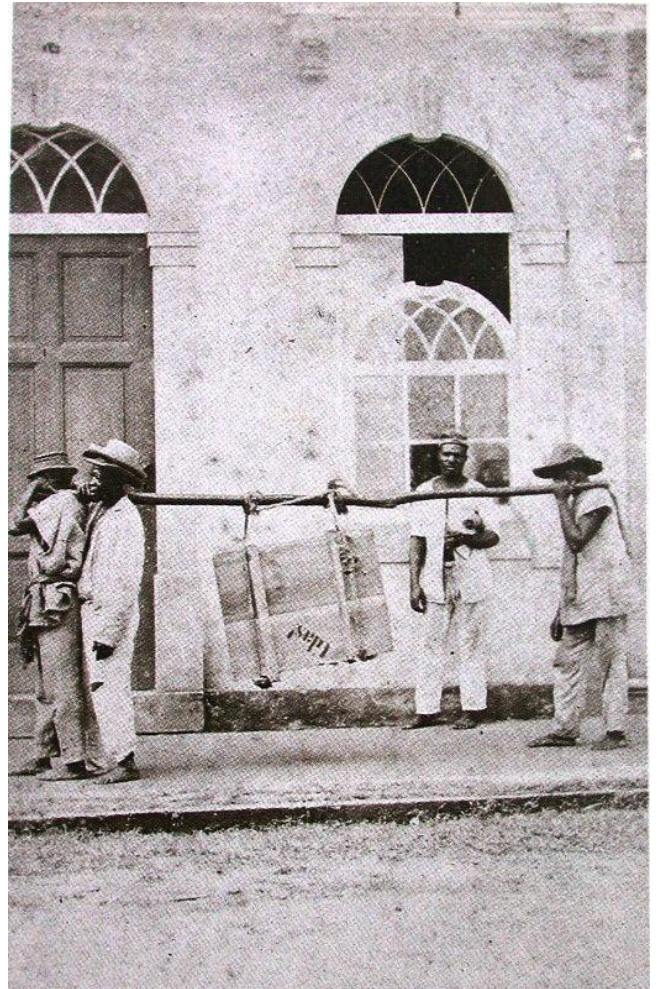


Figura 17 – Alberto Henschel, Bahia, c. 1870.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 19.

Na Figura 17, uma dupla de “carregadores de pau e corda” transporta uma caixa. A cena exterior exhibe outros dois homens, cujos chapéu e roupa indicam serem também carregadores. O da direita observa a cena, ao passo que o da esquerda, aparentemente, reveza a carga com um dos que carrega a caixa. Esse quadro corrobora a informação da fonte escrita (QUERINO, 1916) de que o transporte de fardos pesados era feito em grupo.



**Figura 18 – Fotografia não identificado, Bahia, Corredor da Vitória, c. 1885.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 187.**

Trinta anos depois, a fotografia da Figura 18, tirada no Corredor da Vitória, onde foram construídos palacetes e sobrados das maiores fortunas baianas, dá conta da modernização dessa parte da cidade na evidência dos trilhos dos bondes. Além disso, confirma a introdução da carroça de duas rodas puxada por animais, que convivia com o transporte moderno sobre trilhos.

A população afrodescendente nas ruas de Salvador, entre os quais, carregadores, foi protagonista de uma série de revoltas na primeira metade do século XIX em Salvador. Motivo que levou o Estado a elaborar leis para controle da atuação dessas pessoas no espaço social. Embora as leis fossem direcionadas à disciplina do trabalho remunerado exercido pelos africanos e afrodescendentes nas ruas, em última instância, o objetivo era disciplinar essa população, escravizada ou liberta, no espaço público. Ali deveriam ser “vigiados em sua ocupação ostensiva da rua, quer carregando ou vendendo mercadorias, quer fazendo batuques, jogando capoeira ou só vadiando” (REIS, 1993, p. 8).

O histórico de ativismo político dessa categoria de trabalhadores explica a iniciativa das autoridades de governo em controlá-la. Os estudos de Reis sobre a Revolta dos Malês, ocorrida em 1835, na cidade de Salvador, demonstrou que o setor dos carregadores participou ostensivamente dessa revolta. Junto com os malês, que eram africanos muçulmanos, os carregadores nagôs, reunidos nos cantos de trabalho, exerceram uma função central no movimento (REIS, 2000, p. 199-242). Entre as várias medidas tomadas depois do acontecimento, a de 1836 visava substituir os “capitães dos cantos” por “capatazes” nomeados pela polícia.

Os malês se caracterizaram por se vestir de branco, com um chapéu de tecido, igualmente branco. Nas duas fotografias a seguir (FIGURAS 19 e 20), captadas por Albert Henschel por volta de 1870, destacam-se o chapéu branco, daqueles usados pelos outros carregadores, os de feltro ou as cartolas (FIGURAS 15 a 17). Dada a idade e o chapéu, o segundo retratado (FIGURA 20) poderia ser um dos malês participantes da revolta, enquanto o primeiro (FIGURA 19), mais novo, mostra a continuidade no uso do traje branco, incluindo o chapéu, pelo que se supõe compartilharem a mesma filiação religiosa.

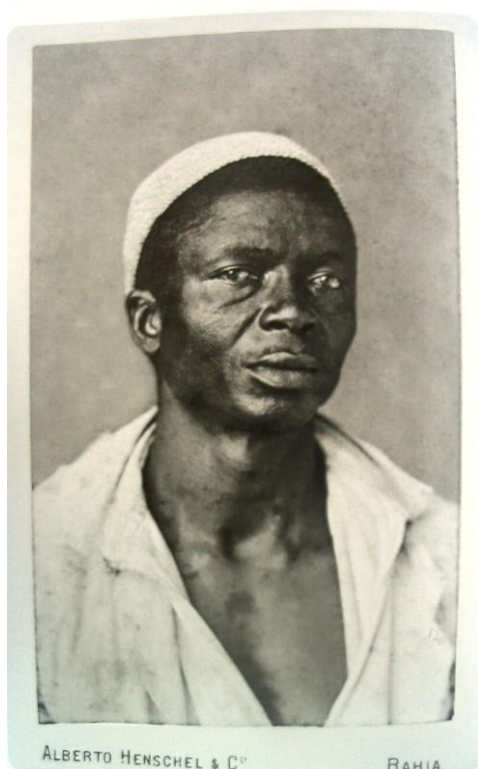


Figura 19 – *Alberto Henschel & Co, Bahia, c. 1870.*
 Fonte: acervo Leibniz Institut für Länderkunde, ERMAKOFF, 2004, p. 17.

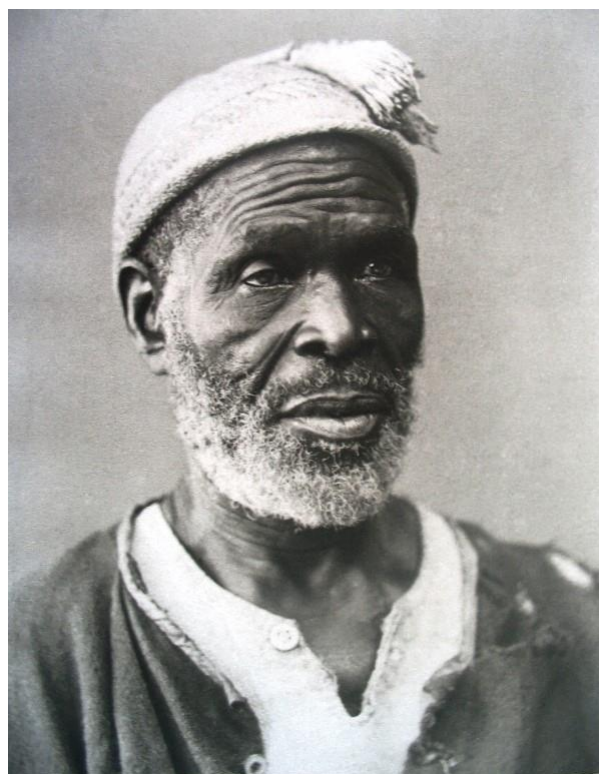


Figura 20 – *Albert Henschel, Bahia, s.d.*
 Fonte: acervo Livraria Kosmos, ERMAKOFF, 2004, p. 184.

Em 1857, as revoltas continuavam. Na recorrente tentativa de disciplinar a população afrodescendente nos espaços públicos, a Câmara legislou que, para exercer a atividade nas ruas, cada ganhador deveria pagar por uma licença – fornecida pela Câmara Municipal –, usar no pescoço uma chapa de metal com o número de inscrição e apresentar, no caso dos libertos, fiadores que assegurassem seu bom comportamento nas ruas da cidade (REIS, 1993, p. 8).

Inicialmente, escravistas e Estado procuraram controlar essa população. Já em 1880, os libertos, cada vez em maior número, povoavam as ruas da cidade e ingressavam nos ofícios de ganho. Suas assíduas rebeldias eram controladas já não pelo Estado ou pelos escravistas, mas pela polícia. Nesse ano, veio a público um regulamento policial referente à apropriação

dos espaços da rua pelos carregadores. A norma se estabeleceu para a organização, controle específico dos cantos onde eles se agrupavam. Os capitães deveriam registrar os ganhadores de seus cantos no “Livro de Matrícula” da polícia. Segundo Reis, o livro, preenchido provavelmente entre os anos de 1887 e 1889, localizava os cantos ao longo da cidade, junto com os dados pessoais de cada ganhador, como nome, idade e descrição física.

A tentativa de controle, vinha no sentido de tentar desestruturar a organização hierárquica dos carregadores. Isso evidencia os cantos como espaços apropriados pela população afrodescendente para a construção identitária, onde eles se organizavam socialmente e compartilhavam ideologias políticas.



Figura 21 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1900.
Fonte: acervo Schomburg Center for Research in Black Culture, ERMAKOFF, 2004, p. 63.



Figura 22 – João Goston, Bahia, c. 1870.
Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 159.

Outra evidência trazida pela fotografia é a diversidade das atividades desenvolvidas nos cantos. Durante a espera da carga, os carregadores exerciam outros ofícios, como a confecção de cestos com a palha da costa. Isso indica que o retratado na Figura 22, na década de 1870, poderia ser um africano, carregador dos cantos. Se os homens estavam, em sua maioria, empregados nos serviços de transporte, as mulheres ocupavam majoritariamente o mercado ambulante das ruas, na venda de produtos de casa em casa, ou em pequenas quitandas, e na produção e venda de comidas para o volumoso público de afrodescendentes nas ruas.

2.2.2 As ganhadeiras



Figura 23 – Fotografia não identificado, Bahia, s.d.
Fonte: REGO, 1978, p. 40.



Figura 24 – Lindemann, Bahia, c. 1900, bilhete-postal.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.

As ganhadeiras, como foram chamadas no Oitocentos as mulheres dedicadas ao ganho, escravizadas ou libertas, circulavam por toda a cidade com seus tabuleiros, cestas ou caixas equilibradas habilmente sobre a cabeça (FIGURA 23), muitas vezes carregando seus filhos (FIGURA 24). Em meados do século XIX, a maioria das ganhadeiras eram africanas. De fato, a licença de 1848 para mercadejar produtos na rua esteve dirigida exclusivamente aos africanos livres e libertos, o que corrobora ser esta a camada da população preponderante no comércio ambulante (SOARES, 1996, p. 66).



Figura 25 – *Albert Henschel & Co*, Bahia c. 1870, acervo do Leibniz Institut für Länderkunde.
 Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 176.



Figura 26 – Fotografia não identificada, Bahia, s.d.
 Fonte: REGO, 1978, p. 40.

Além do mercado público, as ganhadeiras ocupavam as praças destinadas às feiras livres, onde vendiam diversos produtos, como gêneros alimentícios, objetos para uso doméstico ou produtos artesanais. Na década de 1830, ocupavam vários pontos estratégicos na área urbana, embora, legalmente, a Praça do Comércio e o Cais Dourado fossem locais destinados para o comércio varejista com tabuleiros. Todos os locais tinham como característica a intensa movimentação de pessoas (SOARES, 1996, p. 62). Para a década de 1890, a fotografia informa a existência de pontos de venda nas praças do Campo Grande e Castro Alves (FIGURAS 27 e 28).



**Figura 27 – Gaensly & Lindemann, Bahia, Campo Grande, c. 1890.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 161.**



**Figura 28 – Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885, acervo IMS.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 144-145.**

Essas fotografias exibem como as ganhadeiras se instalavam nesses locais de movimentação e sua maneira de aproveitar a sombra das árvores para dispor seus produtos no chão. Todas elas usavam o mesmo modelo de vestimenta, com pano da costa e turbante, o que expõe uma estilística específica entre elas. Homens pretos aparecem como possíveis compradores ou como pessoas ligadas a essa rede comercial. A fotografia também informa a maneira de desempenhar o ofício, em pequenos grupos distribuídos numa mesma praça, como na Figura 27, além da presença de crianças, possivelmente filhos das ganhadeiras, na Figura 28.



**Figura 29 – Gaensly & Lindemann, Bahia, Campo Grande, c. 1890.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 161.**



**Figura 30 – Gaensly & Lindemann, Bahia, Campo Grande, c. 1890.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 161.**

Como mostram as fotografias, por serem esses locais de ajuntamento e trânsito de pessoas, constituíram-se em espaços de socialização, os quais tiveram a função de transmitir informações, fazer públicos os acontecimentos da cidade e, de modo geral, integrar o círculo de seus compradores. A envergadura da rede social tecida por essas mulheres esteve

vinculada à esfera da movimentação política desde 1835, quando várias ganhadeiras foram acusadas de participar da Revolta dos Malês (REIS, 2003, p. 373).

Nas ruas, as ganhadeiras obviamente geraram uma organização interna para o controle do tipo de produtos que cada uma comercializaria. Por exemplo, na venda de gêneros alimentícios, umas vendiam exclusivamente peixe, outras, verdura ou carne. O mesmo acontecia com as ganhadeiras de comida preparada, objetos domésticos ou tecidos. Nas fotografias a seguir (FIGURAS 31 a 37), vê-se cada uma levando um produto em particular, louça, tecidos, frutas, em caixinhas ou cestos que estendiam no chão (ANDRADE, 1998, p. 33). Destaca-se o fato de serem elas as mais fotografadas.



**Figura 31 – Fotografia não identificado, Bahia, s.d.
Fonte: REGO, 1978, p. 38.**



**Figura 32 – Clichê R. Lindemann, Bahia,
Caixinheiras, c. 1900, bilhete-postal.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo
AMS.**



Figura 33 – Albert Henschel, Bahia.

Fonte: acervo do Leibniz Institut für Länderkunde, REGO, 1978, p. 175.



Figura 34 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.

Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 32.



Figura 35 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.

Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 117.



Figura 36 – João Goston, Bahia, c. 1870.

Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 158.



Figura 37 – João Goston, Bahia, c. 1870.

Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 158.

Essas comerciantes não somente se organizavam para definir o tipo de produto, mas estipulavam, entre elas, os preços das mercadorias. Desde o século XVIII, tem-se notícia dos mecanismos que forjavam, para monopolizar a venda e distribuir os produtos (REIS, 2003, p.

353). Dado que, ao longo do século XIX, a economia esteve voltada para a exportação, a produção de alimentos para prover a cidade foi negligenciada. Somadas a isso, ocorriam periódicas secas que conduziram a várias crises de abastecimento em Salvador (REIS; AGUIAR, 1996, p. 134-158). Nessa fissura deixada pela aristocracia latifundiária, as ganhadeiras se inseriram no suprimento dos gêneros alimentícios de consumo básico na cidade. Para dar conta disso, elas se valeram além da sua organização interna, das redes de acesso aos gêneros vindos do Recôncavo.

O estabelecimento de contatos com os pequenos produtores do interior foi observado pelos viajantes, cujos relatos se referiram à compra por atacado, sem intermediários dos produtores. A historiografia concluiu que as ganhadeiras de Salvador chegaram a monopolizar a distribuição de alimentos, por meio do domínio da especulação dos preços, alcançando com isso, prósperos rendimentos. As fotografias das crioulas nas Figuras 66, 67, 70 e 72 exibindo joias e trajés elegantes, confirmar o seu poder aquisitivo. Assim as ganhadeiras não foram um simples setor de varejistas, mas uma rede de prósperas concorrentes do mercado oitocentista baiano.

Para além da geração de redes de solidariedade no aspecto econômico, o hábito serviria para educar os filhos nos ofícios da venda e nos valores culturais. No estudo sobre a família escrava na Bahia, Isabel Reis constatou a presença constante da mãe na vida do filho e, em alguma medida, também a presença do pai. Até 1871, o estatuto jurídico da mãe determinava o do filho e, mesmo depois da Lei do Ventre Livre, à mãe cabia zelar pela prole. Em função disso, frequentemente, carregavam as crianças para as atividades que desempenhavam (REIS, 2001, p. 63-83).

2.2.3 Aguadeiras



Figura 38 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 10.



Figura 39 – João Goston, Bahia, c. 1870.
Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 158.

Das revoltas urbanas vinculadas ao tempo do registro fotográfico, destaca-se o boicote das mulheres aguadeiras ao chafariz do Terreiro, caso estudado por Vivaldo da Costa Lima (1989-1990, p. 16-22). No ano de 1871, as aguadeiras que coletavam água naquele chafariz, reagiram contra as atitudes injustas tomadas pelo guarda que fiscalizava aquele local. O episódio foi noticiado pelo jornal *O Alabama*, o qual informou que o guarda que fiscalizava o chafariz cobrava mais um vintém pela água derramada dos barris, além de proibir que esses fossem arrastados pelas aguadeiras. Também as interditou de lavarem o rosto com a água do chafariz.

Tal procedimento fez as mulheres decidirem boicotar o chafariz do Terreiro, indo a outros lugares para coletar a água, tais como São Bento, Guadalupe e Pelourinho. Dividiram-se em pequenas turmas para evitar a saturação dos chafarizes e determinaram que nenhuma mulher deveria comprar água ali. Aquela que o fizesse seria multada. Dois dias foram suficientes para o guarda mudar de atitude e até mesmo doar a cada uma delas duas garrafas de vinho (Jornal *O Alabama*, 21 mar. 1871 *apud* LIMA, 1989-1990, p. 18-19).

Do mesmo período, datam as fotografias de J. Goston (FIGURAS 38 e 39). Nessa época, Goston estava sediado na rua Direita do Palácio, próximo ao local do boicote das aguadeiras. Assim, a modelo poderia ter saído do chafariz do Terreiro e até mesmo participado do movimento.

Em contraste com a atitude servil aparente na fotografia, *O Alabama* comentou que “se a mania dos meetings pega, até nos africanos, é prova de que corremos a galope na estrada da civilização” (Jornal O Alabama, 21 mar. 1871 *apud* LIMA, 1989-1990, p. 18-19). Ressalta-se a caracterização dada pelo jornal às aguadeiras como africanas libertas, pois, conforme informa Costa Lima,

O Alabama no vasto material referente a escravos, escravidão e abolicionismo usa, sempre, o termo africano para os libertos nascidos na África; crioulo para os libertos nascidos no Brasil; e o termo escravo, substituído às vezes por negro, para ambas as categorias ainda sob o regime servil. (1989-1990, p. 19).

Ademais, o jornal referiu-se à atitude das mulheres como *meeting*, termo associado às movimentações operárias na era da industrialização. Assim, observou nas mulheres uma atitude própria da “civilização”. O episódio das aguadeiras demonstrou, além da consciência da força de sua categoria, a participação das mulheres afrodescendentes na luta por melhor tratamento por parte dos homens. Foi um movimento tanto de gênero como de classe.

A Figura 40 apresenta uma dessas mulheres carregando uma lata de água na cabeça. Desconhece-se a data de produção, mas sabe-se, de acordo com o formato, que foi reproduzida e circulou quase quarenta anos depois das anteriores.



Figura 40 – J. Mello Editor, Bahia, Chafariz, cartão-postal, c. 1908.
 Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.

O movimento das aguadeiras não teve a participação de homens afro. Todavia eles também concorriam nessa categoria de trabalhadores que garantia o abastecimento de água na cidade até a instalação da Companhia do Queimado, em 1906. Nas fotografias das Figuras 41 e 42, os homens foram retratados próximos ao chafariz, carregando um barril nos ombros – tarefa que foi posteriormente conferida aos animais –; diferentemente das mulheres, que o equilibravam na cabeça. Ambas as fotografias foram tomadas no chafariz do Largo Dois de Julho e representam os homens executando o trabalho em grupo, mais um caso de trabalho urbano que era realizado coletivamente, como o das ganhadeiras e carregadores.



Figura 41 – João Pedroso Editor, Bahia, Aguadores da Cidade, c. 1910, cartão-postal.
 Fonte: OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 89.



Figura 42 – Fotógrafo não identificado, Bahia, Largo 2 de Julho, *postcard* impresso na Inglaterra, c. 1907.
 Fonte: VIANNA, 2004, p. 193.

2.3 AMAS DE LEITE: A PARTICULARIDADE BAIANA

As fotografias das amas de leite, na maioria das vezes, “escravas domésticas” e, já nas últimas décadas da escravidão, “negras de aluguel”, constituem um caso interessante, porque é por meio desses retratos que a imagem da gente preta vai entrar nos álbuns de família.

A prática de aleitamento pelas amas de leite era bastante comum entre a elite branca. Em *Casa-grande e senzala*, Gilberto Freyre atribuiu o hábito de as mulheres da elite não amamentarem seus filhos a uma herança portuguesa. Em Portugal, o ofício foi delegado às mulheres mais humildes da sociedade; no Brasil, foram inicialmente as escravizadas as amas de leite das crianças brancas (FREYRE, 1969, p. 456).

Separam-se as imagens das amas de leite em três grupos: o primeiro reflete o uso de roupas europeias, em alguns casos, pertencentes à mãe da criança; o segundo, o uso de indumentária, tecidos e joias crioulas; o terceiro apresenta, além da indumentária crioula, a herança africana na maneira de carregar as crianças.

A comparação entre fotografias de amas de leite realizadas em Recife e no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1870 e 1900 mostra que existiu um padrão nesses retratos. Eram realizados em estúdio, e a composição incluía o corpo inteiro das retratadas, as quais levavam crianças brancas no colo ou junto ao corpo; trajavam com elegância vestidos e usavam joias que, muitas vezes, pertenciam às mães das crianças.

A famosa fotografia da “escrava Mônica”, ao lado de Artur Gomes Leal, produzida em Recife pelo fotógrafo João Villela, em 1860 (FIGURA 43), constitui um exemplo disso. Mônica, Mãe Quinha na velhice, foi retratada com o vestido que a mãe de Artur usou no baile oferecido ao Imperador em Recife, em 1859 (FERREIRA, 1999, p. 176).



**Figura 43 – João Ferreira Villela, Recife, c. 1860, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo FJN.**

Vestida como sinhá, a presença da “escrava Mônica”, na foto e na infância do menino, era a representação afetiva da maternidade, paradoxalmente forjada na violência da escravidão.

Quanto às fotografias realizadas na Bahia, não se sabe a procedência das indumentárias usadas pelas amas de leite. Sem embargo, nas fotografias das Figuras 44 e 45, as retratadas exibem trajes e penteados à moda das sinhás. Considerou-se que, nesse caso, o vestido denota a condição servil da retratada, que, até mesmo na maneira de se vestir, sofreu a intervenção dos proprietários ou dos patrões.



Figura 44 – *Gaensly & Lindemann, Bahia, c. 1880, carte-cabinet.*
Fonte: acervo IFHC.



Figura 45 – *Generoso Hespagnol Portella, Bahia, c. 1890, carte-cabinet.*
Fonte: acervo IFHC.

À mesma época, simultaneamente ao padrão estabelecido para a representação das amas de leite, um outro estilo foi registrado nas fotografias produzidas na Bahia. Nestas, as mulheres pretas ainda dedicadas ao ofício de ama de leite, foram retratadas com trajes próprios das afrodescendentes baianas. Esse padrão constituiu uma particularidade da Bahia. Para as regiões do Rio de Janeiro e de Recife, nas fotografias que foram localizadas, as amas de leite vestiam-se sempre à moda europeia. O fato de as amas usarem roupa própria das mulheres afro-brasileiras aponta para duas possibilidades: o reconhecimento, pela elite branca, da elegância do traje; ou a ênfase na identificação, por meio do traje, da condição servil da mulher em relação à superioridade de classe da criança.

Independentemente do conceito escravista sobre essas mulheres, uma abordagem etnográfica permite relacionar o traje a aspectos próprios da identidade cultural da mulher baiana afrodescendente. O uso do turbante nas três fotografias a seguir (FIGURAS 46 a 48) evidencia essa peça comum tanto no traje de trabalho, em que era indispensável para levar pesos na cabeça, como no traje de beca. Aqui, o torço aparece como elemento estético individualizador dessas mulheres, com diferenças na forma de amarrar e nos tecidos, lisos ou

bordados, e, sobretudo, como um elemento de identidade cultural, que resistiu às imposições estilísticas (europeias) e introduziu esse elemento da cultura africana na representação da família escravista brasileira. De fato, o uso do turbante por mulheres africanas e afrodescendentes está registrado nos sessenta anos da seleção fotográfica desta pesquisa.



Figura 46 – Antônio Lopes Cardoso, Bahia, c. 1862, *carte-de-visite*.

Fonte: coleção de fotos avulsas, acervo AN.



Figura 47 – Antônio Lopes Cardoso, Bahia, c. 1862, *carte-de-visite*.

Fonte: coleção de fotos avulsas, acervo AN.



Figura 48 – João Goston, Bahia, c.1870, *carte-de-visite*.

Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 98.

É interessante notar que esses retratos, símbolos da modernidade que valoriza o trabalho e a posição das amas de leite no seio da família escravista, vão ao encontro das ideias daqueles que se arvoravam pela vanguarda da civilização em terras brasileiras. A partir da segunda metade do século XIX, verificou-se uma intensa discussão entre os médicos baianos, que argumentaram categoricamente sobre as desvantagens do aleitamento pelas amas.

Por serem africanas ou afrodescendentes, elas poderiam transmitir doenças e costumes “incivilizados” às crianças de que cuidavam. Nos argumentos, além de desqualificarem o ofício, os médicos desqualificaram as próprias mulheres afro. Ademais, para tal atividade, a nutriz deveria morar na casa em que amamentava, o que implicava abandonar seu filho, muitas vezes na Roda dos Expostos, onde não tardava a falecer (FERREIRA FILHO, 2003, p. 56-58; ALMEIDA; PORTO, 2004, p. 213-223).

Um exemplo desse discurso médico encontra-se na tese defendida em 1855, na Faculdade de Medicina da Bahia. O autor argumenta que as amas de leite deveriam apresentar qualidades que passavam não somente por atributos físicos, mas, sobretudo, morais. Argumenta ainda ser difícil encontrar, numa mesma pessoa, todos os atributos necessários a uma nutriz ideal, principalmente no Brasil,

onde as mulheres dadas a este mister são ordinariamente africanas, estupidas, imoraes, sem educação, sem belleza, sem religião, baldas de sentimentos

affectuosas, mal feitas, irascíveis, mal asseadas, odientas, deleixadas, de pelle rude, trazendo muitas vezes consigo dessas moléstias que se podem transmitir por meio do aleitamento. Entre nós creio dever-se sempre preferir a ama livre (VIANNA, 1855, p. 24).

O conselho médico não foi seguido na Bahia, visto que, no conjunto das fotografias selecionadas, só aparecem mulheres afrodescendentes desempenhando o ofício. Ainda mais, o hábito continuou na primeira década do século XX, como exibido na fotografia da ama de leite carregando a criança branca nas costas, feita por Lindemann, dentro de sua série dos ofícios urbanos na Bahia (FIGURA 49). Decerto a inclusão dessa imagem na série diz respeito à amplitude da prática. A maneira de carregar as crianças brancas nas costas apareceu em quatro fotografias feitas na Bahia, em períodos distintos, de 1870 a 1900. Não foi encontrada nenhuma representação semelhante para as regiões do Rio de Janeiro e de Recife.

Destaca-se aqui a aproximação da prática com o hábito amplamente usado na África Ocidental, incluindo as regiões de onde vieram os africanos chegados à Bahia nas últimas décadas do tráfico, os nagôs particularmente.



Figura 49 – Clichê R. Lindemann, Bahia, Ama – Bahia c. 1900, bilhete-postal.
Fonte: coleção Renato Berbert Castro, National Museum, acervo AMS.

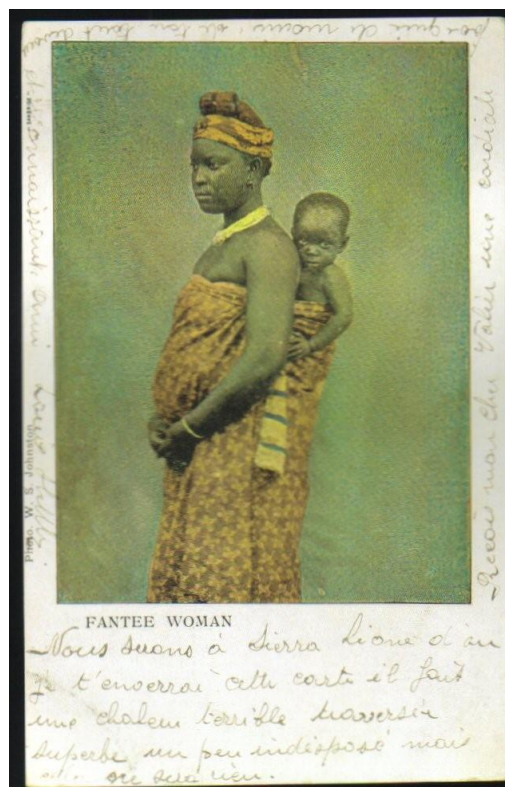


Figura 50 – “Fantee woman”. Photograph: W. S. Johnston, ca 1900. “Sanbridge” Postcard collection, Eliot Elisofon Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
Fonte: acervo SIW.⁷

⁷ “Fantee woman”. “Fantee peoples, Ghana more than any other historical photographic product depicting non-western peoples and places, the postcard reflects and enforces the preoccupations of its creators and viewers

O estudo de Vera Viditz-Ward (1987) analisou as fotografias produzidas pelos escravizados, autodenominados Krio (crioulos), em Serra Leoa. Entre essas fotografias, está o cartão-postal de uma mulher *Fantee*, da África Ocidental (FIGURA 50), carregando seu filho nas costas, o que demonstra a simultaneidade da prática africana na África Ocidental e na Bahia (VIDITZ-WARD, 1987, p. 510-518; VIDITZ-WARD, [s.d.], p. 34-42). A diferença jaz na criança branca que carregam as amas de leite, uma vez que a africana certamente carrega o próprio filho.

A prática não só revela um traço africano na cultura baiana na passagem do século XIX para o XX, mas também demonstra a aceitação dessa prática pela elite branca. A descrição do vice-cônsul inglês James Wetherell, de meados de 1853, evidencia que o costume vinha de mais longo no tempo:

[...] a maneira como a mãe carrega seu filho atirado nas costas, amarrado no seu chalé e montado com uma perna em cada anca [...] quando estão amarradas desse jeito as pequenas criaturas oferecem um retrato perfeito da resignação e muitas vezes dormem profundamente [...] As crianças brancas são por vezes carregadas dessa maneira por suas criadas, e é extraordinário verificar como se encarinham rapidamente das pretas que parecem ter uma verdadeira aptidão para tomar conta de crianças. (WETHERELL, [s.d.], p. 206)

although this postcard seems innocent and less stereotypical than others, the pose of the woman and the monochrome backdrop are reminiscent of anthropological photography of physical types. it thus belongs to the genre of taxonomic representations of the peoples of the world. Photograph: W. S. Johnston, ca 1900. “sanbridge” postcard collection, Eliot Elisofon Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Disponível em: http://www.randafricanart.com/Mother_and_child_images_in_Africa.html. Acesso em: 15 ago. 2006.



Figura 51 – Fotografia não identificado, Bahia, s.d.,
papel fotográfico.
Fonte: acervo IFHC; Coleção Antônio Marcelino,
acervo MT.

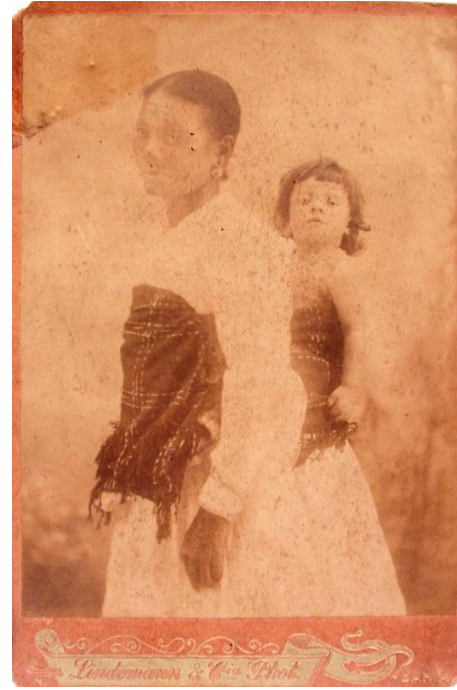


Figura 52 – *Lindemann & Co.*, Bahia, c.1890,
carte-cabinet.
Fonte: acervo IFHC.

O observador discrimina a reação das crianças ante o fenômeno: enquanto as crianças afrodescendentes expressavam um sentimento de resignação, as crianças brancas manifestavam sentimento de carinho, fato que o viajante elogia. O trecho evidencia a simultaneidade de discursos: do médico falando em desqualificação; do viajante louvando a prática.



Figura 53 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1870.

Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 100.

O fato de as famílias brancas aceitarem o jeito de as amas de leite carregarem suas crianças, como nas Figuras 51 a 53, comprova, de maneira contundentemente visual, a inserção de hábitos africanos na cultura da elite na Bahia. Ressaltar esse fenômeno resulta importante para entender de que maneira, nos processos de encontro entre culturas, como no caso do período estudado, as assimilações e mudanças de uma à outra cultura são sempre mútuas. Ou seja, os eurodescendentes também passaram por um processo de criouliização. Como observa Donald Pierson, tais encontros nunca são unilaterais, mas transformam todos os envolvidos (1945, p. 168).

Chama-se aqui atenção a esse ponto, pois, em geral, a historiografia tem estudado com detalhe a elaboração de costumes crioulos e os africanismos retidos na América por parte dos africanos e seus descendentes. Não obstante – apesar das bases lançadas por Gilberto Freyre – pouco se tem estudado, na produção historiográfica recente, os costumes africanos adquiridos pelas elites brancas americanas, à exceção do universo religioso.

2.4 A ELITE AFRODESCENDENTE NO ESTÚDIO DO FOTÓGRAFO

A primeira série analisada foi formada a partir da observação da cultura material, trajes e adereços, usados pelos retratados. Tais evidências foram associadas aos dados das dedicatórias que, em muitos casos, forneceram o nome do retratado, sua ocupação e vínculos sociais. Esses elementos foram vetores para a investigação de cada indivíduo. A análise se deteve na identificação dos elementos de distinção social que, contextualizados, indicassem o lugar e a participação desses sujeitos na sociedade baiana. Iniciou-se por comparar os retratos produzidos em estúdio, entre os anos de 1860 e 1900, de mulheres, crianças e casais, afro e eurodescendentes, e a existência ou não de um padrão diferenciado para os retratos daquela população.



Figura 54 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: Coleção Pedro Correa do Lago, JÚNIOR; LAGO, 2000, p. 56.



Figura 55 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.



Figura 56 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.

Fonte: Coleção Pedro Correa do Lago, JÚNIOR; LAGO, 2000, p. 56.



Figura 57 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*, verso “Eu ofereço este retrato em signal de lembranças e de sincera amizade. Ignez Antunes”.

Fonte: acervo IGHBa.

As *cartes-de-visite* apresentadas (FIGURAS 54 a 57) foram realizadas por João Goston, entre as décadas de 1860 e 1870. Aqui os retratos foram feitos em estúdio, seguindo os padrões inaugurados por Adolphe Disdéri, que centralizava o corpo inteiro em cenários decorados. Nesses padrões, os retratos de estúdio nos Oitocentos apresentavam um cenário composto por fundos e objetos, que remetiam a ideias e valores associados ao retratado, “objetos que caracterizavam um conforto artificial na montagem fotográfica, mas indicativo de uma forma de representar vivências cotidianas” (MAUAD, 1997, p. 226). Os mais comuns eram: o livro, associado à erudição e à cultura; a indumentária e a joalheria, associadas à riqueza; as flores, associadas à polidez e à delicadeza; os leques, luvas, cartolas e bengalas, associados à sofisticação e aos modos finos; e os arranjos em metal, colunas, cortinas, tapetes e vasos, associados ao *status* elevado.

Nas quatro fotografias anteriores (FIGURAS 54 a 57), a mobília do cenário, cadeira com torneados, mesinha redonda, cortinados e tapetes, simula as salas da elite baiana (CATÁLOGO..., Salvador, 2003, p. 15). Quanto à pose, tanto a mulher afrodescendente quanto a branca seguem o mesmo estilo: nas Figuras 54 e 55, o braço descansa sobre a mesa, numa das mãos, um lenço levado, delicadamente, e na outra, um leque. Nas Figuras 56 e 57, a pose é de meio perfil, com uma das mãos sobre a mobília. A mulher afrodescendente posou

com a mão sobre um livro, símbolo de erudição, seguindo a convenção de Adolphe Disdéri. Nas Figuras 54 e 57, o penteado das afro-brasileiras e da branca é o mesmo. Destaque-se ainda o uso de indumentária e joalheria fina por todas elas. Esses elementos podem ser interpretados de várias maneiras.

Em primeiro lugar, a indumentária indicaria a privilegiada posição social dessas mulheres como parte da elite, pois nem todos os baianos tinham acesso a trajes desse porte. No caso das mulheres afro, destaca-se o fato de as duas usarem modelos distintos. Se a primeira usou traje e penteado de padrão europeu, a segunda usou o chamado “traje de beca”, considerado tão distinto como o anterior (FIGURA 56). Segundo Simone Silva,

consistia em torço de seda branca enfeitado de finíssimo bico [...] camisas brancas em tecido finíssimo, primorosamente bordadas, de mangas curtas, decote arredondado alargado e pouco profundo, saias de beca de tecido preto plissado [...] pano preto, possivelmente pano da costa, sapatinhas de pelica branca [...] e uma profusão de jóias [...]. (2005, p. 63)

Os viajantes informam sobre esse traje nas cerimônias e festividades religiosas, usadas particularmente pelas mulheres das “irmandades negras”. A evidência visual corrobora o uso desse traje por um setor de afro-brasileiras, e a existência dessa estética na década de 1860 na Bahia.

Por outra parte, as semelhanças identificadas nessas fotografias podem indicar que o fotógrafo não teve a intenção de diferenciar os lugares sociais dessas mulheres e usou o mesmo estilo de composição e pose, independentemente da cor e da diferença “étnica” no estilo de vestir da retratada (FIGURA 56). O olhar do fotógrafo pode ser abordado no contexto mais amplo da ideologia romântica, ponto de orientação da produção artística na Europa oitocentista. Vindo da Inglaterra, João Goston certamente conviveu com o espírito da Revolução Burguesa, os princípios de igualdade motivadores da ascensão da burguesia e, por extensão, da abolição da escravidão (NAVES, 1996, p. 41-55). Nessa perspectiva, não teria as mesmas referências de distinção das pessoas da sociedade escravista baiana. No entanto, tais imagens foram consumidas e circuladas nessa sociedade e, desse modo, apontam para a ambiguidade dos códigos visuais do estatuto social e para a dificuldade de traçar fronteiras étnicas precisas.



**Figura 58 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1880, Acelina Rodrigues d'Almeida.
Fonte: acervo ACS.**

Para o período posterior, 1880 a 1890, também não se encontraram elementos de diferenciação na composição dos retratos. Quando Acelina Rodrigues d'Almeida, na Figura 58, foi fotografada, ela já era esposa do proprietário de uma fazenda em Alagoinhas, onde trabalhara como escravizada. Na condição de senhora, trajou-se e penteou-se à moda das esposas da elite branca de sua época (FIGURA 59).⁸

⁸ Depoimento oral do bisneto de Acelina, o pesquisador Claude Santos, colhido em 23 de outubro 2006.



**Figura 59 – Pedro Gonsalves da Silva,
Bahia, c. 1890.
Fonte: acervo IGHBa.**

Semelhante nivelamento de *status* social pela vestimenta e composição dos retratos apresenta-se no mesmo período, conforme os retratos das Figuras 60 e 61, produzidos por João Goston e Reis & Co., respectivamente. Neles as crianças trajavam modelos parecidos, que, a julgar pelo conjunto de fotos de pessoas brancas, eram usados pelas filhas da elite baiana de meados dos Oitocentos. Desse modo, se ambas pertenciam à mesma classe social, tais fotografias são evidências da ausência de convenções visuais para a distinção racial.

As meninas foram retratadas usando modelos mirins de trajes europeus. A criança mestiça (FIGURA 60) usou ainda um colar e broches à moda adulta da época. Posou sozinha num cenário decorado com uma mesa torneada sob vaso com plumas, símbolo de elegância nas ricas salas da elite. A menina branca (FIGURA 61) está acompanhada de um adulto, provavelmente seu pai. Pai e filha levaram para o estúdio o distinto guarda-sol, acessório de destaque nas elegantes indumentárias.



Figura 60 – Reis & Co., Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.



Figura 61 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.

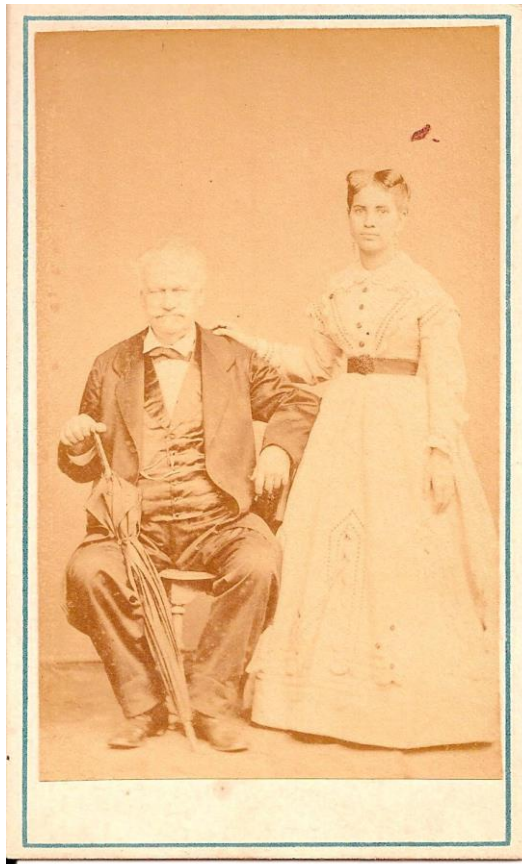
O casal de afrodescendentes baianos retratado por Pedro Gonsalves da Silva, em meados de 1900 (FIGURA 62), usava roupas de modelo europeu, assim como os símbolos de distinção da elite, como o chapéu e o guarda-chuva. Ambos, aliás, eram também símbolos de prestígio da elite africana. A composição, com o homem sentado e a mulher de pé com a mão no ombro dele, evidencia a mesma hierarquia na composição de um casal branco, em que o homem era privilegiado pela regra de que cabe aos subalternos ficar de pé diante (ou ao lado) de seu superior. Há, portanto, uma etiqueta de desigualdade de gênero que tem uma vigência de classe mais do que de raça.



Figura 62 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1900, *carte-de-visite*.

Fonte: Coleção G. Ermakoff, ERMAKOFF, 2004, p. 55.

É interessante notar que, em 1900, o retrato em *carte-de-visite* ainda era feito e distribuído entre familiares e amigos como lembrança, a despeito do sucesso do cartão-postal, que servia de suporte para correspondência entre pessoas amigas, mas distantes. Vê-se a seguir que, neste último, as mulheres, em particular, foram retratadas usando modelos que expressavam uma estética própria, em que conviviam estilos europeizados, africanizados ou crioulistizados.



**Figura 63 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1900, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.**

No século XVIII, Carlos Julião produziu uma série de pranchas onde representou homens e mulheres de pele escura em situações de trabalho e ocasiões festivas, em grupo e individualmente. No conjunto das pranchas individuais, as mulheres foram as mais representadas, destacando-se sua indumentária. Segundo Lara (2006.), onze pranchas representaram especialmente os vestuários de mulheres pretas e brancas, os quais não apresentaram diferenças substanciais entre si, como se pode ver nas Figuras 64 e 65 (LARA, 2006; ESCOREL, 2000).



Figura 64 – Carlos Julião, Rio de Janeiro, c. 1799, prancha.

Fonte: acervo BN, LARA, 2006, p. 4.



Figura 65 – Carlos Julião, Rio de Janeiro, c.1799, prancha.

Fonte: acervo BN, LARA, 2006, p. 5.

Neste caso, a autora constatou que “a interferência racista que associa o negro à escravidão, por exemplo, está ausente desse conjunto de imagens [...] do calçado ao chapéu, nada diferencia as duas mulheres [...] a não ser a cor de suas peles, revelada apenas através do rosto, única parte do corpo que permanece descoberta” (LARA, 2006, p. 5).

Esse exemplo foi trazido de um período anterior com o objetivo de contrastá-lo com a produção dos retratos fotográficos das décadas de 1860 a 1900. Tanto nos desenhos no estilo “registro de costumes”, que orientou a produção de artistas estrangeiros do século XVI- XIX, como nos retratos fotográficos dos tipos urbanos, encontra-se a produção de imagens da gente preta. Em ambas as formas de expressão, é visível o mesmo procedimento estético diante das desigualdades étnicas ou sociais.

2.4.1 A estética da elite crioula

Segundo Nicolau Parés, “O termo *crioulo*, além de denotar a cor negra, redundava, num importante marca de nascimento: crioulo era o negro nascido no país, por oposição aos seus progenitores de ultramar” (2005, p. 95). Porém esse termo não se reduzia à cor de pele ou à origem, pois estava antes inserido em um processo sociológico mais complexo: a crioulização. Segundo o mesmo autor,

A criouliização, portanto, conota a idéia de hibridação e síntese cultural, quando não de assimilação às práticas e valores dominantes já estabelecidos. Ela se expressava pela adoção de novas formas de pensar, atuar, novas formas de falar e significar, novas instituições e novas identidades coletivas mais genéricas e abrangentes. (PARÉS, 2005, p. 93)

Assim, a criouliização foi, ao mesmo tempo, um fenômeno demográfico e uma estratégia de acumulação de recursos e referentes culturais para os afrodescendentes subsistirem no período escravista e pós-escravista. Portanto, foi um processo de longa duração, que se manteve inclusive depois da abolição. Particularmente na Bahia, dadas as oscilações na chegada de africanos, a criouliização deve ser entendida como um fenômeno pendular, com períodos de africanização e outros de inovação americana das estratégias culturais. Ambos os fenômenos interagiam com a tendência europeizante dos setores dominantes.

De modo geral e de maneira nem sempre estável, os crioulos eram favorecidos pela ideologia do paternalismo,⁹ mecanismo de controle racial e de classe que mediava as relações entre afrodescendentes e brancos. Isso definia um lugar diferenciado para africanos e crioulos na sociedade baiana, expresso, sobretudo, pela possibilidade de ascensão social.

Ao longo do século XIX, as crioulas desempenharam o ofício de ganhadeiras e, em sua maioria, eram escravizadas domésticas (ANDRADE, 1988, p. 139). Segundo Maria José Andrade, essa categoria incluía escravizadas que prestavam seus serviços fora da residência do escravista ou crioulas egressas da escravidão que ofereciam esses serviços para seu lucro pessoal. No período escravocrata, as crioulas também eram artesãs: rendeiras, costureiras, charuteiras, ou se ocupavam da atividade comercial de ganho nas ruas. Nos períodos de dificuldades econômicas, afirma Andrade, quando ficou mais oneroso para os donos manter suas escravizadas, “as mulheres escravas teriam sido cada vez mais utilizadas nos serviços do ganho da rua”. Até 1860, o pequeno comércio de rua e a lavagem de roupas foram feitos predominantemente por africanas da etnia nagô (ANDRADE, 1988, p. 148). Por outra parte, as crioulas eram sobretudo costureiras, cozinheiras, engomadeiras e rendeiras. Com o final do tráfico de escravizados, as crioulas foram paulatinamente sucedendo as africanas nas suas ocupações. Nesse sentido, é possível que, no primeiro período pós-escravidão, as crioulas descendentes das nagôs tenham continuado com o ofício de ganho na rua ensinado pelas africanas.

⁹ Sobre o paternalismo ver: REIS, 2003, p. 322, 323, 448, 502; THOMPSON, 1998, p. 25-85; CHALHOUB, 1990, p. 95-174.

A “Creoula da Bahia” foi o tipo mais representado na fotografia da gente preta local, oscilando seu registro na legenda, entre raça, cor e ocupação. O atributo mais evidente no padrão de representação dessas mulheres foi, no entanto, a indumentária acompanhada das “jóias de crioula”. Tudo isso, no seu conjunto, era conhecido como “traje de crioula”, precursor do “traje da baiana”.

Descartou-se a possibilidade de as retratadas usarem roupas emprestadas para a seção de fotografias, por dois motivos: primeiro, a mesma modelo apresenta-se com roupas e joias distintas; segundo, não foi encontrado nenhum vestuário, joalheria de crioula ou indício deles nas listas do espólio dos fotógrafos a que se teve acesso nesta pesquisa.



Figura 66 – Rodolpho Lindemann, Bahia, 1900.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro,
acervo AMS.



Figura 67 – Alberto Henschel, Bahia, c. 1870,
carte-de-visite.
Fonte: acervo Leibniz Institut für Länderkunde,
ERMAKOFF, 2004, p. 177.



Figura 68 – Marc Ferrez, Bahia, c. 1885, díptico.
Fonte: JÚNIOR; LAGO, 2000, p. 50.

É possível identificar essas particularidades a partir da análise das fotografias, nos detalhes dos tipos de tecidos, bordados, turbantes em suas várias formas de amarrar, usos do pano da costa, joalheria e pencas de “balangandãs”, como aparecem nas Figuras 66 a 68. Dado que todas elas eram ganhadeiras, pode-se conjecturar que a sofisticação do “traje de crioula” constituiu numa estratégia de venda para atrair maior número de clientes nas ruas.

Tendo em conta que nas sociedades a forma de vestir estabelece hierarquias, por denotar valores e privilégios socioculturais, a roupa de crioula baiana, no século XIX, funcionou como símbolo identitário cheio de significados crioulistas, com uma visualidade específica, forjada num contexto sócio-histórico, que distinguia as mulheres escravizadas, libertas, livres, africanas e crioulas, bem como o ofício que desempenhavam.

As fotografias exibem o pano da costa como um dos acessórios no traje das crioulas. Inicialmente, era importado da costa africana. Entre os anos de 1862 e 1871, encontrou-se o nome de Fructuozo Gomes Moncorvo como o mais frequente importador de produtos provenientes dos vapores chegados de Lagos, que traziam, por exemplo, “fardos com oitenta pannos da costa finos que custavam quarenta libras e 37 panos, tecidos a imitação [de Bahé], a 57 libras o fardo, pimenta, pedras africanas, sabão preto da costa, balaio de palha” (APEBa, Alfândega, *Notas de despacho, 1862*, nº 932).

Manuel Querino registrou que os panos da costa chegavam crespos, tão duros que os afrodescendentes amaciavam o tecido e davam-lhe brilho antes de colocá-los no mercado. Os carregadores, que ficavam aguardando nos “cantos” produtos ou pessoas para transportar, se dedicavam, entre outras coisas, ao tratamento desses tecidos. Usavam dois troncos cilíndricos de madeira para executar a tarefa. Também renovavam os ditos panos, tingindo-os com novas cores (QUERINO, 1917, p. 46). Aqueles fabricados na Bahia recebiam cores que eram acrescidas ao predominante azul do original africano. Também a Inglaterra fabricava tecidos à imitação dos panos da costa que, decerto, eram mais baratos e, por conseguinte, mais acessíveis às afrodescendentes (TORRES, *Alguns aspectos da indumentária*, p. 40-41; SILVA, 2005, p. 47).

Sobre a origem dos adornos e seu uso por determinados povos africanos, Artur Ramos escreveu que

[...] atributo mais freqüente na representação da indumentária, os panos vistosos, as saias rodadas, os xales da Costa, os braceletes, argolões, etc. usados pelos Negros da Bahia têm procedência nigeriana. Outras influências do Sudão muçulmano, como a rodilha ou o turbante e miçangas e balangandãs, originados da Angola e do Congo, vêm completar a figura típica da baiana, esta figura tão popular do Brasil (1956, p. 146).

Por outro lado, estudos mais recentes afirmam que os designs dessas joias

[...] não trazem elementos africanos, evocam figuras greco-romanas e européias, ornamentos fitomorfos, efígie de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II. Há muito trabalho em filigrana nas pulseiras e nas bolas ditas confeitadas dos correntões. Este se assemelha à joalheria popular portuguesa ainda existente no norte de Portugal. O coral vermelho aparece em colares e pulseiras sob a forma de cilindro. (SILVA, 2005, p. 65)



Figura 69 – Marc Ferrez, Bahia, c. 1885, bilhete-postal.
Fonte: acervo IMS, ERMAKOFF, 2004, p. 138.



Figura 70 – João Goston, Bahia, c. 1870, carte-de-visite.
Fonte: acervo IGHBa.



Figura 71 – Clichê R. Lindemann, Bahia, I. Creoula – Bahia, c. 1900.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 220.



Figura 72 – João Goston, Bahia, c. 1870, carte-de-visite.
Fonte: acervo IGHBa.

A comparação das fotografias de mulheres brancas, Figuras 70 e 72, realizadas cerca de trinta anos antes daquelas das mulheres crioulas, Figuras 69 e 71, evidencia uma semelhança no design da joalheria, em particular o colar de bolas e as pulseiras. O decote da blusa, que deixa os ombros à mostra, também indica a referência dos modelos crioulos na estética portuguesa. Isso não exclui, porém, a herança africana, tampouco a inovação da estética crioula. A profusão da joalheria, ausente nas mulheres brancas, poderia ser pesquisada em seus vínculos estéticos com culturas africanas. Em outro aspecto, aponta para uma poupança feita pelo acúmulo de joias, o que demonstraria uma estratégia econômica própria.

O traje funcional era uma mistura que utilizava largo leque de possibilidades, exibindo o engenho das crioulas em misturar elementos da estética africana com a europeia. A questão não está em separar o africano e o europeu, mas em entender a riqueza da mistura, que, em si mesma, foi uma novidade captada pela câmera fotográfica.

Por outra parte, a criatividade interna, como demonstra Simone Silva, estava no fato de a joalheria crioula ser produzida por ourives baianos e destinada às mulheres afrodescendentes.

Todos os exemplares existentes em museus trazem sua origem atribuídas à Bahia dos séculos XVIII e XIX. Elas diferem das jóias das senhoras brancas quanto à dimensão, peso, qualidade do material, formato e decoração. As jóias de crioulas são de maiores proporções, embora quase sempre sejam ocas, em sua maioria em ouro, profusamente decoradas e usadas em quantidade (profusão de colares, anéis em todos os dedos, muitas pulseiras). Há uma tipologia das jóias de crioula: correntão de crioula, colares de aliança ou grilhões, pulseira copo, pulseira de placas, largos pentes, abotoaduras, brincos e abotoaduras em rosetas. (SILVA, 2005, p. 65)

As fotografias das mulheres dedicadas ao comércio de ganho, sobretudo de alimentos, o mais lucrativo deles, servem para demonstrar como a inserção dos elementos identitários na maneira de vestir foi ganhando lugar nos registros fotográficos do período estudado. Se nas décadas de 1860 a 1890 encontram-se fotografias de mulheres afro-brasileira usando roupas de estilos europeus (FIGURAS 58, 60 e 62), no segundo período, a partir 1890, a distinção dos trajes de mulheres pretas e brancas foi cada vez mais radical.

A evidência visual informa a diversidade nos modelos dos bordados – em crivo, ponto cheio, aplicação em tecidos – que eram finamente trabalhados na parte superior das blusas como nas Figuras 69 e 71. Os anúncios dos jornais destacam a venda de tecidos específicos para roupas de escravos, como musselina, cassas ou madrastos, porém não aparecem anúncios solicitando serviço de costureiras ou bordadeiras. Em sua maioria, estas eram escravizadas empregadas no ganho. Sobre esse tipo de confecções, encontrou-se apenas a fotografia feita

por Henschel na década 1870 (FIGURA 73), em que a mulher porta uma tesoura e um tecido, o que pode indicar que era costureira, bordadeira ou ambas.



**Figura 73 – Albert Henschel, Bahia, c. 1870.
Fonte: FERREZ, 1988a, p. 187.**

Paradoxalmente, a variedade dessa arte nas fotografias, indicaria a existência de um setor especializado nesse ofício, desde 1860. Nesse sentido, conjeturou-se a existência de pequenas fábricas locais, semelhantes àsquelas dos ourives de joias de crioulas, responsáveis pelo *design*, produção e venda. Da mesma maneira que o comércio nas ruas, a produção doméstica de roupas seria um dos lugares de inserção da população afro-brasileira fora da economia escrava. Além disso, a evidência visual aqui apresentada mostra o circuito de mulheres pretas consumidoras dessa produção (FIGURAS 74 e 75). Assim, pode-se inferir a existência e larga vigência de uma rede de produção e consumo, formada exclusivamente pela população afrodescendente baiana plenamente consolidada e que antecedeu a abolição da instituição escravista.

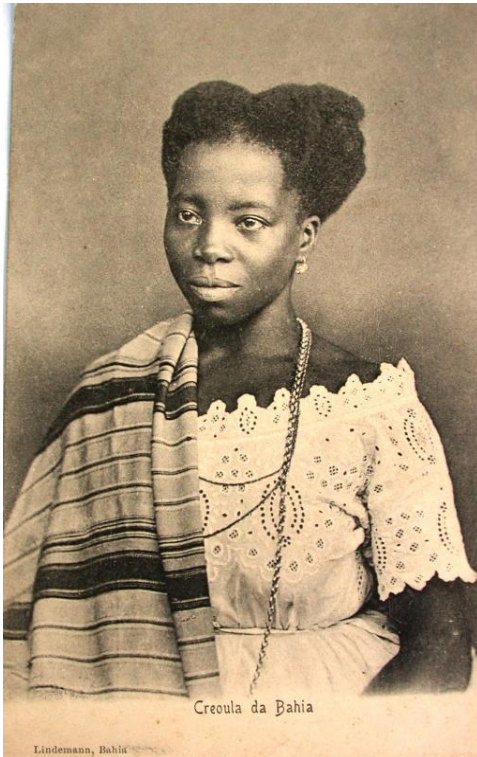


Figura 74 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Creoula da Bahia, c. 1900.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.



Figura 75 – Clichê R. Lindemann, Bahia, J. Creoula - Bahia, c. 1900.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.

2.4.2 Mães de santo e comerciantes de objetos votivos



**Figura 76 – Generoso H. Portella, Photographia Moderna, Bahia, c.1890, cópia sobre cartão. No verso, “Martiniano E do Bonfim, príncipe africano”.
Fonte: acervo IGHBa, SAMPAIO, 2006 p. 42.**

Outra esfera da população afrodescendente que desenvolveu uma economia própria em finais do século XIX se dedicou à importação e venda de produtos da Costa da África. Essas pessoas eram comerciantes, religiosos, mães de santo e “olhadores” que tiveram poder aquisitivo para ir até os ateliês fotográficos para se retratar.

A Figura 76 exhibe Martiniano Eliseu do Bonfim, fotografado por Generoso Portela, na ladeira de São Bento, em meados de 1890. No verso do cartão consta manuscrito “príncipe africano”. A forma como Martiniano está vestido é original no conjunto de retratos de homens selecionados nesta pesquisa. Seu traje é o único exemplo de uma indumentária masculina com a estética afastada dos padrões europeus.

Considerando-se a nota “príncipe africano”, essa indumentária seria indicativa da presença da realeza africana na Bahia oitocentista. Embora a imagem esteja bastante esmaecida, pode-se identificar que Martiniano usou uma espécie de túnica sobre calças largas, com a barra para dentro dos sapatos decorados, que parecem cobrir toda a canela. Sobre o ombro esquerdo há um manto, aparentemente de veludo, com bordados visíveis nas

extremidades. Na cabeça, ele leva um turbante branco e descansa o braço sobre a mesa. Ali há uma espécie de coroa, num formato de chapéu, adornado com elementos brancos.

Na década de 1970, Miguel Santana, descendente de africanos instalados na Bahia no fim do século XIX, informou que Martiniano era um dos comerciantes de objetos votivos trazidos da Costa e consumidos pelas casas de Candomblé na Bahia.¹⁰ Segundo Santana, Martiniano Eliseu do Bonfim morava no Caminho Novo e tinha uma quitanda na Ladeira de Santana, onde vendia esses artigos. Também dava aulas de inglês (CASTRO, 1996, p. 30) e era “olhador” e jogava opelê, que é uma consulta a Ifá,¹¹ conhecido como “opelê Ifá” ou “rosário de Ifá”. Não era qualquer um que poderia exercer as artes da adivinhação do Ifá, o que é mais um indício dos possíveis vínculos com a realeza.

Como o demonstra Wlamyra Albuquerque, o comércio direto entre a África e a Bahia, no qual Martiniano estava envolvido, era de grande envergadura e prosperidade em meados do século XIX, a ponto de suscitar recorrentes legislações para impedir sua continuidade. A autora analisa a proibição da entrada de uma embarcação com dezesseis libertos africanos retornados da Costa da África em 1877, que voltavam com o objetivo de comercializar produtos africanos na Bahia. A inconformidade das autoridades se referia ao estabelecimento de africanos comerciantes bem-sucedidos numa sociedade ainda escravista (ALBUQUERQUE, 2004).

¹⁰ O depoimento de Miguel Arcanjo Barradas Santiago de Santana foi gravado pelo sociólogo José Guilherme Cunha ao longo de quatro meses do ano de 1972. A série de doze entrevistas foi publicada pelo Centro de Estudos Baianos, com notas de Vivaldo da Costa Lima, que foi responsável direto pela série de entrevistas, dada a relação com o entrevistado – ambos eram Obás de Xangô no Axé de Opô Afonjá – e o fato de ser diretor do IPAC naquela época (CASTRO (org.), 1996, p. 9-13).

¹¹ “Ifá é a literatura oral sagrada do povo Iorubá. “Trata-se de uma coleção de mais de 408 mil histórias que explicam cada aspecto da vida na Terra e cada plano de existência que pode ser concebido pela mente Africana”. (BURTON, 2017, p. 117). Enquanto Opelê é um colar aberto no qual se encadeiam oito metades de coquinhos de dendê, mediante um fio trancado de palha-da-costa. É o instrumento divinatório privativo dos autênticos sacerdotes de Ifá (BAÇAN, 2022).



**Figura 77 – Fotografia Diamantina, c. 1910, Pulcheria, Maria da Conceição.
Fonte: QUERINO, 1917, p. 51.**



**Figura 78 – Fotografia Diamantina, “Antiga Mãe do Terreiro do Gantois”, “typo Egbá”.
Fonte: QUERINO, 1917, p. 23.**



**Figura 79 – Fotografia Diamantina, c.1910, “Africana representante da tribu igê-chá”.
Fonte: QUERINO, 1917, p. 22.**



**Figura 80 – Fotografia Diamantina, c. 1920, papel sobre cartão “Casca da Sereia – Candomblé do Gantois”.
Fonte: acervo, IGHBa, SAMPAIO, 2006, p. 63.**

Também no final do século XIX, Nina Rodrigues afirma a existência de comerciantes nagôs, bilíngues, fluentes em iorubá e inglês, que traziam objetos para o culto dos orixás na Bahia (RODRIGUES, 1977, p. 105).

Miguel Santana igualmente testemunhou sobre diversas quitandas de mulheres africanas, entre as quais, mães de santo que comercializavam produtos vindos da África. Informa da “mais importante delas”; Aninha, fundadora do terreiro Casa de Xangô Afonjá, que morava com Hilário, no Largo do Pelourinho, onde tinham uma quitanda de artigos da Costa e lá “vendia também pra fazer feitiço, vendia ori, quer dizer, limo da Costa, pano da Costa, vendia búzio, orobô [...] agora tinha uma coisa, ela vendia caro” (CASTRO, 1996, p. 29-30). Fala ainda da africana Dadá, de 124 anos, que tinha uma quitanda de mercadorias da Costa ao pé da Ladeira do Alvo, “não sei como ela ficou livre, se os companheiros juntaram dinheiro e lhe deram o fôro, não sei. Ela tinha uma barraca no Cais do Ouro, onde vendia garoupa salgada, milho cozido, inhame, tremoso, essas coisas” (CASTRO, 1996, p. 31).

Resulta interessante destacar que o circuito comercial que incluía a importação de produtos da costa africana, o transporte marítimo e os vendedores e consumidores desses objetos votivos, como o demonstram tanto as fotografias como as fontes citadas, envolvia diretamente pessoas africanas e crioulas. Assim, evidencia-se a um outro setor de comerciantes e religiosos afrodescendentes, com demandas emergentes das identidades crioulas forjadas na diáspora, como a necessidade dos objetos votivos para os rituais do Candomblé.

Por outra parte, essa demanda se estendia aos produtos “modernos” comercializados pela elite branca, como a fotografia. É interessante notar que as fotografias de mães de santo surgiram apenas nas primeiras décadas do século XX, produzidas pela Photographia Diamantina, estabelecida na Baixa do Sapateiro, área de comércio popular na Cidade Baixa, cuja localização sai do circuito comercial dos outros ateliês. Ali se retrataram as duas mães de santo (FIGURAS 77 e 78); “a africana representante da tribu igê-chá”, (FIGURA 79) citada no ensaio de Manuel Querino (1917) que será visto no próximo capítulo; e uma “Cascata da Sereia - Candomblé do Gantois” (FIGURA 80).

Sobre a Diamantina, não foi encontrado nenhum anúncio nos jornais, almanaques ou documentação que atestasse a existência desse ateliê. Maria Sampaio, que pesquisou sobre os fotógrafos e seus estabelecimentos em Salvador, também observou a ausência de anúncios e a recorrência do tema “Candomblé” ali produzido. Sua localização é um vetor do público que pretendia atingir, decerto uma camada mais popular.

A importância dos retratos realizados na Diamantina está na mostra da produção de autorrepresentações de uma parcela da população afro que teria pagado por seu retrato; enquanto outra parcela era escolhida pelos fotógrafos para compor as séries de tipos urbanos da Bahia.

2.4.3 Militares, políticos e homens de ciência

Será examinado agora outro setor da população afro-brasileira que visitou os ateliês para se fotografar. Desde a década de 1860, localizaram-se retratos de pessoas pretas e mestiças, nos padrões dos retratos da elite do período. Como no caso das mulheres, crianças e casais (FIGURAS 58, 60, 61, 62), a composição e indumentária dos retratados (FIGURAS 81 a 84), remetem a elementos de distinção social, mais que racial.

Pelas semelhanças dos trajes usados por sujeitos afrodescendentes e brancos nesse período, Moreira Leite interpretou esses usuários como “brancos novos”, numa metáfora à construção de identidades miméticas àquelas das pessoas brancas (LEITE, 1996, p. 147). Sem reparar que, numa sociedade escravista, resulta impossível essa avaliação pela dificuldade em se traçar fronteiras raciais precisas entre as classes sociais. Em particular para a elite baiana, desde as primeiras décadas do século XIX, “o grupo dominante da elite urbana é relativamente numeroso em Salvador, e nas suas fileiras encontram-se até homens de cor, de tez mais o menos escura pela mestiçagem, presente em todas as camadas sociais” (MATTOSO, 2004, p. 300) Dessa maneira, esses “homens de cor”, por fazerem parte da elite, participaram da elaboração do padrão do “elegante” para a Bahia, e não apenas o mimetizaram.

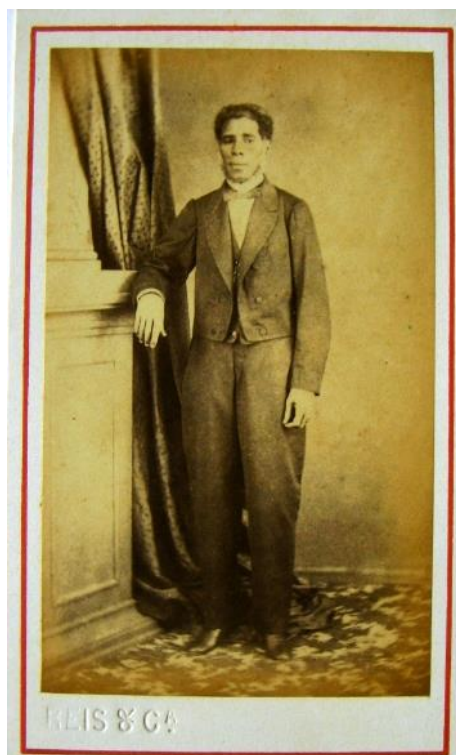


Figura 81 – Reis & Co., Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.

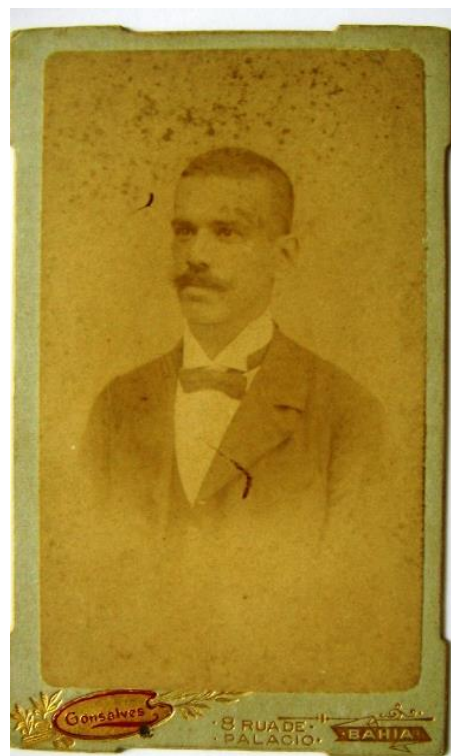


Figura 82 – Pedro Gonsalves da Silva, Bahia, c. 1880, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.

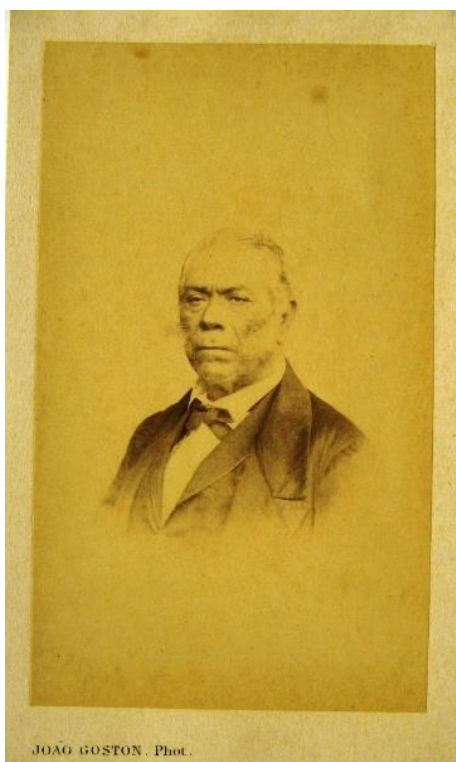


Figura 83 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.



Figura 84 – Gaesly e Lindemann, Bahia, c. 1890, *carte-de-visite*.
Fonte: acervo IGHBa.

Para o período, 1870-1880, foram encontradas cinco fotografias (FIGURAS 81 a 83, e FIGURA 87) entre as quais identificou-se o retratado Cornélio Vidal da Cunha (FIGURA 83), conforme a dedicatória, em que ofereceu seu retrato ao sobrinho Isaias. Sobre Cornélio, não se encontrou informação, entretanto, no arquivo da família Vidal da Cunha, consta a fotografia de Eduardo Vidal da Cunha (FIGURA 85).¹²

No Instituto Bahiano de História da Medicina e Ciências Afins, foram entrevistados os médicos Lamartine Lima e Antônio Nogueira Brito, com o objetivo de identificar o homem afrodescendente na fotografia. Foram eles que informaram se tratar do médico Eduardo Vidal da Cunha, neurologista, que, à década de 1916, suposta data da fotografia, era professor na Faculdade de Medicina, junto com Alfredo Brito Filho e Luís Pinto de Carvalho, que aparecem na imagem da Figura 85, assim como os jovens de pé, vestindo jaleco, seus estudantes (IBHMCA, entrevista com os médicos Lamartine Lima e Antonio Nogueira Brito. Salvador, 23/08/2006).

¹² O arquivo da família Vidal da Cunha foi doado para o acervo de Claude Santos, ao qual esta pesquisa teve acesso.

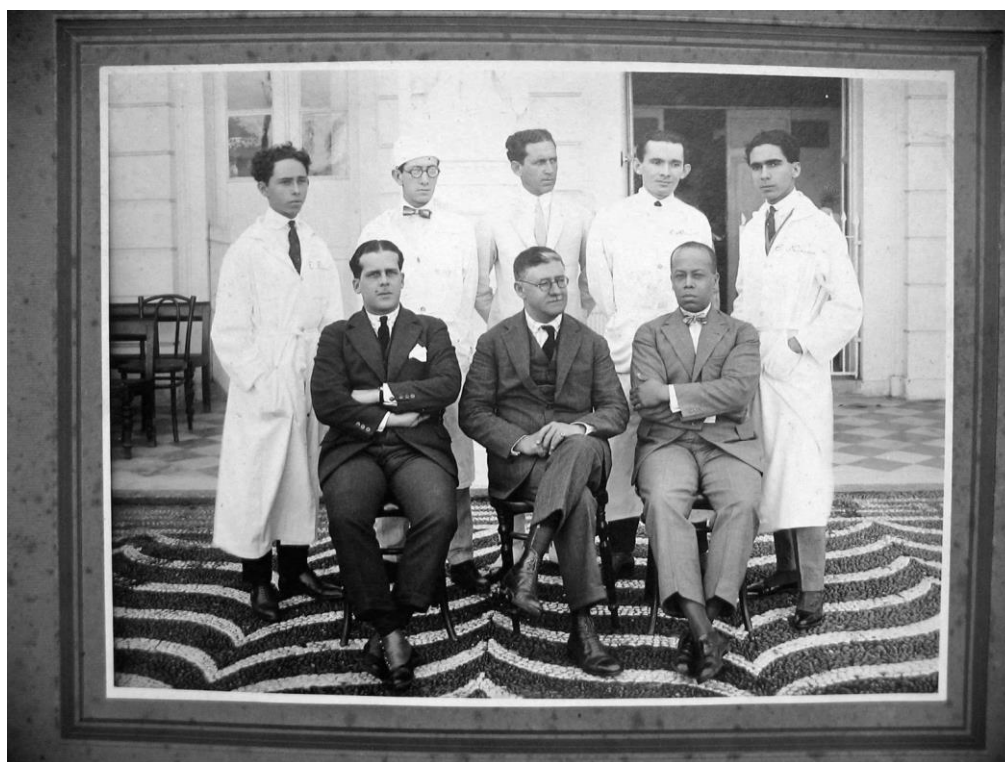


Figura 85 – Fotografia não identificado, Bahia, Faculdade de Medicina da Bahia, c. 1916, papel sobre cartão.

Fonte: Arquivo da Família Vidal da Cunha, acervo ACS.

Eduardo nasceu em 20 de outubro de 1885, filho do maestro Anacleto Vidal da Cunha e de Ângela Guilhermina da Cunha, todos naturais da Bahia. Em 23 de março de 1903, aos 18 anos de idade, ingressou na Faculdade de Medicina da Bahia e cinco anos depois defendeu a tese *Estado mental na epilepsia* (AFMB, Livro de Matrícula 1896-1908, ano de 1903 p. 55).

Pode-se supor que a família Vidal da Cunha era prestigiosa já na década de 1870, quando Cornélio foi fotografado. Seu retrato circulou entre familiares, tal como o de Eduardo, cinquenta anos depois. Contemporâneo de Eduardo foi um outro homem afro, Hypolito João de Almeida, filho do africano João Salvador de Almeida. O *status* do pai de Hypolito pode ser atestado por meio do texto da seção de necrologia publicado em 1901: “de lesão cardíaca faleceu ante-ontem as 9 horas da noite em sua residência a rua Visconde do Rio Branco, o conhecido barbeiro Sr. João Salvador de Almeida, natural da África [...] professor de musica do Lyceu de Artes e Officios [...] pae do acadêmico de medicina Sr. Hypolito João de Almeida” (BPEBa, *Jornal da Bahia*, 19 de outubro de 1901).

O conjunto de dados decorrentes da investigação destas duas fotografias indica um outro setor da elite descendente de africanos desde o início da segunda metade do século XIX.

Por sua vez, essa elite estava formada por famílias de músicos, barbeiros, médicos e acadêmicos.



Figura 86 – João Goston, Bahia, c. 1870, *carte-de-visite*, Cornélio Vidal da Cunha.

Fonte: acervo ACS.

No círculo da elite militar, foram encontradas fotografias de afrodescendentes veteranos da Guerra de Independência. Segundo Manuel Querino, para a luta de independência da Bahia, foram criados batalhões de milícias, formados por crioulos e africanos. O comandante da milícia era um africano, tenente coronel João Baptista de Faria, que morava em Cachoeira, onde exercia o cargo de “procurador do fôro”.

A companhia de veteranos da guerra, da qual Laurindo Pereira Sodré (FIGURA 87) fazia parte, recebeu do Imperador a insígnia Ordem de Pedro I. De acordo com Querino, seus membros recorriam a ela sempre que fosse necessário exigir respeito e tratamento de um comendador.



Figura 87 – Lopez Cardozo, Bahia, d. 25 de abril de 1871, *carte-de-visite*, no verso manuscrito “Comdor Laurindo Pereira Sodré, veterano da Independência”.

Fonte: Coleção Álvaro Pinto Dantas de Carvalho, SAMPAIO, 2006, p. 29.

Dado o mesmo sobrenome, poderia existir algum vínculo entre Laurindo e o nagô Domingos Pereira Sodré, africano liberto, sacerdote do Candomblé, também veterano da Independência, que foi estudado por Reis, em sua atuação no Candomblé baiano (REIS, 2006).

Outro veterano da Guerra de Independência que quis ser fotografado foi Chico Cosendo (FIGURA 88). Em uma comemoração em Itaparica, Cosendo aparece sentado entre quatro homens brancos. Todos os homens seguiam todos os modelos de traje e bigode em

moda na época. Cosendo foi o único a usar calça branca. É também o centro do quadro, o único sentado, e é para ele que o olhar é direcionado.



Figura 88 – Flávio de Barros, Bahia, c. 1895, cópia sobre cartão, manuscrito na frente “Francisco das Chagas, veterano da Independência, vulgo Chico Cosendo, numa das comemorações do dia 7 de janeiro em Itaparica. Fonte: acervo IGHBa, SAMPAIO, 2006, p. 38.

Ademais, a Bahia oitocentista contou com um círculo de prestigiosos descendentes de africanos, ativistas no movimento abolicionista. Segundo Brito, o engajamento da população baiana no movimento abolicionista ocorreu sobretudo por intermédio das sociedades abolicionistas. Embora existissem diferenças na sua organização e administração, de modo geral, essas sociedades visavam arrecadar fundos para emancipar os escravizados. A ação das sociedades abolicionistas passava, também, pelo auxílio às fugas, esconderijo, patrocínio de ações de liberdade e complementação de pecúlio (BRITO, 2003, p. 134).

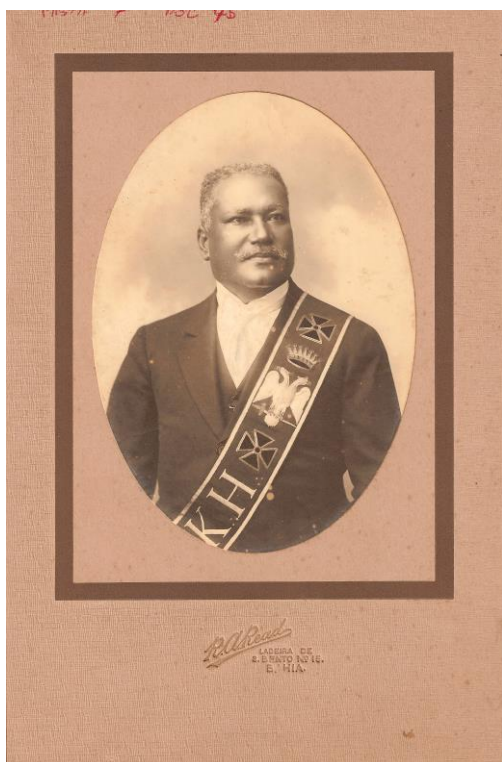


Figura 89 – Richard A. Read, Bahia, 1913, papel sobre cartão, Ivo Pinheiro.
Fonte: acervo IGHBa.



Figura 90 – Richard A. Read, Bahia, 1913, papel sobre cartão, Teodoro Fernandes Sampaio.
Fonte: acervo IGHBa.

O mestiço Ivo Pinheiro (FIGURA 89), assim como Teodoro Sampaio (FIGURA 90) estavam engajados nessas sociedades. No ano de 1884, Ivo Pedro de Souza Pinheiro era correspondente em Salvador da Sociedade Abolicionista Bahiana da Corte (BPEBa, *Jornal da Bahia*, 28 de fevereiro de 1884).



Figura 91 – Phot. Universal Ignacio Mendo, Bahia, 1888, cópia sobre cartão.
Fonte: acervo Museu de Arte da Bahia, SAMPAIO, 2006, p. 35.

“Grande Missa Campal no adro do Bonfim, em ação de Graças pela redempção dos escravos no Brazil, em 13 de maio de 1888, celebrada pelo Padre Arsenio Pereira da Fonseca, deputado provincial pelo 1º districto e capellão da Libertadora Bahiana, sendo pregador o conego Dr. João Nepomuceno deputado pelo 4º districto e promovida por E. Carigé e o Club José Bonifácio”.

A fotografia feita por Ignácio Mendo registrou uma das celebrações da abolição da escravatura na Bahia (FIGURA 91). A missa ocorrida no adro da Igreja do Bonfim, no domingo seguinte ao anúncio imperial, foi promovida pelos abolicionistas Eduardo Carigé, da *Libertadora Bahiana*, e pelo Club José Bonifácio.

A fotografia da missa campal foi colada sobre um cartão onde constava impresso um pequeno texto informativo da cerimônia. O público da missa evidencia a diversidade social da cidade. Nesse primeiro plano, próximo ao fotógrafo, concentraram-se os homens afrodescendentes e brancos. Usam o mesmo modelo de paletó, gravata, chapéu e bigode. Isso demonstra que, fora do estúdio, homens afrodescendentes e brancos usavam os mesmos modelos de traje, enquanto as mulheres pretas se distinguiam pelo uso do turbante branco.

2.5 A FOTOGRAFIA BAIANA NA BELLE ÉPOQUE



Figura 92 – Fotografia não identificado. Bahia, Chafariz, 1905, bilhete-postal. Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.



Figura 93 – Gustavo Mullen Editor, Bahia, Chafariz, c. 1902, bilhete-postal. Fonte: VIANNA, 2004 p. 193.

O período conhecido como *belle époque* se iniciou na Europa em fins do século XIX e se caracterizou sobretudo pelo enaltecimento do belo, com ênfase na figura do feminino e em formas da natureza, como flores e arranjos de folhagens, formas geométricas e desenhos.

Em Salvador, foram produzidas pelo menos as duas séries com as influências estéticas desse período. A primeira delas (FIGURAS 92, 93, 95 e 96) exibia uma vista da cidade, feita no período anterior à abolição, em justaposição a outra imagem de mulher branca, que descansa o corpo sobre a cidade que parece apresentar. Em particular, a imagem da africana aguadeira (FIGURA 93), com nova edição, foi colada num cartão decorado com desenhos de espigas de milho e folhagens. Em outra série (FIGURAS 97 e 98), a vista da cidade é acompanhada por uma vinheta de uma pessoa preta, associada aos moradores da cidade.



2.19 Ferrez, Vendor “types,” GF

Figura 94 – Marc Ferrez, Rio de Janeiro, tipos urbanos, vendedores, c. 1900. Fonte: acervo IMS.

No mesmo período, no Rio de Janeiro, Marc Ferrez produzia séries de tipos urbanos imigrantes (FIGURA 94), que desempenhavam funções no comércio, atividades antes exercidas pelos “escravos de ganho”. No período pós abolição seriam os eurodescendentes, e não os africanos e afrodescendentes recém libertados, que teriam o protagonismo no novo regime de trabalho assalariado. E, nesse contexto, a representação visual dos tipos urbanos na transição para o século XX registrou a substituição do trabalhador afrodescendente escravizado pelo trabalhador imigrante eurodescendente assalariado.



Figura 95 – Fotografia não identificado, Bahia, Igreja Santo Antônio da Barra, c. 1905, bilhete postal.

Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.



Figura 96 – Fotografia não identificado, Bahia, d. 1909, bilhete-postal.

Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.

Um dos impedimentos para a nação atingir seu objetivo civilizatório era a configuração mestiça de seu povo. No discurso intelectual, a mestiçagem do povo era a causa do atraso do país. Desse modo, a imigração foi vista como possibilidade de embranquecimento da nação, de modo a colocar o país nos mesmos padrões civilizados dos brancos europeus. O discurso civilizador era direcionado, sobretudo, à formação de um tipo humano civilizado que não fosse afrodescendente.

O desejo de desafricanizar a cidade estruturou o “projeto modernizador”. Para nossos modernizadores, desafricanizar a cidade era antes de tudo livrá-la das influências afros que insistiam em permanecer expostas nas ruas, maculando o ideal civilizador. Portanto na Bahia a modernidade contrapunha-se principalmente à africanidade. (FONSECA, 2002, p. 36)

As ruas estavam repletas não somente de africanos e seus descendentes como também das suas manifestações culturais há muito tempo ali enraizadas, como o Candomblé, a capoeira, os sambas, as festas, a venda de comidas nas ruas. O conceito de civilização caminhava de mãos dadas com o de modernidade e orientava as discussões tanto sobre a urbanização da cidade como sobre o controle das ruas, da vida urbana e das organizações sociais. A Liga da Educação Cívica, criada em 1903 com o objetivo de despertar no povo o amor à pátria, à educação etc., diante do impedimento de realizar uma festa no Passeio Público, respondeu ao inspetor-geral de higiene, dizendo que a preocupação deveria recair sobre as “festas organizadas pelo povo”, “em lugares mais merecedores de atenção”, como aquelas do cais do porto, das quais faziam parte “africanos maltrapilhos e selvagens” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 171).

Contradizendo o modelo de civismo baiano da Liga, cartões-postais com vistas da cidade foram justapostos a retratos de pessoas afro. A composição que associava diretamente

a gente preta à paisagem da cidade (FIGURAS 97 a 98) distinguia-se diretamente daquelas anteriores, em cujo centro havia mulheres brancas. Trata-se, então, de discursos visuais distintos, partes do mesmo processo que visava a construir uma nação brasileira, em que a ideologia de superioridade racial branca não conseguiu se enraizar e se estender com a força que o fez em outros países da América, e mesmo no Sul do Brasil.

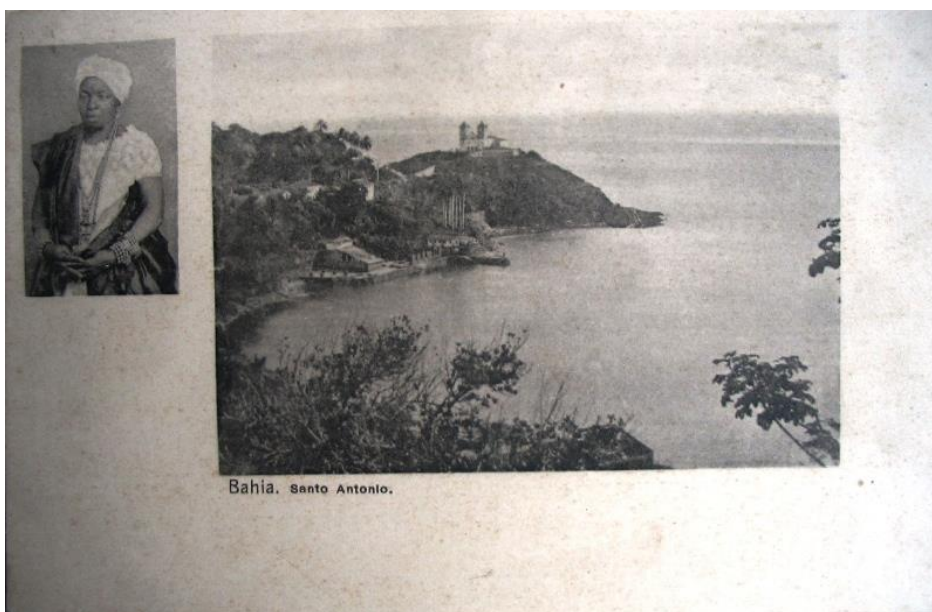


Figura 97 – Clichê R. Lindemann [s.d.], Bahia Santo Antônio, c. 1900.
Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.



Figura 98 – Clichê R. Lindemann [s.d.], Bahia, Pharol, d. 1905.
Fonte: acervo IFHC.

2.6 TRABALHADORES AFRODESCENDENTES NA INFRAESTRUTURA MODERNA

Ao longo do processo de modernização das cidades, do surgimento das indústrias e da demanda cada vez maior por obras de infraestrutura, o mundo do trabalho alcançou um *status* importante na produção fotográfica, dado o interesse dos governos em registrar essas obras. As fotografias das Figuras 99 e 100, do começo do século XX, são mostra da mistura étnica, assim como da quantidade de trabalhadores necessária nessas obras. Trata-se muitas vezes de ex-escravizados entre trabalhadores brancos e mestiços, inserção no mundo do trabalho contratual, posterior à abolição da escravidão.

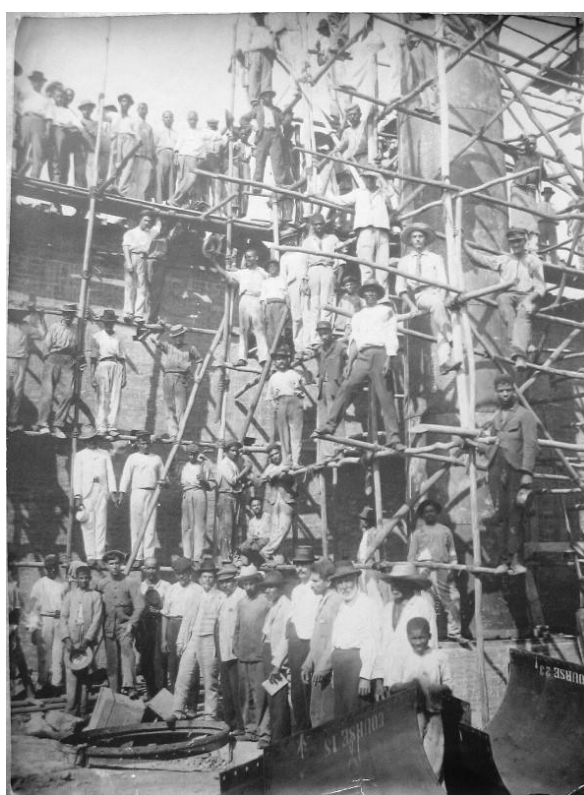


Figura 99 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1905.

Fonte: acervo COELBA, n. 5026.



**Figura 100 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1905.
Fonte: acervo COELBA, n. 5026.**

Além das obras de infraestrutura, segundo as fotografias das Figuras 101 e 102, homens afrodescendentes foram empregados nos serviços públicos.



**Figura 101 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1889.
Fonte: acervo COELBA, n. 5.018.**



**Figura 102 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1906.
Fonte: acervo COELBA, n. 5.035.**

Assim, nas primeiras décadas do século XX, coexistiu a circulação de fotografias que retomavam antigos clichês de ganhadores e ganhadeiras dentro do estúdio, no formato de cartões-postais, com aquelas que registram as pessoas afrodescendentes inseridas nos mais modernos sistemas de trabalho urbano, como o setor de eletricidade e transporte sobre trilhos. Estas últimas, porém, não circulavam como cartões-postais.

O leque das fotografias trabalhadas neste capítulo informou que, longe de serem tipos exóticos e pitorescos, com funções estanques e subalternas, os sujeitos africanos e afrodescendentes de Salvador, entre 1860 e 1916, foram protagonistas de todos os processos sociais. Nas mudanças impulsionadas pela conjuntura econômica da província, foi possível ver, na fotografia, uma diversa participação dessa população nos novos setores comerciais urbanos, como no caso das ganhadeiras. Quanto aos processos políticos e revoltas sociais, encontram-se evidenciadas nas fotografias várias das práticas coletivas daquelas parcelas da população afro, que lideraram essas movimentações, como as aguadeiras e os carregadores. Por parte da elite, localizaram-se nas fotografias ativistas do abolicionismo, intelectuais, médicos e militares. A influência dos setores afrodescendentes na construção da cultura baiana foi evidente em todos os casos analisados no que diz respeito à cultura material e política e às formas de desempenhar os trabalhos. Nesse aspecto, sublinha-se a ingerência das amas de leite na criação da cultura da elite baiana.

3 O UNIVERSO DOS SIGNIFICADOS POSSÍVEIS

Para compreender os sentidos das imagens, é necessário investigar sua trajetória social e entender a fotografia não apenas como um produto visual, mas também como um artefato sociocultural que participou ativamente dos contextos em que esteve inserido, criando situações, reforçando valores e crenças, subvertendo paradigmas predefinidos ou sua função inicial. Como já argumentaram historiadores da arte em seus estudos sobre a Renascença europeia, além dos valores estéticos e ideológicos próprios de sua época, cada imagem guarda significados possíveis de serem identificados nas diversas formas de contato e apropriação pelo público (GOMBRICH, 1978; BAXANDALL, 1991; PANOFSKI, 1976; BERGER, 1972). Assim, considera-se que os significados não são imanentes à fotografia ou ao seu referente, mas sim determinados pelo contexto de uso, tão polissêmico quanto a imagem que o informa.

Consideram-se as fotografias como *representação*, uma vez que “para produção de conhecimento histórico, a fotografia exige ser tratada como forma de representação social, o que quer dizer, em última instância, como produto material (visual) e vetor material (visual) de relações sociais” (MENESES, 1997, p. 9). Trabalhou-se nesta pesquisa com o sentido etimológico do termo “representação”, segundo o qual “representação provém da forma latina – ‘fazer presente’ ou ‘apresentar de novo’. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, mesmo uma idéia, por intermédio da presença de um objeto” (FALCON, 2000, p. 45). Neste trabalho, as fotografias, além de produto material, fruto de um contexto industrial e ideológico, foram entendidas como representação do complexo campo de forças em que elas atuaram.

A partir de 1860, as imagens da gente preta circularam numa quantidade nunca antes vista em outros meios visuais. Estiveram presentes nas mais variadas experiências do cotidiano oitocentista, e a sua imagem penetrou diligentemente na intimidade de distintas situações e ideias. Neste capítulo, serão analisados alguns dos espaços que elas percorreram.

No primeiro caso, será trabalhada uma série de quinze fotografias, usadas pelo intelectual afrodescendente Manuel Querino para ilustrar um ensaio apresentado, em 1916, no 5º Congresso Brasileiro de Geografia. Trata-se de um uso científico da imagem, que vem cercado por argumentos e teorias da época de sua publicação. No segundo, será considerada uma pequena série de três fotografias identificadas como “creoulas da Bahia”, que, no suporte de *bilhete-postal*, circularam na correspondência por outras cidades do Brasil. Dado o período de circulação, aqui serão apontados os vínculos entre esses postais e a construção da

representação da crioula da Bahia. Nos dois últimos casos, será trabalhada a fotografia do escravizado Conrado, utilizada num raro esforço de identificação para alforria, e a fotografia da “Nega Folô”, exibida como peça museológica em meio a outros artefatos da cultura material de sua época, como roupas e adornos da própria retratada.

3.1 A FOTOGRAFIA DA GENTE PRETA NO DISCURSO CIENTÍFICO DE MANUEL QUERINO

Em 1916, Manuel Raimundo Querino apresentou o ensaio *A raça africana e os seus costumes na Bahia* (QUERINO, 1917), no 5º Congresso Brasileiro de Geografia, ocorrido na cidade de Salvador entre 7 e 15 de setembro. Embora o ensaio seja um estudo de caráter científico, fruto de uma reflexão intelectual que dialoga com diversas correntes teóricas da época, o ambiente dos congressos de Geografia não tinha características exclusivamente acadêmicas. Cada trabalho destacava a metodologia científica aplicada na instituição a que era vinculado seu autor, mas sua apresentação era feita para governantes municipais, estaduais e federais, além dos estudiosos. Desse modo, os interesses acadêmicos eram muitas vezes perpassados pelos interesses políticos (EVANGELISTA, *Congressos Brasileiros de Geografia*). Nesses congressos, eram privilegiados estudos de toponímia e memória histórica dos municípios, cartografia, hidrografia, climatologia, sertão, secas e riquezas naturais. No 5º Congresso, presidido pelo engenheiro afrodescendente Theodoro Sampaio, o ensaio de Manuel Querino foi o único estudo de conteúdo histórico e etnográfico entre os 111 trabalhos apresentados, 104 exposições cartográficas e 1057 inscrições (*Annaes do V Congresso de Geografia*, Salvador, Imprensa Oficial, 1916; LEAL, 2004, p. 317, nota 150).

Manuel Raymundo Querino nasceu em Santo Amaro, em 28 de julho de 1851. Aos quatro anos de idade, perdeu os pais, vítimas da epidemia de cólera que assolou a região do Recôncavo baiano nessa época. As informações acerca de sua filiação não são muito claras, como informam seus biógrafos. No mais recente trabalho sobre a vida e a obra de Manuel Querino, Maria das Graças Leal pesquisou e comparou diversos documentos tentando sanar esta lacuna. Com base na documentação consultada, a autora informa que, no registro de batismo de Querino, consta ser ele “filho legítimo de José Quirino e Luiza”, com a seguinte nota: “Manoel menor filho natural”, ou seja, aquele que é nascido de pais solteiros. No registro de casamento, consta ser filho legítimo de José Querino com dona Luzia da Rocha Pitta e, no de óbito (1923), ser “ilegítimo de Maria Adalgisa” (Leal, 2004, p. 290). Sua filiação é, pois, cheia de interrogações. Querino era mestiço, mas não se sabe se seus pais também o eram; ou se um deles era afrodescendente, pardo ou africano, e o outro branco; ou se eram escravizados, libertos ou livres.

Na capital baiana, Querino aprendeu o ofício de pintor-decorador e, aos 17 anos, foi recrutado para a Guerra do Paraguai, onde serviu como escrevente até o final do conflito. De volta a Salvador, no ano de 1871, trabalhou como pintor e foi aluno do então recém-criado Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde estudou português, francês, desenho e pintura. Mais tarde, tornou-se professor de Desenho Industrial e Geométrico no mesmo Liceu. Foi também professor da mesma disciplina no Colégio dos Órfãos de São Joaquim e funcionário da Secretaria da Agricultura. Logo após a Proclamação da República, fundou o Partido Operário da Bahia, em 1890, e foi eleito vereador para o mandato de 1897-1899. Ao fim dessa atuação na esfera política, passou a se dedicar exclusivamente ao magistério e à produção intelectual, ligando-se ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBa) (SODRÉ, 2001, p. 89-93; LEAL, 2004).

Querino foi abolicionista e testemunhou a difícil integração da população afro-brasileira, egressa da escravidão, no novo regime republicano. Ele mesmo, na condição de mestiço, órfão e pobre, decerto sofreu com a discriminação racial vigente em seu tempo. Nos seus escritos, assumiu-se como um crítico da escravidão e da República, em defesa da classe operária nacional e do legado africano na cultura baiana. Foi autor dos seguintes trabalhos: *Desenho linear das classes elementares* (1903), *As artes na Bahia* (1909, 1913), *Artistas baianos* (1909, 1911), *Elementos do desenho geométrico* (1911), *Bailes pastoris* (1914), *A Bahia de outrora, vultos e fatos populares* (1916, 1922, 1946, 1954), *A raça africana e os seus costumes na Bahia* (1916, 1917, 1955), *O colono preto como fator de civilização brasileira* (1918) e *A arte culinária na Bahia* (1928, 1951).

Faleceu em Salvador em 1923, sem o reconhecimento de seus trabalhos intelectuais. Tal como argumenta Antônio Sérgio Guimarães, nesse período os intelectuais afrodescendentes eram considerados mais folcloristas que cientistas e eram valorizados pelo acesso às fontes orais, chamadas por Querino de “velhos respeitáveis”:

negros leigos e antropólogos autodidatas, reconhecidos como folcloristas ou jornalistas, que tomaram a “cultura” ou os “costumes” africanos como tema de seus trabalhos. [...] Nunca foram reconhecidos como “homens de ciência” ou cientistas [...] a legitimidade baseava-se quase exclusivamente no acesso privilegiado que tinham às fontes e às pessoas sobre as quais escreviam (artesãos, festeiros populares, africanos, pais e mães de santo). Em grande parte, o reconhecimento social desses intelectuais negros deve-se ao trabalho de outros intelectuais de maior prestígio, quase sempre brancos, que entre 1930 e 1950 mudam o foco de suas preocupações da cultura europeia e lusitana para a cultura africana ou mestiça popular, principalmente para a religiosidade e a culinária afro-brasileira. (GUIMARÃES, 2004, p. 8-9)

Manuel Querino foi o primeiro mestiço a publicar livros sobre a história e a cultura dos africanos e afrodescendentes no Brasil e, nesse sentido, seus ensaios são uma evidência da produção intelectual feita por uma elite mestiça na Bahia. Diferentemente da ideologia racial praticada nos Estados Unidos, que garantia o poder da gente branca graças a um rígido sistema de segregação racial, no Brasil, a mestiçagem foi pensada e aceita como solução para a constituição do povo brasileiro. Com efeito, a ideologia da mestiçagem favoreceu, nos primeiros anos da República, a integração dos descendentes de africanos na qualidade de intelectuais, profissionais liberais, servidores públicos e militares.

Na Bahia, desde o movimento abolicionista – que reuniu diversas correntes ideológicas, distintos setores da sociedade e todas as cores e “raças” presentes na sociedade escravista –, os militantes mestiços já representavam uma elite que teve acesso a formação, cargos públicos e prestígio. Entre eles, destacam-se: Francisco Álvares dos Santos (professor da Faculdade de Medicina), Luiz Gama, André Rebouças, Luiz Anselmo da Fonseca, Virgílio Climaco Damásio, César Zama, Abílio César Borges (Barão de Macaúbas), Teodoro Sampaio, Antônio Carneiro da Rocha, João Florêncio Gomes, Ramos de Queiroz e Braz do Amaral (LEAL, 2004, p. 96).

No ensaio *A raça africana e os seus costumes na Bahia*, Querino discorreu sobre diversos povos africanos trazidos para a Bahia pelo tráfico de escravos. Sua intenção foi destacar a contribuição destes para a formação da sociedade brasileira no trabalho, nos costumes e nas práticas culturais baianas, como o Candomblé, os festejos populares, os funerais e os casamentos. Os argumentos desenvolvidos são, em parte, sustentados por suas fontes visuais, como fotografias, e fontes orais, os “velhos respeitáveis”. O suporte bibliográfico do autor é formado pela literatura de um dos fundadores do Pan-africanismo, Booker T. Washington; de missionários, como David Livingstone e Padre Vieira; de literatos, como Gonçalves Dias, Castro Alves e Gregório de Matos; de historiadores, folcloristas e memorialistas, como Rocha Pombo, Jaguaribe Filho, João Ribeiro, Melo Moraes Filho, Rocha Pita e Joaquim Nabuco.

Para identificar visualmente as etnias, Querino usou 23 imagens, quinze das quais fotografias de homens e mulheres afro. Um conjunto de fotografias foi identificado ora como “typo”, ora como “representante da tribo” africana tal ou qual. Um outro conjunto não recebeu o aposto da estereotipia científica, e os retratados, elite religiosa crioula do Candomblé, foram identificados por sua função, por nome próprio e, às vezes, pelo contexto ou ocasião da foto.

As fotografias usadas pelo autor foram feitas vários anos antes da publicação do ensaio. Em sua maioria, elas datam do final do século XIX ou dos primeiros anos do XX e foram produzidas em séries de “tipos urbanos” da Bahia, no suporte de bilhete-postal ou *carte-cabinet*. A maior parte das fotografias era pública, comercializada nos ateliês dos fotógrafos, em livrarias ou em lojas de artigos para presentes e produtos de uso doméstico. Eram anunciadas nos jornais como fotografias de “tipos”, as quais traziam legendas que destacavam às vezes ocupação, às vezes cor ou origem, como “carregador”, “ganhadeira”, “ganhador”, “crioula”, “africano” etc. Os termos usados durante a escravidão que implicavam um *status* social diferenciado entre os africanos e afrodescendentes permaneceram em uso no período posterior.

A seguir, são apresentadas as fotografias na mesma ordem em que aparecem no ensaio e com as mesmas legendas.¹³



Estampa III — Representante da tribo Igê-chá.
1ª Representante da Tribo Igê Chá



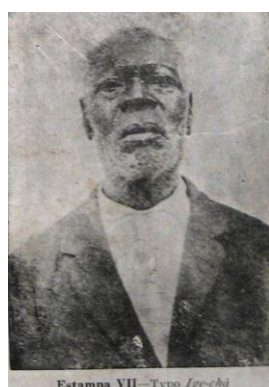
Estampa IV — Representante da tribo Iorubá.
2ª Representante da Tribo Iorubá



Estampa V — Representante da tribo Igê-chá. Descendente de família real.
**3ª Representante da Tribo Igê Chá.
Descendente de Família real**



Estampa VI — Typo Benin
4ª Typo Benin



Estampa VII — Typo Igê-chá
5ª Typo Igê Chá



Estampa VIII — Typo Iorubá
6ª Typo Iorubá



Estampa IX — Oondó Igê-chá Igê-chá
7ª Oondó, Igê Chá, Igê Chá

¹³ Memória apresentada ao 5º Congresso Brasileiro de Geografia, aprovada pela 4ª Comissão do mesmo Congresso com voto de louvor.



Estampa X—Typo Gêge

8ª Typo Gegê



Estampa XI—Typo Ige-chá

9ª Typo Igê Chá



Estampa XII—Representante da tribu Ige-chá

10ª Representante da Tribu Igê Chá



Estampa XII A antiga mãe de terreiro do Gantois. Typo Egbá

11ª A antiga mãe de terreiro do Gantois



Estampa XVII — A dança das quartinhas. Festa de Ocóssi

12ª A dança das quartinhas. Festa de Ocóssi



Estampa XVIII — Ganhadores no canto

13ª Ganhadores no Canto



Estampa XIX — Candomblezeiros em grande gala

14ª Candomblezeiros em grande gala



Figura 103 – Fotografias usadas por Manoel Querino no ensaio *A Raça Africana e os seus costumes na Bahia*.

Fonte: QUERINO, 1917, p. 15-23.

Nas legendas que acompanham cada fotografia (FIGURA 103), Querino especificou a presença de pessoas das etnias iorubá, ondô, egbá e ijexá na Bahia. Todas elas falantes da língua iorubá e, na Bahia, geralmente eram denominadas nagô. Esses povos eram provenientes da região interior do Golfo do Benin. Os conhecidos conflitos na região produziram migrações e guerras locais cujas vítimas foram escravizadas e vendidas aos traficantes do Brasil e de Cuba, principalmente. Por razões que não cabe discutir aqui, ao longo da segunda metade do século XIX, o termo “iorubá”, originalmente usado pelos haussás para designar apenas os oiós, seus vizinhos, foi estendido a todos os falantes de uma mesma língua, que também foi designada de iorubá.

Entretanto, nas legendas de Querino, essas populações aparecem em sua especificidade étnica. Quando ele especifica “tipo iorubá”, por exemplo, quer, provavelmente, dizer apenas a gente de Oió, o que seria uma espécie de “arcaísmo antropológico” no início do século XIX. Visto, porém, sob o ângulo dos próprios africanos e seus descendentes na Bahia, tratava-se de uma representação étnica *autêntica*, mais autêntica que o termo “nagô”, que não foi mencionado entre os “tipos”. Por esses termos, eram conhecidos na Bahia os falantes dessa língua geral iorubá. Nagô era, portanto, outra generalização, que Querino pôde evitar, certamente guiado pelos “velhos respeitáveis”, seus informantes. Esse dado é relevante, pois

demonstra a riqueza etnográfica do autor, que individualizou os aportes culturais de povos que, até mesmo na África, já estavam misturados a outros.¹⁴

A etnia mais recorrente nas legendas das fotografias usadas por Querino é a dos ijexás, que estavam entre as principais vítimas da última década do tráfico baiano. Portanto essa população sobreviveu ao fim da escravidão em maior número que outros grupos. Um desses ijexás até foi identificado pelo autor como “descendente de família real” (FIGURA 103, 3a).

Outro exemplo do refinamento etnográfico do autor, é a série em que ele tematizou o Candomblé (FIGURA 103, 11a,12a,14a,15a). Uma fotografia dessa série (FIGURA 103, 12a) representa a “dança das quartinhas, Festa de Ochóssi”. O texto que acompanha a foto refere-se à cerimônia de “iniciação” de um “ogán”, cargo religioso destinado aos homens, cujo protagonista “perante o altar de S. Jorge (Ochóssi) rodeado de muita gente, é apresentado pela mãe do terreiro, que profere algumas palavras, em linguagem africana e passa-lhe um panno da Costa pelos ombros” (QUERINO, 1917, p. 43). Passados seis meses, realiza-se a “confirmação” do “ogán”, o qual oferece uma festa que se prolonga por vários dias (QUERINO, 1917, p. 43). Dado que a “dança das quartinhas” ocorria em diversas cerimônias do terreiro, supõe-se que a fotografia (FIGURA 103, 12a) represente aquela descrita no texto. Também é possível que esta cerimônia tenha ocorrido no Terreiro do Gantois, levando-se em conta que as duas mães de santo citadas pelo autor pertenciam a essa comunidade.

O que mais afasta o autor de uma representação estereotipada do outro é o uso que faz do retrato da mãe de santo Pulchéria Maria da Conceição (FIGURA 103, 15a). Isso porque, nesse caso, ele individualiza a retratada, que deixou de ser “tipo” ou “representante” para ser uma pessoa específica, com nome e cargo/título na religião que professava. Pulchéria, como se sabe, foi a segunda mãe de santo do famoso Terreiro do Gantois, filha de sua fundadora, Maria Júlia da Conceição Nazaré, retratada na Figura 103, 11a. Supõe-se que ela tenha sido importante informante de Querino, ajudando-o a entender os mistérios do Candomblé. Daí ter sido ela distinguida no rol de fotografias publicadas pelo autor. Todavia, no caso da africana Maria Júlia, apesar de o autor especificá-la como “antiga mãe de santo do Gantois”, ela também é dita “typo Egbá”, diferentemente da crioula Pulchéria.

Os termos “typo” e “representante” foram amplamente usados nos estudos contemporâneos de Querino que defendiam a ideia do evolucionismo sociorracial. Essa tendência tinha como inspiração a obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*, publicada

¹⁴ Quanto à situação política dos povos iorubá, ver: FALOLA, 1989; FALOLA, 1984; FALOLA, 2000; PEEL, 2001; LAW, 1977; LOVEJOY, 2000. Para uma comparação das etnias escravizadas, ver: LAW, 1997, p. 205-219.

em 1859. A obra propunha um projeto taxonômico aplicado à natureza que rapidamente se estendeu, à revelia de Darwin, para explicar o estágio evolutivo das distintas sociedades humanas. Ao analisar esse projeto, Johannes Fabian afirma que

os evolucionistas sociais quebraram a base da cronologia bíblica, ou seja, o tempo como crônica, ao secularizar o tempo e colocá-lo a serviço de um projeto empírico, ou seja, o tempo cronológico. Para lograr esta tarefa, eles espacializaram o tempo [...] o paradigma evolutivo se assentara numa concepção do tempo que não era somente secular e naturalizado mas também profundamente espacializado. O eixo do tempo foi projetado sobre o eixo do espaço, e a história se tornou global. Com o Darwinismo social, o projeto taxonômico, primeiro aplicado à natureza, se aplicava agora à história cultural. O tempo tornou-se uma geografia do poder social, um mapa onde exibia-se uma alegoria global das “naturais” diferenças sociais. (FABIAN, 1983, p. 14-15)

A reflexão de Fabian mostra como a nova concepção de tempo, nascida da teoria evolucionista de Darwin, foi usada para entender as diferenças entre as sociedades humanas, classificando cada uma delas dentro de uma escala evolutiva. Nesse sentido, supunha-se que cada formação social, apesar de existir simultaneamente, exibia um estágio diferente dentro da cadeia evolutiva humana destinada a alcançar a civilização. De fato, a partir daí, construiu-se um modelo de desenvolvimento unilinear da história humana em que todos tinham que alcançar o estágio mais elevado, aquele dos europeus, o único considerado como “civilizado”. Só as sociedades urbanizadas, com escrita, como europeia e a chinesa, mereciam esse qualificativo por seu desenvolvimento tecnológico, pela capacidade de organizar Estados, pela superioridade de suas línguas e pela literatura desenvolvida por meio delas, pela crença no verdadeiro Deus e pela prática da verdadeira religião, o Cristianismo.

Nesse tempo espacializado, os africanos ocupavam os estágios primitivos de desenvolvimento. Sua organização política seria apenas tribal, com líderes carismáticos ou teocracias, teriam tecnologia rudimentar para cultivo de alimentos, crenças fetichistas, seitas e ídolos, fariam uso de dialetos e estariam alheios à escrita. O espaço global contemporâneo de Querino converteu-se numa vitrine da evolução social e todos os grupos foram classificados e localizados no estágio evolutivo pelo qual teriam que passar todas as sociedades humanas.

O fato de Querino ter utilizado os termos dessa epistemologia científica aproxima-o das ideias do Evolucionismo Social. Não obstante usar os conceitos racialistas de sua época, o autor procurou demonstrar o valor e a importância civilizatória de cada etnia africana presente na Bahia. De fato, ele afirmaria que, mesmo sendo escravizados e carecendo de numerosos atributos materiais de desenvolvimento, esses povos contribuíram para a civilização brasileira

e, num outro ensaio, foram considerados pelo autor os verdadeiros colonizadores do Brasil.¹⁵ Com isso, ele combatia implicitamente as ideias predominantes em seu tempo, que desvalorizavam o trabalho dos africanos e o de seus descendentes, considerando-o inferior ao do imigrante europeu (HALL; PINHEIRO, 1979/1981; SANTOS, 1998; ANDREWS, 1998; BERNARDO, 1998; BERTONHA, 1998).

No final da década de 1980, Sofia Olszewski pesquisou as fotografias da gente preta em Salvador e escreveu que “nas fotografias de negros da coleção do Instituto Histórico constam anotações no verso contendo nomes das possíveis nações a que pertenciam os retratados. Não se sabe o autor dessas anotações” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 70). As imagens às quais a autora se refere foram publicadas em seu livro *A fotografia e o negro na cidade de Salvador, 1840-1914* e também estão presentes no ensaio de Querino, com as mesmas anotações destacadas por Olszewski, de modo que se considera ser Querino o autor delas. Ele era sócio e frequentador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia desde 1894 e ali teve a oportunidade de produção intelectual. Além disso, foi o IGHBa que coordenou o 5º Congresso Brasileiro de Geografia, para o qual esse autor destinou seu ensaio, certamente acompanhado das fotos. Infelizmente, não se encontrou nenhuma dessas fotografias citadas por ambos os autores no acervo do Instituto; desapareceram na vastidão do descaso que assombra os arquivos brasileiros.

¹⁵ A ideia do africano como colonizador do Brasil está mais bem trabalhada em outro ensaio de Querino, intitulado “O colono preto como fator da civilização brasileira”, também apresentando no Congresso de Geografia ocorrido na cidade de Recife, em 1918.

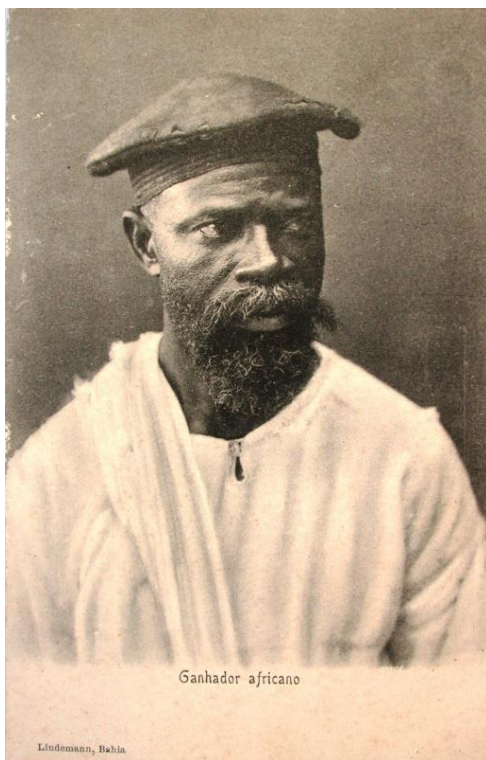


Figura 104 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Ganhador africano, bilhete-postal.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.

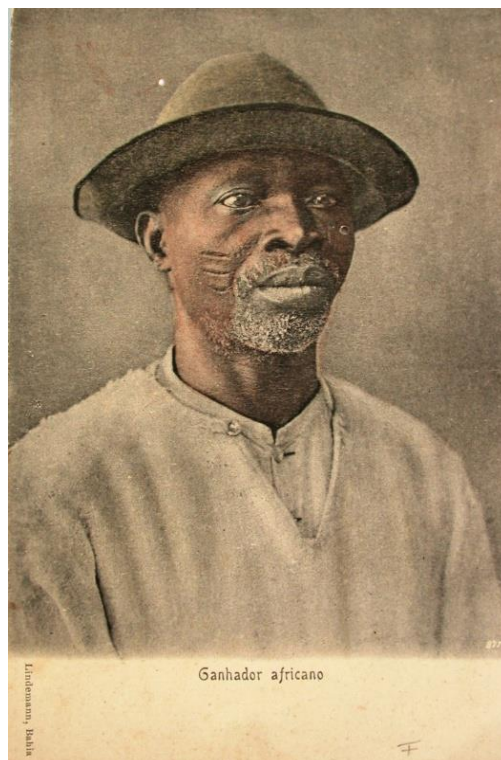


Figura 105 – Rodolpho Lindemann, Bahia, Ganhador africano, bilhete-postal.
Fonte: Coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.

A incipiente impressão da época, que usava a técnica do clichê, comprometeu a nitidez das imagens na publicação do ensaio e nos Anais do Congresso, ambos em 1917, e, por extensão, na coletânea organizada em 1938 por Arthur Ramos (*Annaes do V Congresso Brasileiro de Geografia*, 1916, volume I. *A Raça africana e os seus costumes na Bahia*, Bahia, Imprensa Official do estado, 1917).¹⁶ As fotografias foram suprimidas do texto tanto nas publicações de 1955, da Livraria Progresso, como na edição ampliada e comentada publicada pela Fundação Joaquim Nabuco, em 1988. À exceção de quatro fotografias – e isso é importante em termos do valor da fonte –, essas publicações são as únicas evidências que se têm tanto da existência como do uso de tais fotografias. Das quatro presentes nos arquivos da cidade de Salvador, três estão no suporte de bilhete-postal (FIGURAS 104 e 105), e uma em papel fotográfico (FIGURA 108). As duas primeiras foram feitas pelo fotógrafo alemão Rodolph Lindemann, provavelmente entre os anos 1890 e 1900, no seu estúdio no Largo do

¹⁶ Em 1938, foram inseridos na publicação *Costumes africanos no Brasil*, organizada e prefaciada por Artur Ramos. Uma nova edição foi organizada em 1988, por ocasião das comemorações do centenário da Abolição. O prefácio é de Raul Lody e a apresentação, de Thales de Azevedo, 2 ed. revista e ampliada, Recife, FUNDAJ/Editora Massangana/FUNARTE, 1988. Nessas edições, foram reunidos os seguintes títulos: 1. A raça africana e seus costumes na Bahia – com apêndice: Candomblé de caboclo; 2. O colono preto como fator da civilização brasileira; 3. A arte culinária na Bahia; 4. Notas de folclore negro (excertos de *A Bahia de outrora*). *A raça africana* teve a sua 2ª edição.

Theatro, em Salvador. Foram identificadas como “Ganhador Africano” e faziam parte de uma série maior que vinculava o retratado a um ofício: caixinheira, ama de leite, vendedora de frutas, ganhadeira, lavadeira e ganhador africano. As cópias feitas no suporte do bilhete-postal, pertencentes ao acervo do Arquivo Público Municipal, apresentam um colorido artificial.

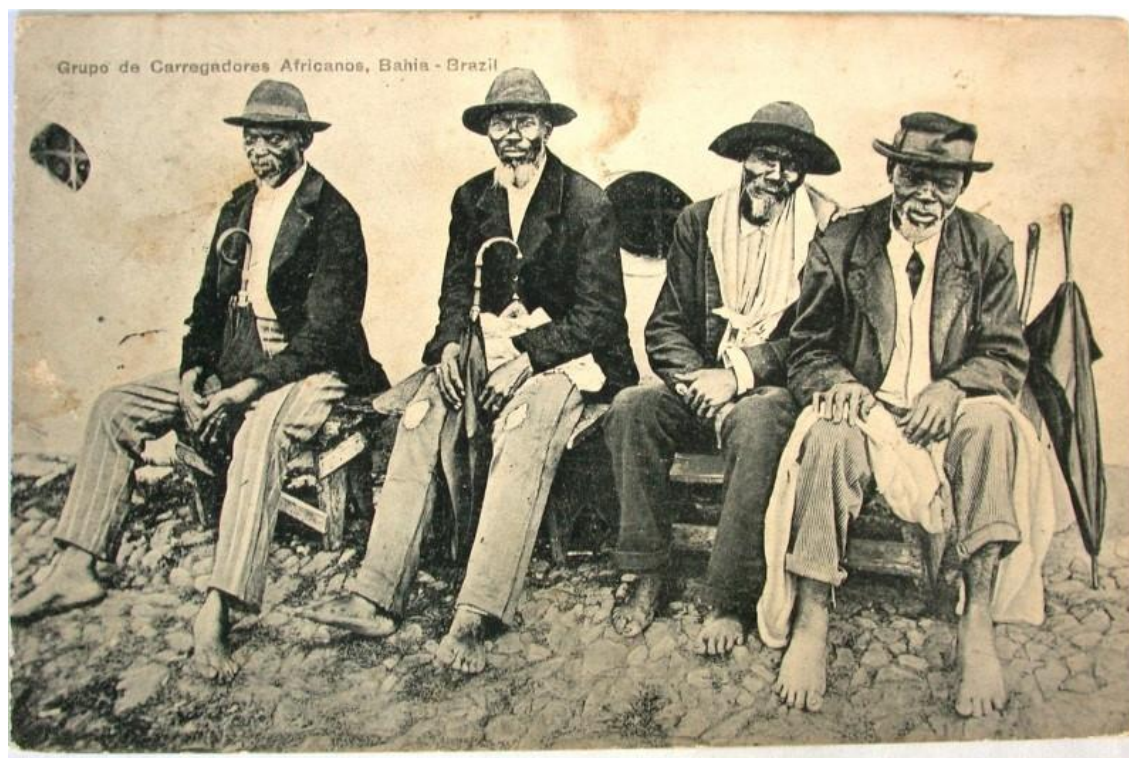


Figura 106 – Clichê R. Lindemann, c.d. Bahia St. Bento, d.1901.

“19/9/1901 Jeanne Kuhnert remercie de la jolie carte et regrette de ne plus pouvoir en envoyer car elle cesse momentanément l’échange. Salutations” (Ganhador) (Portefaix).

Fonte: Coleção E. Hackler, VIANNA, 2004, 155.

Particularmente, o “Representante da Tribu Iorubá”, em Querino, e o “Ganhador Africano”, em Lindemann, são a mesma fotografia. A foto também aparece como vinheta na composição de um bilhete-postal (FIGURA 106). Aqui se tem um exemplo dos distintos sentidos dados a uma só imagem. Observando-se a dedicatória que acompanha o postal, está explícita a generalização do “ganhador” como representativo da Bahia, diferentemente do ensaio de Querino, em que a imagem ganhou o *status* de documento etnográfico e, como tal, serviu para explicar diferenças entre pessoas de uma etnia em particular.



**Figura 107 – J. Mello Editor, Grupo de carregadores africanos, Bahia, Brasil, c.1900.
Fonte: coleção Renato Berbert de Castro, acervo AMS.**

Na terceira fotografia, o famoso postal do “Grupo de Carregadores Africanos – Bahia – Brasil” (FIGURA 107), além de expô-la e adicionar à legenda “ganhadores no Canto”, Querino explica que “canto” era o local em que se reuniam os trabalhadores africanos, organizados etnicamente e distribuídos pela geografia da cidade. Em seu texto, descreveu uma cerimônia, que ele provavelmente testemunhou, de posse do “capitão-de-canto”. Segundo João Reis, suas páginas sobre o “canto”, ao lado do pouco que Nina Rodrigues escreveu, representam o que há de mais denso a respeito do assunto (REIS, 2000, p. 199-242; RODRIGUES, 1977).



**Figura 108 – Fotógrafo não identificado, Bahia, Terreiro do Gantois, s.d., papel fotográfico.
Fonte: acervo IFHC.**

A quarta imagem foi legendada em Querino como “Dança das quartinhas. Festa de Ochóssi”. A cópia do arquivo não está no suporte do cartão-postal como as anteriores. Foi ampliada em papel fotográfico, sem referência ao fotógrafo nem legenda alguma. Esse dado indica tratar-se de uma fotografia particular, e não pública, como aquelas usadas nos postais. Sobre a imagem, consta uma anotação – “sem direito a reproduzir” – e, no verso, uma dedicatória de Alberto M. M. Catharino para o Instituto Feminino em 13 de agosto de 1934, dezoito anos após a sua publicação em Querino (Acervo fotográfico do Instituto Feminino Henriqueta Catarino, arquivo de aço, envelopes pequenos, foto nº 99). Eis mais uma revelação importante que indica que as pessoas fotografadas ou sua liderança, no caso a mãe de santo do Gantois, proibiam que a vida privada do seu terreiro fosse comercializada como cartão-postal.

As características físicas e comportamentais das mulheres foram associadas pelo autor à adaptação ao trabalho. No caso das gêges, foram consideradas “as mais amorosas quanto à função da maternidade” e, por isso, “se distinguiam pela correcção escultural; não tinham o rosto recortado de linhas e costumavam pintar a pálpebra inferior, com uma tinta azul, por faceirice ou enfeite” (p. 49-50). O destaque dessas características feito por Querino opõe-se ao

discurso dos médicos baianos, que consideravam as amas de leite africanas como transmissoras de doenças e isentas de valores morais.

Como no caso das mulheres, os homens também foram classificados de acordo com a adaptação ao trabalho. Foram destacadas dez etnias: Mina, Iorubá, Egbá, Quêto, Angola, Igê-Chá, Congo, Nagô, Gêge e Efon. Somente duas delas são representadas por fotografias: os Iorubá e os Igê-Chá. Como escreve Querino,

os que mais se adaptaram foram: o Angolas que deu o typo do capadocio, engraçado, introductor da capoeira; o Igê-cha, o Congo e notadamente o Nagô, o mais inteligente de todos, de melhor índole, mais valente e mais trabalhador. Os Gêges assimilaram um pouco os costumes locais, mas não em tudo. Eram muito dados a tocatas, a dansas e um tanto fracos para o trabalho de lavoura.¹⁷

Têm-se aqui complicações que não se sabe como Querino resolveu. Diferentemente das legendas, onde o termo “iorubá” denominou uma etnia específica, no trecho citado, o termo “nagô”, como já dito, incluía geralmente os ketu, igê-chá, oondó, egbá, efon e todos os demais falantes de iorubá.

Um outro aspecto que se observa refere-se aos bantus, vindos do Congo e de Angola, que o autor reconhece na etnografia, mas não representa na fotografia. Essa omissão dos bantus pode ser explicada pela menor quantidade de pessoas dessa etnia capturada para o tráfico baiano nos últimos anos antes de sua extinção. Segundo Reis, a partir de 1819-1820, os nomes de nação foram mais bem discriminados na documentação, o que permitiu constatar que “os grupos mais numerosos embarcados nos portos de Benin (nagôs, haussás, gêges e tapas) representavam quase 54% dos escravos da Cidade da Bahia nascidos na África”, ao passo que a população bantu declinou de 31,4%, em 1819-20, para 27,2%, em 1835 (REIS, 2003, p. 308). Mas isso não significa que a população e a cultura bantus não estivessem presentes na Bahia. O fato de Querino referir-se a eles na etnografia é uma demonstração disso. Os bantus foram majoritários nos séculos anteriores, porém, nos últimos anos do tráfico baiano, a concentração ocorreu em território iorubá.

3.2 AS CRIOULAS DA BAHIA E A BAHIA DAS CRIOULAS

Aqui serão tratadas três fotografias de mulheres pretas que foram identificadas, na legenda do bilhete-postal, como “creoulas da Bahia”. A conjunção estabelecida entre imagem

¹⁷ Consideraram-se aqui os atributos do nagô com a identificação da fotografia do Iorubá, pois, no entendimento de Querino, o termo “nagô” abrangia as etnias “mina, ige-chá, ige-bú, efon, otá, egbá, todos nagô” (QUERINO, 1917, p. 14).

e dedicatórias constituiu registro privilegiado para observar aspectos da representação da Bahia que circulou nas outras províncias do Brasil.

Nesse sentido, convergem na circulação dos postais e em suas legendas a visão exterior sobre a província e a possibilidade de entender aspectos sociais e culturais de um setor da sociedade baiana. O objetivo aqui é analisar a dialética entre esses âmbitos nos três bilhetes-postais.



Figura 109 – J. Mello Editor, Bahia, Uma Creoula da Bahia, d. 1913, bilhete-postal, frente e verso.
Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.

“B.C 10/II/913

Gosta dessa Bahiana? É uma crioula gostosa. Melhor do que a do Oswaldo C... Não acabo o nome porque elle pode zangar-se.

adeus.

J H Correa

Ilmo. Snr. Alcides B Caneca Rua Cel Cabrita, 23
 Rio de Janeiro”



Figura 110 – Cliché R. Lindemann, D. Creoula - Bahia, d. 1909, bilhete-postal.

Fonte: Coleção Antônio Marcelino, acervo MT.

“enviando-te esta linda creola (não vas ficar apaixonado) no qual estimo que te encontre gozando saúde e felicidade assim como todos da família. No mais envio-te mui saudozo abraço teu amigo Dico. Saudades a todos os seus.

Campinas, 04/05/1909”



Figura 111 – Cliché R. Lindemann, K. Creoula - Bahia, d. 1909, bilhete-postal.

Fonte: acervo IFHC.

“Campinas, 07/01/1909

Estimado Alfredo! Acabo de receber o seu amável postal de Boas Festas. Retribuo e agradeço enviando-te esta linda Creoula como presente. Saudades do teu amigo, Dico.”

As fotografias aqui utilizadas foram feitas entre os anos de 1900 e 1905, em Salvador, por Rodolfo Lindemann (FIGURAS 110 e 111) e J. Mello Editor (FIGURA 109). No suporte de bilhete-postal, circularam nas cidades de Campinas, Curitiba, Rio de Janeiro e uma última, identificada apenas pelas iniciais B. C. Tais fotografias eram destinadas a edições seriadas de “tipos urbanos”, que sucederam os “tipos pretos” das *cartes-de-visite* amplamente produzidas a partir da década de 1860.

Ambos os suportes apresentavam algum tipo de identificação impressa no anverso do cartão. Nas *cartes-de-visite* com fotografias de mulheres afro, de composição semelhante às aqui analisadas, eram gravados apenas o nome do fotógrafo e o local de produção. Já nos bilhetes-postais, era adicionada uma legenda que associava o(a) retratado(a) a um ofício, cor ou origem. Nos postais apresentados, a legenda informa a cor e, por extensão, a origem regional, utilizando o termo “creoula da Bahia”. Em outra edição, as mesmas fotografadas foram identificadas com o ofício de “ganhadeira”. Mais tarde, todas as identificações seriam substituídas pelo termo “baiana”.

Dessa forma, considerou-se que as mulheres retratadas eram crioulas e exerciam a atividade de ganhadeiras nas ruas de Salvador. Foram levadas em conta tanto a informação das legendas como a das dedicatórias, e a tais dados somaram-se a especificidade da indumentária utilizada pelas mulheres, o “traje de crioula”, e a idade aparente na imagem. No início do século XX, época da produção das fotografias, as retratadas eram mulheres jovens, com uma idade que não corresponderia à das africanas, cinco décadas depois de extinto o tráfico transatlântico.

Dessa forma, os postais dão conta de uma denominação (crioula), de um ofício (o ganho), da indumentária que as identificava e de uma forma de economia. Em seu conjunto, esses quatro elementos nas fotografias delineiam a subjetividade de um setor social consolidado, aquele das crioulas egressas da escravidão ou nascidas livres, que criaram estratégias de subsistência próprias na sociedade baiana.

Entretanto, dados os padrões de comportamento das mulheres europeias, para os fotógrafos e viajantes estrangeiros presentes na Bahia, as crioulas que desempenhavam ofícios nas ruas de Salvador constituíam pessoas exóticas. No chamado período vitoriano, o controle dos instintos sexuais expressava-se no recato e na pureza, de modo a impor uma moda e um comportamento social especiais para a mulher europeia. Ela era valorizada pela sua capacidade maternal e pela sua dedicação ao matrimônio. Segundo Callaway, à prática efetiva desses valores atribuíam-se o qualificativo de superioridade moral (CALLAWAY, 1993).

Nesse sentido, o comportamento e a estética das crioulas na Bahia não só se distinguiam de outros em Salvador e demais regiões brasileiras mas também se opunham aos das mulheres europeias das mesmas décadas. Isso explicaria por que os fotógrafos, cuja bagagem cultural era europeia, centraram sua atenção sobre essa classe de crioulas.

Considerando-se o conceito segundo o qual as imagens visuais mudam de sentido de acordo com o contexto em que estão inseridas, no estúdio, a mulher afrodescendente baiana, vestida nos “trajes de crioula”, só poderia estar associada a uma ocupação e à sua cor preta.

Os trajes, representados fora do contexto social de uso, perderam sua função. Dentro do círculo social das pessoas afrodescendentes na Bahia, a vestimenta era um símbolo de distinção, um vetor do lugar social que ocupavam na economia ou na religião que professavam. Todavia, ao sair de seu ambiente social, tais símbolos tiveram seu sentido mudado, tornando-se vetores da “crioula da Bahia”.

O impulso que as séries fotográficas deram ao estereótipo da “baiana” foi reforçado pelas narrativas de viajantes. A observação de Jean Bonnefous, em 1898, é um exemplo disso: “desembarcando como embarcando é a negra baiana que lhe salta aos olhos. Muito amável, sempre com um sorriso nos lábios, a negra baiana é o verdadeiro tipo que indica ainda o Brasil da escravidão” (BONNEFOUS *apud* AUGEL, 1980, p. 201).

Ao longo da chamada República Velha (1889-1930), essa referência ampliaria seu sentido, a ponto de identificar a região. À maneira de um círculo simbólico, a crioula baiana torna-se a representante da Bahia, enquanto a Bahia começa a ser representada pela crioula. Esse período testemunha o surgimento da alcunha “mulata velha”, representada nos trajes da crioula, para a província da Bahia. Em 1908, vê-se claramente, na matéria intitulada “Protestemos”, como essa associação é criticada no *Jornal da Manhã*:

[...] esta revista [O Malho] fazia da Bahia a maior das injustiças representando-a sempre como uma *negra* mexendo panellas ou como uma *mulata* de trunfa e chinellas [...] Cada povo tem para os caricaturistas uma figuração typica, mas nenhuma d’ellas e deprimente e ridicula [...] da Bahia sob as formas de uma *negra africana* ou uma *mulata* chinelluda [...] Estes typos, pode-se dizer que ficaram creados no Rio, de sorte que, quando nas revistas theatraes apparece um typo de *mulata* requebrando nos dengues do maxixe, ou uma *preta* de trunfa e saia desponta nas ruas da bella capital, todos dizem a uma só: lá vem a *bahiana*. [...] as nossas bellas patricias, principalmente, pois as que são as mais prejudicadas com a figuração indecente de sua terra não lendo, não comprando, não querendo saber das taes revistas, que como o Fon-Fon no seu último número, redicularisam sua terra representando-a sob os trajes esfarrapados de uma *negra* immunda e boçal. (BPEBa, *Jornal da Manhã*, 25 de outubro de 1908)

O texto do jornal serve como exemplo da convivência de discursos sobre as mulheres africanas e afrodescendentes. Os termos “mulata”, “negra”, “negra africana”, “preta” fazem referência direta a essas mulheres, por sua vez, vinculadas à representação da Bahia. No texto, elas foram depreciadas com qualificativos negativos, não obstante a ligação da Bahia a elas.

Paradoxalmente, nas dedicatórias dos postais, que circularam um ano depois da publicação da matéria, elas foram qualificadas de outra maneira. Ali as mulheres afrodescendentes deixaram de ser o exemplo do feio e do desprezível e transformaram-se em lindas, apaixonantes e gostosas. A referência estética e erótica a essas mulheres desafiou o discurso das teorias racialistas da época, que descartavam qualquer beleza. Todavia o texto

das dedicatórias demonstra um outro tipo de reificação do sujeito: a imagem da crioula foi utilizada como um código da conversa entre homens e da manifestação dos seus desejos. Tomando como exemplo a circulação desses postais no Rio de Janeiro, em Campinas e em Curitiba, as fotografias podem ter sido parte dos referentes culturais que foram utilizados na construção da representação da Bahia.

É importante destacar que a reificação das pessoas pretas por atributos físicos e comportamentais não foi uma novidade introduzida pelo uso da fotografia. Essa referência foi comum a vários discursos sobre a gente preta ao longo do século XIX no Brasil. No período da escravidão oitocentista, a população da cidade de Salvador se categorizava conforme sua origem (brasileira, africana ou europeia). Os relatos de viajantes são fontes privilegiadas para observar a trajetória desse fenômeno. Na segunda década desse século, G. W. Freyreiss afirmaria que “em geral os mulatos são extremamente sensuais, frívolos e levianos, na maioria preguiçosos, amantes do jogo e da bebida, vingativos, astuciosos e manhosos [...]” (*apud* AUGEL, 1980, p. 199). Nos anos cinquenta, a mesma objetivação da pessoa pelo corpo pode ser percebida na descrição de R. C. B. Avé Lallemand:

[...] a orla de cima da camisa é, muitas vezes, ornada de bico branco e toda em tecido tão diáfano, e este, ainda por cima, sobretudo aos domingos, enfeitado com tantos bordados vasados, que todo o busto de basalto negro transparente, deixando adivinhar as formas. (*apud* AUGEL, 1980, p. 202-203)

Alguns anos depois, dessa vez com apreciações menos favoráveis, J. J. von Tschudi aludiria às mulatas como sensuais, mas pouco nobres nos seus traços, e Oscar Canstatt chegaria até a qualificá-las como repulsivas:

Nem mesmo no rosto da mais bela mulata não se pode descobrir nenhum indício de formas nobres [...] [de] ilimitada vaidade e lúbrica sensualidade os traços básicos do caráter da mulata. (TSCHUDI, 1863 *apud* AUGEL, 1980, p. 202-203)

[...] reunião de repulsivos e feios negros [a maioria dos quais] velhas negras fanadas, cujo pêlo, da consistência do couro, parecia apenas cobrir, em mil rugas, um esqueleto humano. (CANSTATT, 1868 *apud* AUGEL, 1980, p. 202-203)

Nesses fragmentos, todos os qualificativos são pejorativos e mais da metade refere-se ao corpo.

Os estudos sobre representação na história recentemente têm demonstrado como a imagem pode ser “fetichizada” por sujeitos ou sociedades. O processo de “fetichização” refere-se à capacidade da imagem de substituir a própria coisa representada. Dessa maneira, o caráter indicativo da imagem é ampliado e a representação transforma-se na própria realidade (CHARTIER, 1990; CHARTIER, 1991, p. 173-191; BOURDIEU, 1989; GINSBURG, 2001;

FOUCAULT, 1998; CERTEAU, 2003; DEBRAY, 1993). Em meados da década de 1840, poucos anos após a descoberta da fotografia, Feuerbach lamentava que “nossa era [...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade aparente do ser” (FEUERBACH *apud* PINNEY, 1996, p. 34).

Nas dedicatórias dos postais em questão, a imagem corresponde à própria pessoa reificada. No caso do postal enviado a Campinas, o homem envia *a pessoa* para seu colega: “enviando-te esta linda creola (não vas ficar apaixonado)”. Nesse momento, o homem estava utilizando códigos culturais comuns à escravidão, quando efetivamente se podia enviar uma escravizada como presente. A pessoa não é mais enviada, porém os códigos culturais atravessaram o período e, então, simbolicamente, *envia-se a crioula*. No universo da representação, elas continuavam sendo o “verdadeiro tipo que indica ainda o Brasil da escravidão”.

Por outro lado, quando se trafega de “crioula baiana” para apenas “crioula”, está-se diante de um processo de racialização mais radical: daí em diante, o termo não precisa estar associado a um lugar ou a uma ocupação. A “creoula” converte-se tão somente em mulher africana ou afrodescendente. Mas não deixa de ser importante que fosse “crioula” originalmente a mulher afrodescendente, nascida no Brasil, em contraste com aquelas vindas da África. Estas últimas estão envelhecendo e morrendo no momento de maior popularização da fotografia no Brasil, e a nova representação visual deseja estar associada ao novo, à mulher jovem, bonita, exótica, decerto a crioula. O tempo de estetização da mulata parecia ainda não ter chegado.

3.3 A IDENTIDADE DE CONRADO

A carta de alforria que legaliza a liberdade de Conrado é singular quanto à tipologia documental, por ter sido redigida na matrícula desse escravizado e acompanhada de sua fotografia. A peça está desvinculada das séries documentais que compõem o acervo da Cúria Metropolitana de Salvador. Quanto à produção, o documento evidencia um uso inusitado da fotografia nos últimos anos da escravidão no Brasil. Aqui será analisado o conjunto da foto com o documento, levando-se em conta a historicidade, os significados possíveis e a função que adquiriu na interação com a sociedade. Em particular, considera-se, nesta pesquisa, que esse produto visual pode servir para observar ideologias, discursos e práticas sociais no contexto histórico da Bahia no final do século XIX.

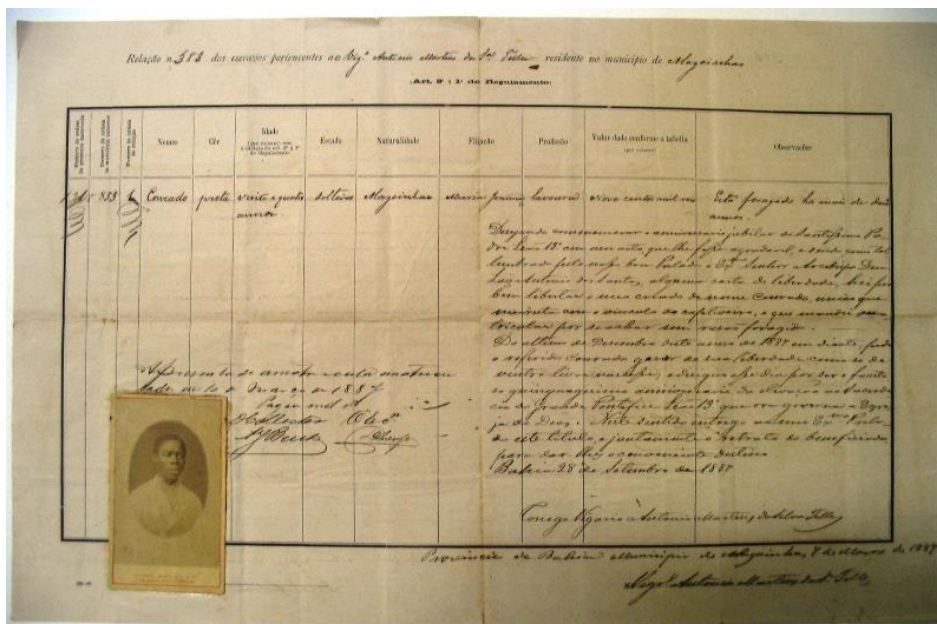


Figura 112 – Antônio Martins da Silva Telles, Alagoínhas, Ba, Carta de Alforria de Conrado, 1887.
Fonte: arquivo da CMS, LEV da Universidade Católica de Salvador.

O documento original, na Figura 112, é uma cópia da relação de escravizados matriculados na coletoria de rendas do município, que ficava em poder do proprietário (SLENES, 1983, p. 117-149). O caso estudado apresenta-se em 1887 com o cabeçalho “Relação nº. 383 dos escravos pertencentes ao vigário Antônio Martins da Silva Telles, residente no município de Alagoínhas”. Sobre o escravizado, o documento informa: nome, Conrado; cor, preta; idade, 24 anos; estado civil, solteiro; naturalidade, Alagoínhas; filiação, Maria Joana; profissão, lavoura; valor conforme tabela, novecentos mil réis. No campo “observações”, consta que Conrado estava foragido havia mais de dois anos. Ele já havia sido matriculado anteriormente, pois aparece o número 855, da matrícula anterior. A “matrícula especial” foi com o número 1245, em 10 de março de 1887, e o proprietário pagou mil réis para legalizar sua propriedade humana.

Com isso, o vigário Telles cumpriu as determinações legais vigentes a partir de 1872, quando se iniciou o processo de proibição gradual da escravidão com indenização através dos fundos de manumissão, para os proprietários escravistas que tivessem registrado seus escravizados nas coletorias dos municípios onde residiam. As leis de 1885-1887 ordenaram o levantamento da população escravizada e sua flutuação por nascimentos, mortes e alforrias em todo o Império. Estabeleceram também a matrícula como documento legal para o reconhecimento da propriedade humana. Por conseguinte, era imprescindível em qualquer litígio ou negociação que envolvesse escravizados. Além disso, aqueles cativos que não fossem matriculados no prazo estipulado seriam considerados legalmente livres (SLENES, 1983, p. 117-149).

O dito vigário utilizou a matrícula de Conrado para declarar sua alforria e, como o escravizado havia fugido, decidiu colar ao documento uma fotografia dele. Não havendo um campo destinado à fotografia, esta foi fixada à esquerda do texto que lhe fazia referência. O conteúdo da carta é o seguinte:

Desejando comemorar o aniversário jubilar do Santíssimo Padre Leão 13º com um ato que lhe fosse agradável e sendo como tal lembrado pelo nosso bom Prelado o Ex^{mo} Senhor Arcebispo Dom Luiz Antônio dos Santos alguma carta de liberdade, hei por bem libertar o meo criado de nome Conrado, único que me resta com o vínculo de captiveiro, e que mandei matricular por se achar sem rasão foragido. Do ultimo de dezembro deste ano de 1887 em diante, pode o referido Conrado gosar de sua liberdade como se de ventre livre nascesse, e designo esse dia por ser o faustoso quinquagésimo aniversário da elevação do sacerdócio do Grande Pontífice Leão 13º que ora governa a Igreja de Deus. Neste sentido entrego ao meo Ex^{mo} Prelado este título e juntamente o retrato do beneficiado, para dar-lhes o conveniente destino. Bahia, 28 de setembro de 1887. Cônego Vigário Antonio Martins da Silva Telles. (arquivo da CMS, LEV da Universidade Católica de Salvador)

Acompanha o documento um manuscrito sem data e assinatura, que diz o seguinte:

Carta de Liberdade de Conrado que foi escravo do Vig^{ro} Telles 1887 e que [será] entregue ao Ex^{mo} Sr Arcebispo para entrega [la] ao dº Conrado a todo tempo que apareça que atualmente acha-se fugido. (arquivo da CMS, LEV da Universidade Católica de Salvador)

Nesse momento, a ideia de escravidão como prática não civilizada percorria o mundo ocidental. O movimento abolicionista não só ganhava força, mas também era considerado um exemplo de modernidade. Numa sociedade que se pretendia moderna como a sociedade baiana, a instituição da escravidão constituía uma prática anacrônica e única entre os vizinhos latino-americanos. Nesse sentido, a decisão do vigário de fazer um documento de alforria, que, três meses depois de escrito, liberaria um escravizado há tanto tempo fugido, estava diretamente ligada a esses ideais e ao prestígio conferido aos modernos. Para o escravizado, no entanto, nada significou, pois já gozava da liberdade graças à fuga bem-sucedida. Ademais, a carta de alforria nunca chegou às suas mãos, ficando encerrada no arquivo eclesiástico.

O retrato de Conrado (FIGURA 113), no suporte de *carte-de-visite*, foi feito por pelo famoso fotógrafo alemão Albert Henschel, quando possuía um estabelecimento nas principais capitais do império, sendo que a *carte-de-visite* de Conrado indica três estabelecimentos que o fotógrafo tinha a partir de 1870, de modo que se pode conjecturar que Conrado foi fotografado entre 1870 e 1880, pois, em 1881, o fotógrafo Waldemar Lange anunciou-se como sucessor de *Albert Henschel & Co.* na Bahia (FREIRE, 1881, p. 43).

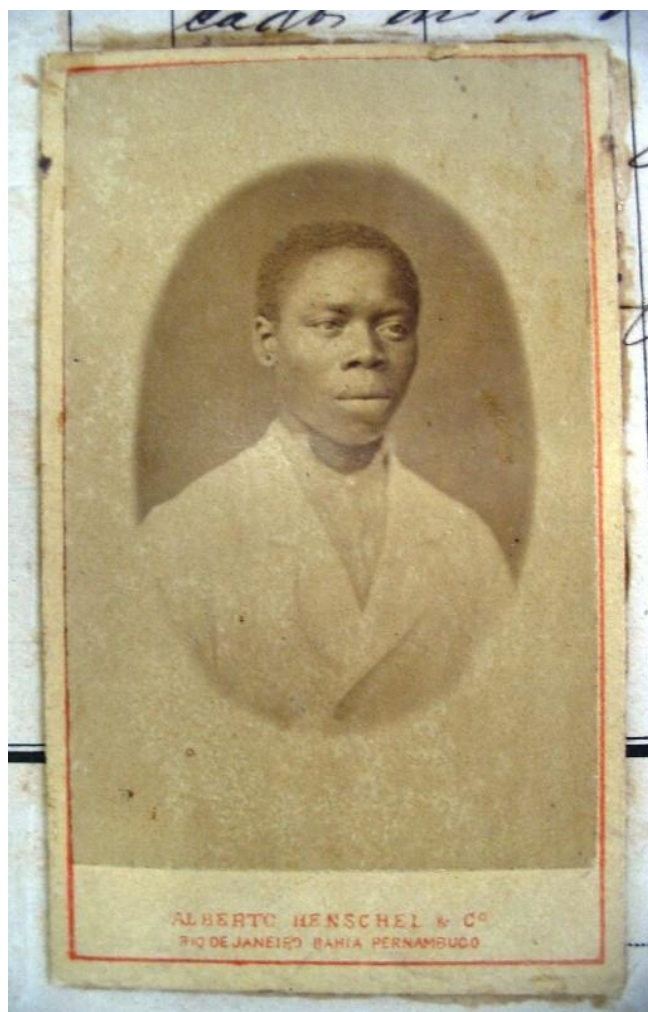


Figura 113 – Alberto Henschel & Co., Bahia, c. 1880, *carte-de-visite*.

Fonte: arquivo Cúria Metropolitana Salvador, LEV.

Pela idade declarada na matrícula, e aparente na foto, pode-se inferir que Conrado foi fotografado por Henschel em Salvador quando ainda morava em Alagoinhas, como escravizado do vigário Telles. Conrado nasceu e viveu em Alagoinhas, onde foi batizado em 28 de abril de 1862, “no solene oratório do senhor Joaquim Alves de Sá”. Em seu registro, consta que o “escravo do dito senhor, de 8 dias, filho de Jacob e Maria Joana”, recebeu como padrinhos “Viriacto Pinto de Sá e Maria Margarida” (LEV Livro de Batismo, 1859-1865, Alagoinhas, estante 03, cx.42).¹⁸ O vigário Telles era, na época, o escrivão e assinou o livro de batismo. Isso indica que Telles comprou Conrado possivelmente de Joaquim Alves de Sá.

¹⁸ No momento, estão sendo investigados os nomes citados no batismo visando a ampliar as informações sobre Conrado e, por extensão, sobre sua imagem, por exemplo, com quem ou onde estariam as demais cópias, considerando que as *cartes-de-visite* eram feitas em várias cópias. O vigário Telles teria utilizado uma delas para identificar e localizar o escravizado fugido? Conrado ou as pessoas a ele ligadas, como sua mãe, teriam uma dessas cópias?

O escravizado conquistaria a liberdade por volta dos 23 anos de idade por meio da fuga e seria declarado livre pouco mais de dois anos depois.

O retrato que aparece na alforria obedeceu aos padrões da época quanto à composição do cenário e da pose. Com um fundo escuro, a imagem foi enquadrada com o busto ligeiramente voltado para a esquerda, evidenciando os traços do rosto. O experiente fotógrafo beneficiou-se da roupa clara usada pelo modelo, a qual possibilitou o reflexo da luz, favorecendo a iluminação do quadro. A imagem emoldurada no formato oval está centralizada na composição do cartão, deixando amplas as margens, que têm, na parte inferior, a referência ao fotógrafo. As roupas usadas pelo jovem Conrado parecem ser de uso diário, o que indica que não houve um cuidado na produção do vestuário, conforme ocorria nas fotografias de homens afrodescendentes pobres do período.¹⁹ Conrado tem o olhar distante como se saísse do quadro que suporta sua imagem, que, como ele próprio, não lhe pertencia.

A fotografia de Conrado adquiriu sentidos distintos ao longo de sua circulação. Num primeiro momento, serviu ao proprietário escravista para ter um registro visual de seu escravizado. Num segundo momento, serviu para outorgar um direito a este – a alforria – e um prestígio social àquele. Nessa última função, adquiriu o sentido de documento probatório cuja finalidade foi corroborar a veracidade da existência de uma pessoa. Ademais, foi a principal ferramenta identificatória dos atributos de um sujeito.

De fato, funções simultâneas apontam para a polissemia de uma mesma imagem quando circula no meio social. No âmbito da história social baiana desse período, ambos os sentidos concorriam para a identificação dos atributos físicos das pessoas. A imagem fotográfica veio substituir o retrato falado e as descrições detalhadas que incluíam aspectos físicos, traje e maneiras comportamentais, como aquelas descritas nos anúncios dos jornais.

Foi o caso do uso das fotografias como identificadoras de pessoas na Casa de Correção da Corte, a qual não só foi a primeira penitenciária construída no Brasil como a primeira a fotografar seus presos. A partir da década de 1870, agregou os retratos às informações pessoais dos condenados, como se pode ver no exemplo da Figura 114 (KOUTSOUKOS, 2004). Em seu conjunto, as fotografias demonstram uma evidente preocupação com o registro detalhado dos traços físicos (FIGURAS 115 e 116). Por um lado, o uso dessa tecnologia servia para demonstrar a modernidade do Império no campo policial. Por outro, revelava a

¹⁹ No capítulo anterior, viu-se como a produção dos modelos masculinos era distinta daquela destinada às mulheres. Na maior parte das fotografias analisadas, com exceção da elite de homens afro, os trabalhadores foram retratados com trajes simples, muitas vezes velhos, rasgados e sujos. Os principais acessórios usados para compor o quadro eram os objetos de trabalho.

aplicação do racismo científico, que procurava associar certos fenótipos a comportamentos criminais. Dispostas em álbuns luxuosos, essas fotografias chegaram à coleção do Imperador e alguns dos presos ali retratados tiveram suas penas comutadas por decisão imperial. Finalmente, em 1895, foram doadas à Biblioteca Nacional.

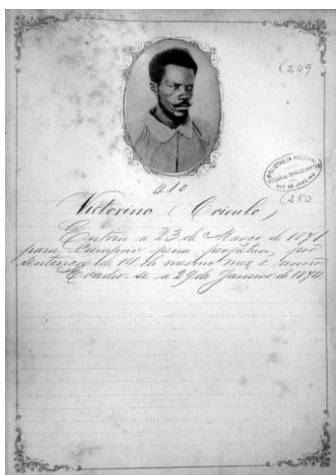


Figura 114 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, Victorio Crioulo, c. 1870.
Fonte: acervo BN.



Figura 115 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, c. 1870.
Fonte: acervo BN.



Figura 116 – Casa de Correção da Corte, Rio de Janeiro, José Sebastião Rosa.
Fonte: acervo BN.

Em 1911, foi criado, na Bahia, o serviço de identificação criminal, conhecido como Gabinete de Identificação e Estatística. Era anexo à Repartição Central de Polícia, sediado no sótão do prédio nº 3 da rua da Lapa. Possivelmente, as fotografias para identificação dos presos tornaram-se uma prática obrigatória nesse período. No acervo do IGHBa, existe um conjunto de oito fotografias da Penitenciária do Estado, datadas de 1908 a 1912, a exemplo das que podem ser vistas nas Figuras 117 e 118. Com objetivo distinto daquelas da Casa de Correção da Corte, estas fotografias foram feitas para a inauguração da reforma da penitenciária e tiveram por objetivo mostrar o investimento do diretor na reforma da cadeia (BPEBa, *Revista do Brasil*, Bahia, 1908). As fotografias, no tamanho de 20 X 24 cm, estão coladas sobre um cartão adornado que traz impressa a referência do autor, “P. Pinillos – Bahia”.



**Figura 117 – Photographia Artística, Bahia, penitenciária, 1912, papel sobre cartão.
Fonte: acervo IGHBa.**



**Figura 118 – Photographia Artística, Bahia, penitenciária, 1912, papel sobre cartão.
Fonte: acervo IGHBa.**

Para o ano de 1913, encontrou-se, entre as correspondências do Gabinete do Secretário, um balanço do material gasto com fotografias. Ali consta, ainda, uma estatística

das identificações civis efetuadas por um outro fotógrafo, José Dias Lima Júnior (APEBa, Republicano, Secretaria de Segurança Pública, *Correspondência*, cx. 08, pc. 03, 1890-1943).

O registro físico das populações não se restringiu aos presos. Os anúncios de fuga nos jornais apresentavam informações de aspectos físicos, comportamentais e trajes usados pelos escravizados.²⁰ Na segunda metade do século XIX, uma série de medidas visava ao controle das ruas. João José Reis analisou o regulamento policial voltado especificamente para os trabalhadores das ruas (os ganhadores), categoria formada cada vez mais por homens livres e libertos. Tal regulamento estabelecia normas para organização e funcionamento do trabalho dos carregadores. Em particular, determinava que fossem matriculados na Polícia. O livro, preenchido entre 1887 e 1889, registrava informações sobre os locais onde atuavam e uma cuidadosa descrição física. Escreve Reis: “Tratava-se de uma ficha policial com número do ganhador, canto a que pertencia, seus dados vitais, sua descrição física e observações variadas que ajudassem a identificar a pessoa.” (REIS, 2000, p. 199-242). Esse documento evidencia que, mesmo antes da fotografia, os atributos físicos constituíram o principal meio de registro das pessoas nas décadas finais do século XIX na Bahia.

3.4 NA “ALA DAS ESCRAVAS”

O último caso de uso da fotografia da gente preta a ser apresentado aqui vincula o momento da produção da fotografia com o período contemporâneo. Trata-se do retrato de Florinda Anna do Nascimento, conhecida como “Nega Folô”, em exposição no Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino Henriqueta Catharino (IFHC), sediado em Salvador.

O objetivo é apresentar a fotografia como uma peça documental e analisar as duas dimensões que a ela oferece, como fonte visual e como peça museográfica. Foram consideradas tanto a fotografia como a trajetória histórica que a levou até a “Ala das escravas”. No museu, as peças não se definem mais por seu valor de uso. Transformaram-se em documentos que informam sobre os objetos em seu caráter cognitivo, afetivo e estético. O conceito de representação, aqui, também evoca algo que está ausente e que foi apresentado de novo. Neste caso, as peças do vestuário e a imagem visual representam aspectos da sociedade baiana de modo a torná-la inteligível. Ao se utilizar uma fonte do domínio museológico para o conhecimento histórico, procurou-se entender a sociedade por seu intermédio, ou seja, explorando as formas de atuação dos sistemas materiais no interior da vida social.

²⁰ Sobre anúncios de escravos fugidos, ver: FREYRE, 1979; SCHWARZ, 1987.

No Museu do Traje e do Têxtil, estão em exposição roupas, tecidos, joias, adornos, objetos e obras de arte usados pela elite do século XIX e início do XX. A “Ala das escravas” é a única vitrine destinada à representação dos escravizados, nela constam algumas saias coloridas, alvas blusas finamente rendadas, panos-da-costa, turbantes e joias de crioula. Nesta vitrine está a fotografia de Florinda (FIGURA 120), uma mulher afrodescendente, ricamente vestida, que posa com tranquilidade e simpatia no requintado cenário do estúdio. Na “Ala das escravas” também se pode observar outros aspectos peculiares, como a cor marrom dos manequins e o colorido do conjunto das roupas (FIGURA 119). Inserida num museu, a mais evidente função da fotografia de Florinda, reconhecida como Folô, é assegurar a representação de uma estética visual das mulheres pretas no interior da sociedade baiana do final do século XIX. O pequeno texto na vitrine identifica a retratada e fornece as primeiras informações sobre sua vida:

Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Folô, era cria da Fazenda Bom Sucesso em Cruz das Almas, de propriedade do coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e D. Ana Maria do Nascimento. Folô era crioula, usava indumentária típica das mulheres de sua condição, mas não era escrava. Não é conhecido o ano de seu nascimento; sabe-se, entretanto, que carregou Dr. Ribeiro dos Santos, nascido em 1851. Faleceu em 11 de maio de 1931. Residia então em companhia do casal Isaura Ribeiro dos Santos Diniz Borges e Dr. Otávio Diniz. (IFHC, Museu do Traje e do Têxtil, “Ala das escravas”, Salvador, Bahia)



Figura 119 – Vitrine “Ala das escravas”, Bahia, 2006, Museu do Traje e do Têxtil.

Fonte: acervo IFHC.

As peças expostas na vitrine não são do mesmo modelo daquelas usadas por Folô na fotografia. Todavia, na consulta à documentação de “registro de entrada” do Museu do Traje e do Têxtil, pôde-se constatar que as peças da “Ala das escravas” pertenceram a ela. Essas foram compradas pela idealizadora do museu, Henriqueta Catarino, quando ele ainda tinha seu primeiro nome, Museu de Arte Antiga:

Trajes de crioula (peças diversas) quantidade de 25 [...] Pertenceu a Folô, escrava da família do Dr. João Ribeiro dos Santos [...] Arrematada em leilão por D. Henriqueta Catarino, então presidente do IFB, que doou as peças para o Museu de “Arte Antiga” [...] Data de entrada junho de 1946. (IFHC, Museu do Traje e do Têxtil, *Caderno de entrada de peças*, nº 04 registro 4665 a 4684)

Paralelamente à descrição e histórico das peças da “Ala das escravas”, as fontes informam a identificação da proprietária, seu nome e apelido. É interessante notar que o apelido que identifica a crioula Florinda é o nome de uma etnia africana, Fulani, Fula.

Em geral, tem-se visto que muitas das informações referentes à fotografia podem se encontrar no seu verso. Ali, comumente, gravavam-se informações acerca do suporte, como *postcard* ou bilhete-postal, dados do fotógrafo, editor, ou ainda alguma nota sobre o conteúdo da imagem. Infelizmente, a fotografia de Folô está presa no porta-retrato, inviabilizando essa consulta, razão pela qual não foi possível obter nenhuma informação a respeito.



**Figura 120 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1900, papel fotográfico, moldura.
Fonte: acervo IFHC.**

Quanto aos dados empíricos da imagem, o mais evidente do quadro é a profusão de joias usadas pela retratada, somado ao fato de tratar-se de uma mulher afro-brasileira. A joalheria usada por Folô é formada por brincos de crioula, um correntão de elos, dois correntões trancelins (sendo um com crucifixo), uma corrente de crioula de bolas confeitadas com roseta e cruz e um escapulário. Nos braços, usa três tipos distintos de pulseiras, uma de bolas, outra de placa e ainda a pulseira tipo copo.

A indumentária é formada por uma saia de tecido escuro, com pequenas pregas que vão da cintura aos pés, uma blusa branca com mangas e decote bordados e um tecido acetinado escuro jogado sobre os ombros. Na cabeça, usa um turbante liso; nos pés, um sapato branco descansa confortavelmente sobre um tapete felpudo. Sentada, de forma elegante, em uma cadeira decorada, a composição está centrada na figura da modelo, e o cenário com cortinas, igualmente escuras, contribuiu para criar um ambiente suntuoso e requintado. A expressão é um misto de simpatia e tranquilidade, e o olhar para fora do quadro é sereno.

No mesmo arquivo do IFHC, localizou-se outra fotografia de Folô, com pose, cenário e acessórios distintos da fotografia anterior (FIGURA 121).

Todavia é suposto se tratar da mesma sessão fotográfica.²¹ Nesta composição, Folô está de pé e leva nas mãos um acessório de trabalho usado pelas africanas e afrodescendentes no comércio de comida nas ruas, o banquinho de madeira com assento de palhinha, conhecido como “mocho”.²² A penca de balangandãs fica mais evidente, assim como os detalhes da indumentária. O cenário foi modificado por um fundo menos suntuoso, com uma pintura à imitação da natureza, fazendo referência a um ambiente externo. Tanto o cenário como o mocho apontam para a categoria profissional das mulheres de posse que usavam tão requintado traje: as ganhadeiras.

²¹ Ambas as fotografias fazem parte do acervo iconográfico do IFHC, sem, no entanto, constar qualquer nota, registro ou outra documentação que faça uma ligação entre as duas imagens. No verso da fotografia em que Folô aparece de pé, consta a notação “IFB, oferta de Alberto M. M. Catharino”, irmão de Henriqueta Catarino.

²² No Museu Carlos Costa Pinto, existe em exposição um exemplar de um “mocho de crioula” em jacarandá e palhinha.



**Figura 121 – Fotografia não identificado, Bahia, c. 1900, papel fotográfico.
Fonte: acervo IFHC.**

Pelo que consta na investigação feita para este trabalho, Folô não exerceu a atividade de ganhadeira, sendo criada doméstica da família Ribeiro dos Santos até seu falecimento. Nesse sentido, a fotografia contraria a informação segundo a qual ela teria sido somente doméstica e revela um outro aspecto da vida de Folô. Esse tipo de vestimenta, traje de beca, acompanhado por grande quantidade de joias, era exibido com toda a sua exuberância nas cerimônias, procissões e na quaresma, como era moda entre as crioulas de posse.



**Figura 122 – Fotografia não identificada, Bahia, [s.d].
Fonte: arquivo IFHC.**

Atualmente, as devotas da Irmandade da Boa Morte usam trajes e joias semelhantes àqueles de Florinda para as festividades da santa, que se realizam durante o mês de agosto, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano (FIGURA 122). Há notícia sobre a ocorrência da procissão da Boa Morte desde a década de 1850:

Saindo a procissão, as crioulas da “devoção” carregavam o esquife da Senhora até o alto da ladeira. Eram aquelas criaturas, negras do partido-alto, endinheiradas, pimponas, as mais moças cheias de dengues e momices. Entonteava a indumentária custosa que então exibiam, a ourama profusa que ostentavam. Trazia a tiracolo uma faixa larga de setim branco, bordada a ouro. (CAMPOS, 1941 *apud* VERGER, 1999, p. 94)

O fato de Florinda usar esse mesmo tipo de indumentária poderia indicar que ela fez parte dessa irmandade ou, ao menos, identificava-se com essa ordem em algum momento do século XIX ou início do XX. Em particular, considera-se que essa indumentária e a joalheria foram usadas por uma elite de mulheres pretas que surgiu ao longo do século XIX na Bahia. Essa elite estaria formada por africanas ou crioulas, tanto livres como egressas da escravidão. Esse tipo de vestimenta e sua utilização num contexto cerimonial é evidência das inovações culturais recriadas na diáspora que caracteriza a cultura crioula. Em outras palavras, remete novamente à ambiguidade das práticas culturais das pessoas afrodescendentes na diáspora e ao tipo de nutrientes que reelaboraram os africanos na Bahia.

A condição de Folô, como criada da casa de uma importante família baiana, permitia que ela acumulasse algum dinheiro. Nesse sentido, pode-se considerar que ela era a proprietária de toda a joalheria que usou para a foto. Ademais, os trabalhadores domésticos eram muitas vezes beneficiados quando da morte de seus escravistas. Foi o caso de Folô, contemplada por Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos, que lhe deixou 500 mil réis, em testamento escrito em 1883, “em remuneração dos muitos serviços que me tem prestado” (APEBa, Judiciário, *Testamento*, 03/1276/1745/35). Nota-se que o testador não se refere a Folô como escravizada, e sim como uma prestadora de serviços.

Esses laços de afetividade, estabelecidos entre as criadas domésticas e os escravistas, são também revelados no depoimento de Álvaro Pinto Dantas de Carvalho, bisneto de José Joaquim Ribeiro dos Santos;

Através da minha avó, Ana Adelaide Ribeiro dos Santos Dantas, muito ouvi falar da Folô. Trabalhava na casa do meu bisavô dr. José Joaquim Ribeiro dos Santos, à rua do Passo, nº 50, hoje rua Dr. Ribeiro dos Santos, no Pelourinho, residência do mesmo [...] Com o falecimento de sua esposa, D. Jesuína Ribeiro Rocha, em 1897, não quis Dr. Ribeiro casar-se novamente, ficando Folô como uma espécie de ama de confiança, vez que a filha mais velha, Ana Adelaide, já tinha casado, e os dois filhos menores, Isaura Augusta e Álvaro, tinham, respectivamente, 15 e 4 anos. Folô era de toda confiança de Dr. Ribeiro, tendo criado praticamente os dois filhos menores, Isaura e Álvaro, apegando-se aos mesmos, inclusive favorecendo contra a vontade do Dr. Ribeiro o namoro de Isaura com o médico Dr. Otaviano Diniz Borges, razão por que, ao casar-se em 4 de maio de 1912, foi levada para a residência do casal, onde veio a falecer com 102 anos em 11 de maio de 1931, sendo sepultada no mausoléu do Dr. Ribeiro dos Santos, no Campo Santo.²³

No âmbito social, os crioulos eram favorecidos pela ideologia paternalista que permitia trocas afetivas e relações de parentesco na ampla rede de dependência e clientelismo escravistas. Esse tipo de relação diferenciada entre escravistas e escravizados, brancos e negros fez parte da vida de Folô. Nascida no interior da família branca, Folô foi contemplada em testamento e considerada amiga da família. O elegante convite para seu funeral é mais uma evidência desse tipo de relação:

Florinda Anna do Nascimento, Folô

Sr. Octaviano Diniz Borges e Senhora, Dr. Álvaro Ribeiro dos Santos e Senhora, cumprem o doloroso dever de comunicar às pessoas de suas relações o falecimento da sua mui querida amiga Folô e roga-lhes o caridoso obséquio de comparecerem ao acto de enterramento que se realizará no cemitério do Campo Santo hoje 12 as 15 horas sahindo o ferretro (*sic*) da casa do Dr. Diniz Borges as Palmeiras, nº 55, Distrito de Santanna e se confessam agradecidos. (IFHC, arquivo histórico, recorte)

²³ Depoimento de Álvaro Pinto Dantas de Carvalho, bisneto de José Joaquim Ribeiro dos Santos, colhido em meados do mês de abril de 2006, por seu filho, Álvaro Dantas, a quem agradeço esta preciosa colaboração.

O lugar social de Folô era, portanto, expressão da relação paternalista que favorecia os afrodescendentes em detrimento dos africanos. Exercido como um mecanismo de controle e dominação de classe, o paternalismo, ainda que de forma instável, favoreceu uma parcela da população afrodescendente e, no caso de Folô, conferiu-lhe um lugar de destaque na sociedade baiana.

Vê-se aqui como a fotografia de Folô, junto com as peças de vestuário das quais foi proprietária apontam para os significados sociais dos objetos materiais. Considerando-se que “a ‘cultura material’ participa decisivamente na produção e reprodução social [...] os artefatos são não apenas produtos, mas vetores visuais de relações sociais” (MENESES, 1994, p. 12). Desse modo, a análise social das roupas, joias e fotografia expostos na “Ala das escravas” revela aspectos funcionais e referências socioculturais constituintes da identidade do sujeito que os possuiu. Para abrir as possibilidades de esses objetos serem fonte de pesquisa da história cultural, é necessário explorá-los, tal como mostrou a antropologia, como pontos de partida por meio dos quais se evidenciam uma história e uma cultura.

Seguindo essa proposta, uma primeira evidência da joalheira que se vê na “Ala das escravas” e nas fotografias de Folô é sua radical diferença daquelas usadas pelas mulheres brancas da época. Dados os seus trajes, Florinda também se distinguia de outras mulheres pretas nesse período na Bahia. Não obstante, os termos com os quais são nomeadas no arquivo impedem observar o processo de ascensão social das mulheres afro. A expressão “Ala das escravas” baseia-se na fórmula “negro/escravo” e nos aspectos estético-formais dos objetos.

No mesmo arquivo do IFHC, existe outra fotografia em que uma das mulheres é identificada como Folô (FIGURA 123). Trata-se de um *postcard* com a assinatura em alto relevo do fotógrafo inglês *R. A. Read* – Bahia. Esse fotógrafo aparece nos anúncios dos periódicos de Salvador a partir de 1903 e, por esse dado, conjetura-se a possível data de realização da foto. A composição do quadro é semelhante à daquele em que Folô foi retratada de pé segurando o “mocho” (FIGURA 121). O fundo claro, com motivo de arbustos e folhagens, é bastante semelhante em ambas as fotografias. No verso do cartão, por cima do espaço destinado a dedicatória e endereçamento, foi colada uma ficha denominada Instituto Feminino da Bahia (IFB), com a nota “Museu Photographia de pretas bahianas com trajes característicos Folô e Chiquinha”.



Figura 123 – Richard A. Read, Bahia, c. 1913, frente e verso.
Fonte: acervo IFHC.

Ainda nesse arquivo, foi encontrada outra cópia da mesma fotografia, com a mesma ficha do IFB, igualmente colada no verso de um papel duro que suportava as fotografias. A imitação de um quadrinho trazia a seguinte dedicatória: “oferta do Ilmo. Snr. Alberto M. Catharino. Folô e Chiquinha”.

As mulheres estão usando o traje de beca, com a mesma profusão de joalheria, e trazem um outro símbolo de distinção social: o guarda-chuva. Nota-se que o cabo dele é cuidadosamente trabalhado e usado por ambas as fotografadas. Embora o tipo de indumentária seja o mesmo, as peças são distintas, como se pode observar nas mangas das camisas, no modelo das saias, no tipo de sapato, no amarrado do torço e na ausência do pano da costa.



**Figura 124 – Richard A. Read, Bahia, c. 1913.
Fonte: RAMOS, 1940, capa.**

Existe ainda uma terceira fotografia (FIGURA 124), possivelmente feita na mesma sessão de “Folô e Chiquinha”, em que aparece apenas uma das modelos, identificada como “Tereza, antiga filha do Terreiro do Gantois”, publicada no livro de Arthur Ramos (1940). Ao longo do livro, o autor não fornece nenhum dado sobre a fotografia ou sobre aquela que ele identificou como Thereza.

Em visita ao Terreiro do Gantois, as fotografias foram apresentadas às pessoas ali presentes, que não reconheceram a imagem tampouco a referência ao nome Tereza. Todavia, o dado apresentado por Artur Ramos é valioso para começar a rastrear a trajetória das mães de santo na história da Bahia.

Esta pesquisa não alcançou concluir a história das “Folô”. O fato de duas das mulheres que aparecem nas fotografias terem sido denominadas de Folô, ambas trajadas de forma semelhante, ou identificadas como parte de uma congregação religiosa, constitui dado para se analisarem não somente as práticas culturais e a sociabilidade de Folô como também o lugar dessas mulheres na sociedade baiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa resultou em novos questionamentos acerca do circuito social das fotografias da gente preta. Dado seu caráter de circulação pública, foi possível localizar 137 fotografias, que foram produzidas durante a gênese da fotografia no Brasil em meados do século XIX, circularam pelo menos até a primeira metade do século XX e se encontram atualmente nos arquivos públicos de Salvador (nem sempre em condições ideais para sua conservação), nas coleções particulares e nas publicações de coleções nacionais e estrangeiras. Se a produção de fotografias de pessoas africanas e afrodescendentes foi menor que aquela de pessoas brancas, o acesso às primeiras foi favorecido por estarem fora do âmbito privado dos dispersos álbuns de família e por terem circulado nos mais inusitados espaços sociais.

Os fotógrafos instalados no Brasil, inicialmente, tiveram o propósito de fabricar retratos de pessoas, vistas da cidade e paisagens. Todavia as fotografias dos “tipos” – inicialmente “exóticos”, “pretos” e, por fim, “urbanos” – apresentou-se como um gênero atraente e a maioria dos fotógrafos oitocentistas fizeram imagens da gente preta. Isso demonstra o surgimento de um mercado consumidor desse tipo de fotografia. Mesmo aqueles fotógrafos que não tiveram a intenção de fazer retratos, tais como Benjamin Mulock, registraram pessoas afrodescendentes na composição das vistas da cidade e nas obras da estrada de ferro.

A produção das fotografias da gente preta foi destinada às exposições permanentes nos ateliês, chamados inicialmente “galerias de retratos”, depois “salões de exposição” – onde os retratos eram vendidos ao público nacional e estrangeiro –, e às exposições de arte, indústria e tecnologia, ocorridas no Brasil e na Europa. O belo e harmônico na imagem aparecem como elementos relevantes nas composições, dado o propósito de destacar para o espectador o valor artístico das fotografias. Assim, configurou-se um estilo fotográfico nos Oitocentos em que os fotógrafos determinaram uma estética original, com base em suas preferências e referências de estilo, desde a seleção do modelo e do tema até a composição e o arranjo do quadro.

Ao mesmo tempo, muitas das fotografias da gente preta registraram atributos individuais que serviram para pesquisar a identidade do retratado e sua cultura. As imagens que foram feitas em cenários neutros, por exemplo, destacaram o vestuário, as ferramentas de trabalho e os objetos usados ou produzidos pelo modelo. Nos indícios fornecidos por detalhes nas imagens, descobriram-se vínculos com as fontes que dão conta do circuito social da fotografia como em teses médicas, ensaios etnográficos, processos criminais e cíveis,

testamentos, inventários, anúncios de jornais, cartas de alforria ou conexões entre os retratados e a joalheria, a indumentária e os objetos exibidos atualmente nas coleções dos museus de Salvador.

De acordo com as informações obtidas, esta pesquisa projeta-se para o campo das biografias dos retratados e seu lugar dentro do universo social do período, o que poderá ser feito futuramente. A elite de mestiços – entre os quais identifica-se Ivo Pinheiro, retratado com uma faixa decorada com insígnias da maçonaria para cargos de alta distinção; os médicos da família Vidal da Cunha, como Cornélio Vidal da Cunha e Eduardo Vidal da Cunha; e intelectuais, como Teodoro Sampaio e Elias Nazareth – pode expressar o surgimento de um círculo social de homens mestiços influentes na sociedade baiana do começo do século XX. Sua existência deixa aberta a pergunta sobre a novidade, o destino e os aportes desse grupo no processo de inserção da comunidade afrodescendente na sociedade sem escravizados.

Por sua vez, as mulheres dessa comunidade retratadas com joias ou ornamentos próprios dos altos cargos do Candomblé atravessaram o período analisado. Entre elas, reconheceu-se a personagem nacional chamada Nega Folô, e as mães de santo. Nesse caso, caberia perguntar pelo lugar e pela função social desempenhada por essas mulheres, abrindo a hipótese de constituírem uma nascente elite feminina africana e afrodescendente no período anterior à abolição.

A pesquisa também resultou em interrogações sobre fenômenos culturais a exemplo da conformação da figura da “crioula baiana” como representação da Bahia. Atestou-se que postais de mulheres legendadas como “crioulas” circularam no Rio de Janeiro, em São Paulo e na Europa desde finais do século XIX. A partir dessa evidência, pergunta-se se o exame da circulação dessas fotografias, nos lugares onde se construiu a figura da mulher afrodescendente e sua identificação com a Bahia, levaria à gênese da “baiana”.

Finalmente, mas não com menor importância, o exame das fontes fotográficas informou da estilística e da criatividade de alguns setores da população afrodescendente na Bahia, aspectos que poderiam ser entendidos seja como recriação de práticas africanas, seja como invenções americanas crioulas estratégicas ao estabelecimento de uma economia e de uma posição social pujantes na era da escravidão. Em particular, caberia perguntar se a forma de as amas de leite carregarem a criança branca nas costas ou se as táticas nas atividades de ganho foram costumes herdados e de quais povos africanos.

A tendência contemporânea da História do Mundo Atlântico, que investiga histórias particulares de sujeitos ou aspectos culturais integrando-os a circuitos no outro lado do Atlântico, torna possível examinar pontualmente de onde as pessoas africanas no Brasil

trouxeram essas práticas.²⁴ No caso da Bahia, uma vez que pessoas jêjes, iorubás e ijexás foram as últimas trazidas pelo Tráfico Transatlântico, a região habitada por esses povos poderia ser o ponto de partida para se procurar a referência desses costumes.

Enfim, a fotografia revelou-se uma fonte de dupla natureza: aquela que fala por meio das evidências presentes na imagem e a que fornece informações pela ligação com fontes de outra natureza. Assim, o aporte metodológico desta pesquisa aponta para a ênfase no indício fornecido pela fotografia, o qual se torna ponte para fontes que trazem à luz fenômenos sociais não exibidos pela fotografia em si, mas extensivos a ela. De fato, o documento só “fala” por meio das perguntas que a ele se faz, que o transformam num vetor para repostas e para novas perguntas, o que torna a conclusão desta pesquisa um lugar aberto desdobrando-se em novas questões. Assim, termina-se aqui num “jardim de caminhos que se bifurcam” (BORGES, 1995, p. 93).

²⁴ Sobre as pesquisas nessa linha, ver: REIS, 2006; LOVEJOY, 2002, p. 9-39; THORNTON, 1992.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do descobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Fundação Bienal/Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000.

ALBUQUERQUE, Wlamyra de. Patriotas, festeiros, devotos. Comemorações da Independência na Bahia (1888-1923). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da (org.). *Carnavais e outras festas*. Campinas: Unicamp, 2002. p. 161-174.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. *Exaltação das diferenças: racialização, cultura e cidadania negra, 1880-1900*. 2004. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas. 2004.

ALINDER, Jasmine. La retórica de la desigualdad: las fotografías de los esclavos de Brasil en el siglo XIX. In: *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917*. Ed. José Amador. Havana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello/Latin American and Caribbean Studies Program of the University of Michigan, 2003. p. 161-174.

ALMEIDA, Luciane Pereira de; PORTO, Fernando. Os anúncios do Jornal do Commercio de amas-de-leite, contando a história do aleitamento materno no Brasil (1888-1890). *Enfermagem Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n.4, p. 213-223, 2004.

ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão de obra escrava em Salvador, 1811-1860*. São Paulo: Corrupio, 1988.

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Editora do Sagrado Coração, 1998.

Annaes do V Congresso Brasileiro de Geografia, 1916, Salvador. ANNAES... Imprensa Oficial.

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. A Baía de Todos os Santos: um sistema geo-histórico resistente. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 9, n. 4, 2000.

AUGEL, Moema P. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix/INL, 1980.

AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (org.). *Escravos brasileiros no século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988.

BAÇAN, L. P. *Dicionário dos Rituais Afro-Brasileiros*. [S.l.]: Editora Bibliomundi, 2022.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELCHIOR, Elysio de Oliveira. Introdução. In: BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 170-172

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 33-65.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994d. p. 91-108. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BERNARDO, Teresinha. *Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo*. São Paulo: Educ/Editora da Unesp, 1998.
- BERTONHA, João Fábio. Trabalhadores imigrantes entre identidades nacionais, étnicas e de classe: o caso dos italianos de São Paulo, 1890-1945. *Varia Stória*, Belo Horizonte, n. 19, p. 51-67, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BRITO, Jailton Lima. *A abolição na Bahia, 1870-1888*. Salvador: CEB, 2003.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- BURTON, Ifájoke Nefertiti. Encenando a oralitura sagrada Iorubá para audiências laicas. *Rebento*, v. 7, n. 6, p. 115-129, 2017.
- CALLAWAY, Helen. Purity and Exótica in Legitimizing the Empire: Cultural Constructions of Gender, Sexuality and Race. In: RANGER, T.; VAUGHAN, O. (ed.). *Legitimacy and the State in Twentieth-Century Africa: Essays in Honour of A. H. M. Kirk-Greene*. London: Macmillan, Association with St. Antony's College, Oxford, 1993.
- CARVALHO, Vânia Carneiro *et al.*, Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Ser. v. 2, p. 253-300, jan./dez. 1994.
- CASTRO, José Guilherme da Cunha (org.). *Miguel Santana*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- CATÁLOGO do Museu Carlos Costa Pinto. Salvador, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade, uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *História cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. p. 173-191.

- CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo e ser escravo. In: AZEVEDO, Paulo César; LISOVSKY, Maurício (org.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.*, 1864-1866. São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 24.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DISDÉRI, Adolphe. *Sur le portrait photographique, 1862, in Du bon usage de la photographie*. Une anthologie de textes. Paris: Centre Nationale de la Photographie, 1987.
- EDWARDS, Elizabeth (org.). *Anthropology and photography – 1860-1916*. London: Royal Anthropological Institute, 1992.
- EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e Fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 2, Dossiê Antropologia e Fotografia, 1996.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa ed., 2004.
- SCOREL, Sílvia. *Vestir poder e poder vestir*. O tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro. 2000. 254 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000,
- EVANGELISTA, Hélio de Araújo. Congressos Brasileiros de Geografia. *Revista Geopaisagem*, ano 2, n. 3, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.feth.ggf.br/congresso.htm>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Objects*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da Fotografia: repercussões sociais. In: *Fotografia, usos e funções no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1991.
- FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org.). *Representações, contribuições a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000. p. 45.
- FALOLA, Toyin. *Politics and Economy in Ibadan, 1893-1945*. Lagos-Nigéria: Modelor, 1989.
- FALOLA, Toyin. *The Political Economy of a Pre-colonial African State: Ibadan, 1830-1900*, Nigéria: University of Ife Press Ltd., 1984.
- FALOLA, Toyin. *Yoruba gurus: Indigenous Production of Knowledge in Africa*. Trenton: Africa World Press, 2000.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu que balance!* Mundos femininos, maternidade e pobreza. Salvador, 1890-1940. Salvador: CEB, 2003.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Um capítulo à parte: as amas-de-leite escravas. In: FERREIRA, Luzilá Gonçalves; ALVES, Ívia; FONTES Nancy Rita *et al.* (org.). *Suaves amazonas: mulheres e abolição da escravatura no Nordeste*. Recife: UFPE, 1999.

- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- FERREZ, Gilberto. *Bahia, velhas fotografias – 1885-1900*. Salvador: Banco da Bahia Investimentos S.A., 1988a.
- FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas – 1851-1890*. Rio de Janeiro: Campo visual, 1988b.
- FONSECA, Raimundo N. da Silva. *'Fazendo fita': cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA/CEB, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FREIRE, Antônio. *Almanak da Província da Bahia*. Bahia: Litho-Typografia de João G. Tourinho, 1881.
- FREIRE, Oscar. Impressão de uma visita. *Revista do Brasil*, Bahia, mar. 1908. [Arquivo da Biblioteca Pública Estado Bahia].
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.
- FREYRE, Gilberto et al. *O retrato brasileiro, fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1916*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, tomo II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo: Ed. Nacional/Brasiliana, Série Estudos e Pesquisas – Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucamos*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- GINSBURG, Carlo. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- GINSBURG, Carlo. Sinas: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, Ernest H. *Symbolic Images: Studies in the Art of Renaissance II*. New York: Phaidon Press, 1978.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. *Manuel Querino e a formação do "pensamento negro" no Brasil entre 1890 e 1920*. In: 28º ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, Caxambu, MG Disponível em: <file:///C:/Users/alice/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/000496267.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2004.
- HACKLER, Ewald. O postal ilustrado (1898-1930). In: VIANNA, Marisa (org.). *"... Vou pra Bahia"*. Salvador: Bigraf, 2004.
- HALL, Michael; PINHEIRO, Paulo Sérgio (ed.). *A classe operária no Brasil, 1880-1930*. Documentos. 2. São Paulo: Brasiliense, 1979, 1981.

JÚNIOR, Rubens Fernandes; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*: coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência nas províncias do Sul do Brasil*: Rio de Janeiro e São Paulo: compreendendo notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias. Belo Horizonte: Ed Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833*. A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: FCSA, 1977.

KOSSOY, Boris. La fotografía em Latino América en el siglo XIX, la experiencia europea y la experiencia exótica. In: WATRISS, Wendy; ZAMORA, Lois P. (org.). *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994*. University of Texas Press, 1998.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da fotografia no Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

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

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia M. Na “galeria dos condenados”, o aprendizado de um photographo. *Revista Studium*, n. 15, p. 51-95, 2004.

LARA, Silvia Hunold. *Mulheres escravas, identidades africanas*. 2006. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>. Acesso em: 20 jan. 2021.

LAW, Robin. Ethnicity and the Slave Trade: “Lucumi” and “Nago” as Ethnonyms in West Africa. *History in Africa*, Cambridge University Press, v. 24, p. 205-219, 1997.

LAW, Robin. *The Oyo empire, c.1600-c.1836: a West African Imperialism in the Era of the Atlantic Slave Trade*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

LEAL, Maria das Graças. *Manuel Querino*. Entre letras e lutas. Bahia, 1851-1923. 2004. Tese (Doutorado) – PUC-São Paulo. São Paulo: Annablume, 2009.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Negros e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 2, p. 145-151, 1996.

LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia C. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. *Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, 1997.

LIMA, Vivaldo da Costa. Um boicote de africanas na Bahia. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 30, n. 15, p. 16-22, dez./fev. 1989/90.

LOVEJOY, Paul. Identidade e a miragem da etnicidade. A jornada de Mahommah Gardo Baquaqua para as Américas. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, p. 9-39, 2002.

LOVEJOY, Paul. The Clapperton-Bello exchange: The Sokoto *Jihad* and the Trans-Atlantic Slave Trade, 1804-1837. In: WILLEY, A. E.; WISE, C. (eds.). *The desert shore: literatures of the African Sahel*. Boulder: Lynne Rienner, 2000.

MARTINS, Ana Cecília; MILLER, Marcela; SOCHACZEWSKI, Monique. *Iconografia Baiana do século XIX na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. A opulência na província da Bahia. In: ALENCASTRO, Luís Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*. Salvador: Corrupio, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando A.; ALENCASTRO, L.F. de (org.). *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, n. 2, 1994.

MENESES. Prefácio. In: LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia C. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio M. *A travessia da Calunga Grande*. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil – 1637-1899. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp, 2000.

MOURA, Mariluce de Souza. A Fotografia na Bahia (apesar das perdas, um retrato nítido de mais de um século). In: FOTOBÁHIA 79, Salvador: [s.n.], 1979.

NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e a escravidão. In: *A forma difícil*, ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. *A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX*. Salvador: FCJA/UFBA – Centro de Estudos Baianos, 1999.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A Fotografia e o negro na cidade de Salvador*. Salvador: EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PANOFSKI, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PARÉS, Luís Nicolau. O processo de criouliização no Recôncavo baiano (1750-1800). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 33, p. 87-132, 2005.

PEEL, John David Yeadon. *Religious encounter and the making of the Yoruba*. Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia: estudos de contato racial*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1945.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 2, Antropologia e Fotografia, NAI/UERJ, v. 2, p. 29-52, 1996.

QUERINO, Manuel Raimundo. *A raça africana e os seus costumes na Bahia*, Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1917.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *Imprensa Oficial do Estado da Bahia*, 1918.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1940.

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1940.

REGO, Waldeloir do. *Sete lendas africanas na Bahia*. Salvador: Norberto Odebrecht Editora, 1978.

REIS, Isabel Cristina dos. *Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador: CEB, 2001.

REIS, João José “De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição. *Revista Afro-Asia*, n. 24, p. 199-242, 2002.

REIS, João José. A greve negra de 1857 na Bahia. *Revista USP*, [S. l.], n. 18, p. 6-29, 1993.

REIS, João José. *A morte é uma festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

REIS, João Jose. Domingos Pereira Sodré: um sacerdote nagô na Bahia oitocentista. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 34, p. 237-313, 2006.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil. A história do levante dos Malês em 1835*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

REIS, João José; AGUIAR, Márcia Gabriela D. de. Carne sem osso e farinha sem caroço: O motim de 1958 contra a carestia na Bahia. *Revista de História*, v. 135, n. 135, p. 134-158, 1996.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

ROSADO, Rita de Cássia Santana de Carvalho. *Cronologia portos da Bahia*. Salvador: Atual, 2000.

SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização*, Salvador da Bahia no século XIX. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SAMPAIO, Maria Guimarães. Da *photographia* à fotografia (1839-1949). In: ALVES, Aristides (coord.). *A fotografia na Bahia 1839-2006*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*, São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

- SANTOS, Claude. *A fotografia e Canudos*. Disponível em: <http://www.portfolium.com.br/artigo-claude.htm>. Acesso em: 24 nov. 2006.
- SANTOS, Claude. O fotógrafo do absurdo. Canudos/Flavio Barros. *Jornal A Tarde*, Salvador, nov. 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro*. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.
- SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pincelas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. 323 p. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- SLENES, Robert W. O que Rui Barbosa não queimou: novas fontes para o estudo da escravidão no século XIX. *Revista Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 13, n. 11, p. 117-149, 1983.
- SLENES, Robert W. A provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, 1995/96.
- SNELLING, Henry Hunt. (1816-1897). *The History and Practice of the Art of Photography, or, The Production of Pictures Through the Agency of Light: Containing All the Instructions Necessary for the Complete Practice of the Daguerrean and Photogenic Art, Both on Metallic Plates and on Paper*. GP Putnam, 1849. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/168>. Acesso em: 1º maio 2022.
- SOARES, M. Cecília. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. *Afro-Ásia*, Salvador, v. 17, n. 17, p. 57-71, 1996.
- SODRÉ, Jaime. *Um herói de raça e classe*. Salvador: [s.n.], 2001, p. 89-93.
- TEIXEIRA, Cid *et al.* Memória Fotográfica. In: *A grande Salvador*, posse e uso da terra. Salvador: Cedurb, Bureau Gráfica e Editora, 1978.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum, estudos sobre a cultura popular tradicional*, São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 25-85.
- THORNTON, John. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1680*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 283-310, 1999.

TORRES, H. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 413-467, 2004.

TURAZZI, Maria Inês. *Poses e Trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TURAZZI, Maria Inês. Documentação Fotográfica das obras de engenharia do século XIX, mar./jun. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n1/v3n1a07>. Acesso em: 20 jan. 2021.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Editorial Sao Paulo, Metalivros, 2004.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo, do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*. Salvador: Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia, 1850*. Salvador: Corrupio, 1999.

VIANNA, Joaquim Telesphoro Ferreira L. *Breves considerações sobre o aleitamento materno*. 1855. Tese – Faculdade de Medicina da Bahia, Salvador.

VIANNA, Marisa. *Vou pra Bahia*. Salvador: Bigraf, 2004.

VIDITZ-WARD, Vera. Os crioulos de Freetown. In: VIDITZ-WARD, Vera. *Antologia da fotografia africana e do Oceano Índico, séculos XIX e XX*. Paris: Éditions Revue Noire.

VIDITZ-WARD, Vera. Photography in Sierra Leone, 1850-1918. *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 57, n. 4, p. 510-518, 1987.

WETHERELL, James. *Brasil: apontamentos sobre a Bahia, 1842-1857*. Salvador: Banco da Bahia S/A, [s.d.].

ANEXO

As informações contidas neste anexo visam adicionar dados biográficos dos fotógrafos, do desenvolvimento da tecnologia e da comercialização dos produtos fotográficos em Salvador, entre 1860 e 1910. Foram excluídos os dados contidos nas obras especializadas, como aquelas de Boris Kossoy; constam apenas os documentos relevantes, ainda desconhecidos pela historiografia, encontrados ao longo da pesquisa principalmente no Arquivo Público do Estado da Bahia.

Foram transcritos os documentos,²⁵ em íntegra ou em parte, e os sumários, assim como foram indicadas as referências, com o objetivo de mostrar as possibilidades de pesquisa dos acervos baianos a esse respeito. Considera-se que as informações a seguir são indicativas de aspectos relevantes da vida social desse setor de estrangeiros que viveram na Bahia e contribuíram para a modernização da arquitetura, da tecnologia e do gosto das elites baianas.

O Anexo está organizado na ordem cronológica do estabelecimento dos fotógrafos na cidade, no período selecionado pela pesquisa. A prioridade foi para aqueles que fotografaram a gente preta, de modo que não se cobriu o universo maior dos fotógrafos, a não ser nos momentos em que estes se associaram ou concorreram por um mesmo mercado.

²⁵ Os documentos foram transcritos exatamente como nos originais, de acordo com a norma ortográfica do período em que foram produzidos.

FRANCISCO DA SILVA ROMÃO

1

RETRATOS A OLEO, E A ELECTROTYPO. Francisco da Silva Romão continua a tirar retratos a óleo e em miniatura, assim como pelo sistema de electrotypo em sua officina à rua do Castanheda nº 51. O anunciante, a fim de corresponder aos desejos das pessoas que o procuram para trabalhos de sua arte, mandou vir da Europa um grande sortimento de caixinha de velludo, e outros objetos para retratos de um primor e gosto ainda não vistos n'esta cidade e, da mesma sorte, as melhores tintas para óleo ou outro qualquer gênero de pintura.

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 9 de março de 1854, p. 3)

2

Anunciava como Retratista à Daguerreótipo, situado à rua do Castanheda nº 11

(CEDIC, Almanak Administrativo, Mercantil, e Industrial da Bahia, 1855)

JOÃO GOSTON

Inglês estabelecido em Salvador de 1854 até 1880. Até a década de 1860, identificou-se como *Retratistas a Electrotypo*.

1

RETRATOS COLORIDOS A ELECTROTYPOS. Rua das Portas da Ribeira nº 21 J. GOSTON tira-se retratos com toda perfeição e qualidade que é possível, tanto em tempo chuvoso como com sol, de todos os tamanhos, tanto para medalhas, caixinhas, alfinetes, botões de camisa e por commodos preços, das 9 horas da manhã até as 4 da tarde.

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 11 de janeiro de 1854, p. 3)

2

“GALERIA DE RETRATOS COLORIDOS A ELECTROTYPOS. Rua das Portas da Ribeira nº 21 J. GOSTON tem a honra de participar ao público que, havendo recebido o mais complecto, rico e variados sortimentos de quadros e caixinhas de todas as qualidades, distinguido-se uns e outros pelo bom gosto dos ornatos, se acha prompto para satisfazer a encomenda de quantos queiram honrar com sua presença o seu estabelecimento. Alem de garantir a maior perffeição em seu trabalho, como se vê na galeria de retratos, patente a todos os olhos, offerece a vantagem de proporcionar a luz a mais perfeita para *tirar os retratos em alguns segundos sem necessitar de muitas experiências*, como acontece a falta d'aquelle meio. Das oito horas da manhan até as quatro horas da tarde se acha prompto a contentar os que desejem utilizar-se de seu préstimo.”

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 25 de fevereiro de 1854, p. 3).

3

“[...] O mesmo avisa ao publico d'esta cidade que, tendo de retirar-se para o Rio de Janeiro no fim do mez, so trabalhara por sua arte ate esta data: portanto quem se quiser se utilizar de seus prestimos apresse-se a procural-o antes que se retire.”

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, abril de 1854, p. 3).

4

“Era casado com Luzia Goston e teve pelo menos um filho, chamado Jose Goston, que em 1891, casou-se na Freguesia de São Pedro.”

(LEV, *Livro de Casamento, Freguesia de São Pedro, 1844-1910*, p. 266. verso)

5

“Goston também tinha uma Loja de Relojoaria, situada no Campo Santo. Sobre tal negócio, sabemos que, no ano de 1874, nosso fotógrafo foi processado por Francisco Ferraro e Figles, negociantes com Loja de Jóias, situados à rua Nova do Comércio. A ação judicial foi movida contra Goston por falta de pagamento de dois relógios que o réu comprou na dita loja de jóias com o objetivo de revendê-los. Em 21 de agosto de 1872, Goston assinou uma letra, no valor de quinhentos e cinqüenta e cinco mil reis, com vencimento em noventa dias, a qual não foi paga. À época, o réu foi notificado em sua residência, à rua Direita do Palácio, para a audiência judicial da qual era acusado. Todavia o fotógrafo não compareceu.”

(APEBa, Seção Provincial, Judiciário, *Cível* (2), 43A/1524/22, 1874)

FRANCISCO NAPOLEÃO BAUTZ

(1854-1871)

1

“Sito à Ladeira da Preguiça.”

(CEDIC, Almanak da Bahia, 1854, p. 248; BPEBa, Almanak da Bahia, 1856, p. 282)

2

“RETRATOS PHOTOGRAPHICOS COLORIDOS. CHAPAS A ELECTROTYPO. FRANCISCO NAPOLEÃO BAUTZ *O’utrota na rua Direita do Palácio agora no pé da Ladeira da Preguiça n. 11* Na galeria photographica do artista acharão os apreciadores das bellas artes, por preços commodos, uma linda colleção de objetos e jóias muito variados para collocação de retratos, que recebo pelo vapor inglez. Tiram-se retratos a electrotypo com a vista do porto do Bomfim ou sem ella, afiançando a perfeição e duração dos retratos que só agradando se entregarão: convida a senhores e senhoras para verem sua colleção de retratos, mesmo independente de se retratarem. Ensina-se a tirar retratos e tem instrumentos para vender.”

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 7 de março de 1854, p. 3).

3

Faleceu em Salvador no dia 5 de outubro de 1871. Inventário.

Texto se inicia em francês para ser traduzido por tradutor credenciado.

“Consulado da França na Bahia – 20 de fevereiro de 1872

[...] Senhor Juiz,

Recebi a carta que V. S me fez a honra de dirigir-me com data de doze do corrente e pela qual me pede V.S. o inventario da sucessão “Napoleão Bautz”, cidadão francez fallecido na Bahia. De conformidade com o seu desejo, apresso-me em transmitir-lhe junta uma copia d’esse documento, bem como um demonstrativo approximado da liquidação d’aquella sucessão.

Aproveito esta ocasião, Senhor Juiz, para accusar a recepção de sua carta de dezeseis deste mez. Os interesses dos herdeiros do Senhor [Paissou] podendo ser lezados, sio inventario fosse por mais tempo demorado, eu havia fixado a data de dezeseis do corrente para proceder a essa formalidade. A hora marcada erão onze horas, e a carta de V. S., tendo-me chegado ás mãos somente a uma hora, o inventario já se achava então terminado. Sinto muito, Senhor Juiz, não ter sido prevenido á tempo, porque eu teria transferido para outro dia, em que não estivesse O S. impedido desse acto conservador dos interesses dos herdeiros. Queira aceitar, Senhor Juiz a segurança de minha mais distincta consideração.

Ao Senhor Juiz dos Orphaos da Bahia

(assignado) O Gerente do Consulado

Le Reynand

Interprete – Alex.e Seb.am Borges de Barros

24/02/1872”

[...] Procedendo por ordem do Senhor Gerente do Consulado de França n'esta residencia, e para a conservação dos direitos dos herdeiros regulares do Senhor Francisco Napoleão Bautz, Francez fallecido n'esta cidade aos cinco de outubro de mil oitocentos e setenta e um, e os interesses de todos os demais que de direito for. Dirigimo-nos à casa que habitava o dito Francisco Napoleão Bautz, na Barra, onde elle tambem tinha outras casas ocupadas por um armazem de especiarias, e objectos de photographia. Com a assistencia do Senhor Gerente do Consulado. Em presença dos senhores Charles Kühnert, agente das Messagerias Marítimas Lino de Azevedo e Silva, ambos de maior idade, domiciliados na Bahia, e testemunhas requisitadas e dos Senhores Guilherme [Gamrly], photographo e Antonio Lopes Vellozo, Negociante. Ambos igualmente domiciliados na Bahia, peritos nomeados pelo Senhor Gerente do Consulado.

Tudo reconhecido que os sellos postos no dia seis deste mês, como consta do custo de collocação dos sellos, estão perfeitamente intactos

Procedendo successivamente ao levantamento dos ditos sellos, e immediatamente depois do Inventario dos moveis, papeis, valores, e outros objectos pertencentes á successão, e cuja relação e avaliação são as seguintes:

Na casa onde falleceo o Senhor Bautz – moveis: relação de mobiliário

Na casa onde habitava um quadro preto p.a desenho #500 – 5#000

Em uma caza allugada pelo Senhor Bautz, e onde existião diversos objectos de photographia [...]

1	Um lote 100 quadros pequenos com retractos	10#000	10#000
1	Um lote 580 d.o p.a retractos	20#000	20#000
1	Um lote 200 caixinhas p.a d.os	15#000	15#000
1	Um lote gravuras velhas d.os	2#000	2#000
1	Um lote 140 papel partout	15#000	15#000
1	Um lote pinceis “	#500	#500
1	Um lote objectos para limpar vidros	2#000	2#000
1	Um lote molduras douradas “	4#000	4#000
14	Quatorze objectivos para camara escura	15#000	210#000
1	Um lote papelão e papel “	1#000	1#000
1	Um lote pinças p.a papel “	1#500	1#500
1	Um lote de diversos objectos para photographia	3#000	3#000
	Uma caixa ferramentas avaliada á	1#000	1#000
7	Sete quadros, cartazes m.s velhos	#500	3#500
1	Um lote uma columnna e quadros de fundo	5#000	5#000
1	Um gral	#500	#500
1	Um lote de objectos p.a desenho	3#000	3#000
26	Vinte seis bacias de porcelana	#800	20#800
31	Trinta e uma d.as de gomia“	#600	18#600
34	Extractos de óleo sem valor	—	—
1	Um lote vidros diversos	5#000	5#000
1	Um lote de pinturas	1#000	1#000
18	Dezoito stereoscópios	#500	9#000
1	Um lote clichés	10#000	10#000
1	Um lote molduras velhas	2#000	2#000
1	Um lote funis, frascos v.r	20#000	20#000
38	Trinta e oito caixas, chapas prateadas	30#000	130#000
2	Duas prensas para extractos	8#000	16#000
1	Um lote de algodão cardado	2#000	2#000
1	Um lote caixas varias	5#000	5#000

1 Um lote de objectos diversos 4#000 4#000

Transporte 681#900

Em um armazem de especiarias

Obs. Relação de mercadorias de alimentos e produtos para o lar

Somma Total 1:240#430

Negros escravos para memoria

1º Justina, africana, com mais de quarenta annos de idade, doente, estimada em 300#000

2º Emiliana, filha de Justina, com sete annos de idade, creoula, 500#000

3º Helena, com mais de trinta annos de idade, creoula, 500#000

4º Francisco, filho de Helena com dez annos de idade, creoulo, 400#000

5º Carlos, filho de Helena, com sete annos, crioulo, 400#000

6º Maria, filha de Helena, com cinco annos d.a doente, 150#000

Valor estimado total dos escravos 2:150#000

Abertura da caixa com objetos de valor em 18 de outubro de 1871, não estão avaliados

26	Vinte seis anéis de ouro
3	Trez d.os de ouro e diamantes
1	Um d.o de ouro e brilhante
17	Dezesete pares de brincos
4	Quatro pulseiras de ouro
12	Correntes de ouro
3	Trez rozarios de ouro com cruzes
4	Quatro correntes para relógio
2	Dous adereços de ouro
1	Um dito de ouro e diamantes
2	Dous alfinetes (broches) de ouro
3	Trez medalhões de ouro e crystal
2	Dous relógios de ouro
5	Cinco ditos de prata
7	Sete pares de botões de ouro para camisas
3	Trez alfinetes de ouro para gravatas
1	Um lote de diversos objectos pequenos de ouro e coral
1	Um copo de prata dourada
8	Oito colheres de prata para chá
11	Onze dita d.a para sobremeza
1	Um dita para tirar assucar
1	Um lote diversos objectos pequenos de prata
1	Um par de brincos de diamantes
1	Um lote, medalhão, broches, alfinetes de cobre dourado

Uma quantia de um conto seiscentos e quarenta e seis mil reis (1:646#000)

Obs. Herdeiro Henrique Bauntz, menor.”

(APEBa, Seção Judiciária, *Inventário*, 2896 - 01/07/1872)

JOÃO FRANCISCO PEREIRA REGIS

“sito à rua dos Coqueiros.”

(CEDIC, Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o anno de 1857, p. 311)

RETRATISTAS A ÓLEO E MINIATURA

(CEDIC, Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1863, p. 341)

MANUEL ARCHANJO DE JESUS NOGUEIRA

“Rua do Noviciado, n° 92.”

(CEDIC, Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia, 1863)

LEON CHAPELIN

No ano de 1857 anuncia os Retratos Fotográficos.

“PROCESSO DESCOBERTO MUITO RECENTEMENTE

Rua do São Pedro Velho n° 48.

Leon Chapelin, retratista, tendo na sua volta de Paris feito com geral satisfação os mais finos retratos fotográficos, quer em fumo, quer coloridos que existem na Bahia, acaba de receber um processo de poder fazer com a maior exatidão possível, e dando preços muitos menores, retratos que reproduzem com admirável finura os traços do indivíduo que se quer retratar. Os instrumentos perfeitos com que trabalha, e o seu novo processo coloca-o na posição de tirar nesta capital os retratos mais fieis que se podem desejar. Acha-se a qualquer hora na sua galeria a rua de S. Pedro Velho n° 48.”

(APEBa, *Jornal da Bahia*, 27 de abril de 1857)

ANTONIO LOPES CARDOSO**1**

Preso na Casa de Correção, de onde, em 30 de julho de 1866, escreve ao vice-presidente da província, fazendo o seguinte requerimento,

Desejando satisfazer ao honroso convite que V.Ex^a se dignou dirigir me, na próxima exposição nacional alguma specimes de meus trabalhos photographicos, e tendo eu começado a aprontar para este fim, uma colleção de retratos que não pude concluir, em rasão de ter sido obrigado a recolher-me a estas prisão a fim de dar cumprimento a pena que me foi imposta ao jury d’esta capital [...] para que eu possa concluir aquella colleção já começada necessária se torna que o Dr Juiz municipal da 3^a vara a qual me acho recolhido, me permitta a ida em minha casa, pelo menos, por espasso de oito dias, sahindo eu de manhã, devidamente acompanhado e voltando de tarde a dormir na prisão.

(APEBa, Correspondência da Polícia – Casa de Correção, março 3092)

2

“[...] na Photographia Imperial, a rua Direita do Palácio, se dirá quem precisa de uma ama-de-leite de cor parda ou branca.”

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 12 de outubro de 1871, p. 3)

3

“Escritura de Penhora e garantia que fazem Lopes & Companhia que vivem de ser photographos moradores a rua Direita de Palácio, Freguesia da Sé, a Gunter & Mundt, negociantes e moradores nesta cidade pela quantia de reis 1.520\$000 como abaixo se declara [...]

1876, 12 de dezembro

[...] quantia proveniente de mercadorias que compraram para sua photographia a rua Direita do Palácio, de cujo passarão aos mesmos quinze letras, sendo a primeira a vencer em 15 de janeiro de 1877, na quantia de cem mil reis, e a ultima de cento e vinte mil reis, a vencer em 15 de março de 1878, com a condição porém de que, no vencimento de qualquer uma delas, não for paga, se considerara todas as demais vencidas juntamente o premio estipulado nas mesmas de 1% ao mês [...] e para segurança e garantia dos referidos credores [...] dão em penhor e garantia a sua officina de photographia estabelecida a rua Direita do Palácio numero 8 com todos instrumentos e moveis, quadros que contem, uma mobília de jacarandá [...]

(APEBa, *Livro de Notas*, 508, 10.08. 1876 a 16.05.1877)

4

“Proviniente da cidade do Porto, chegada em Salvador em 02 de setembro de 1859, Antonio da Silva Lopes Cardoso.”

(APEBa, *Livro de Passageiros*, 1859)

GUILHERME GAENSLY

1

O pesquisador Cid Teixeira organizou os documentos do consulado suíço da Bahia, quando de sua transferência para o dito país. Na oportunidade, transcreveu como se segue:

“WM Gaensly se rendra en Amerique et Angleterre pour y agrender l’acquisition d’um brevet pour une invention em matiere de photographie faite par sieur Gutzlaff, lequel donne autorisation a W. Gaensly, em câs de réssuite, de tirer lê meilleur parti possible du dit brevet. 2- Les frais el gains resort partagés entre les deux contratants en parties egales: Le resultat eventuel sera moitie pour l’ inventeur el moitié pour la Maison Gaensly & Lange.”

(BPEBa, *Jornal do Brasil*, de 25 de novembro de 1863)

2

Em 1879, Gaensly muda-se para o prédio nº 92 no Largo do Teatro. Com intenção de reformar fez o devido pedido de licença para a Câmara Municipal com a seguinte alegação:

“Guilherme Gaensly, tendo alugado ao Mosteiro de S. Bento a propriedade nº 92, ao largo do Teatro, contígua ao terreno pertencente a Procuradoria onde foi antiga Recreativa, tendo sciencia que o projetado edeficio para o qual cedeo o Governo terreno necessário não se effectua sua edificação nem também por ora se projecta obra alguma no referido terreno: querendo o suppe concertar e aformosear a referido propriedade abrindo janelas lateraes para estabelecer seu atelier photographico, não podendo effectuar sem a competência, licença vem respeitosamente pedir-lhe seja concedida, não tendo o suppe direito a reclamação por prejuízos na casa a ser realizada qualquer obra no terreno pertencente a Província. 16 de agosto de 1879, Guilherme Gaensly.”

(APEBa, *Colonial e Provincial*, março, 1547)

RODOLPHO LINDEMANN

1

“Escritura de venda e compra paga e quitação que faz como vendedor Rodolpho Lindemann e como comprador Jose Dias da Costa na forma abaixo [...]1906 ao 28 de fevereiro na cidade de Salvador [...] compareceo o outorgante, como vendedor, Rodolpho Lindemann e, como comprador, Jose Dias da Costa, ambos negociantes residentes nesta cidade [...] sendo senhor e possuidor da Photographia denominada Lindemann estabelecida no prédio n. 92 a Praça Castro Alves, fazendo esquina para rua Senador Rui Barbosa [...] vendida ao outorgante José Dias da Costa a posse, o título e todos os materiais e utensílios e todos os acessórios da mesma photographia e tudo de conformidade com o balanço que entrega ao mesmo comprador pela quantia de quatro contos de reis que do dito comprador recebe neste ato em moeda legal e do que lhe dá plena e irrevogável quitação e lhe transfere todo domínio, posse, direito e ação que tinha nos ditos materiais, utensílios, acessórios, título e posse da referida photographia para que lhe fiquem pertencendo de hoje para sempre, obrigando-se elle vendedor a fazer em todo tempo firme e valiosa esta venda por si e seus herdeiros ou sucessores [...]

[...] Certidão passada a pedido de Rodolpho Lindemann [...] certifico que em meo cartório existem uns autos findos de inventário de D. Ameritas Charphonio Borges e seu marido Aurelino Alfredo Leilão Borges [...] consta a sentença do seguinte teor [...] na forma da clausula quatro do documento a fls. 5 e ante a anuência dos herdeiros púberes e do Sr. Curador geral dos orphaos mando que seja entregue a Rodolpho Lindemann a Photographia de que tratão a petição de fl. 2 e o dito documento de fl. 5. Bahia, 6 de março de 1905.”

“[...] Declaro que em virtude da sentença do Sr. Juiz de orphaos desta capital [...] mandou o mesmo juiz que fosse entregue ao Sr. Rodolpho Lindemann a Photographia ao largo do Teatro vista das razoes por mim apresentadas e constam dos meus autos. Pelo que faço entrega ao referido Sr. Lindemann da dita Photographia que neste acto a recebe perante as testemunhas que nesta declaração de firma assina também o recebedor. 14 de março de 1905.”

(APEBa, Judiciário, *Livro de Notas*, 1126/137/p. 40-41, 1905)

2

“Escritura de venda e compra paga e quitação que fazem como vendedores Rodolpho Lindemann e sua mulher Alvina Lindemann e como comprador Manoel Martins Paranhos na forma abaixo [...]

15 de julho de 1908

[...] em meo cartório compareceram os outorgantes Rodolpho Lindemann e sua mulher Alvina Lindemann proprietário domiciliados na Ásia Menor representados por seu bastante procurador Ferdinand Gaensly, [...] e como comprador Manoel Martins Paranhos negociante domiciliado nesta capital [...] Sendo senhores e possuidores do sobrado que tem o numero 127 municipal e de numero 625 actual da Rep. Da décima, sito a rua do jogo do Carneiro, distrito de Nazareth edificado em terreno próprio com sete metros e nove [...] contendo loja com duas janelas [...] limita-se por um lado em prédio que é ou foi do Dr. Manoel Joaquim Saraiva e pelo outro em quem tiver direito, e que houveram por compra a Jose Lopes Cardoso e sua mulher por escritura de 13 de Abril de 1898 [...] E pelo comprador me foi dito que aceitava esta escriptura nos termos declarados.

(APEBa, Judiciário, *Livro de Notas*, 1168/155, p. 20-21, 1908)

“Escritura publica de venda e compra paga e quitação que entre si fazem como vendedores Rodolpho Lindemann e sua mulher e como compradores João Augusto Galvão e Juvenal da Costa Galvão como tudo abaixo se declara, 22 de dezembro de 1916, em Salvador [...]

[...] como vendedores Rodolpho Lindemann e sua mulher D. Alvina Gaensly residentes em paris, representados por seu bastante procurador Adolpho Ballalai [...] senhores e possuidores da Fazenda Penha sita na freguesia do senhor da Vera Cruz no lugar denominado Mar Grande, termo de Itaparica em terreno rendeiro a Fazenda Nacional havida juntamente com seu irmão Adolpho Lindemann já falecido em partes iguais por compra feita a Jose Augusto de Farias e sua mulher d. Glicéria Nunes de Farias e por escritura pública lavrada na cidade de Itaparica beste estado aos oito de novembro de

1895[...] como de gacto vendido pelo preço e quantia de dez contos de reis [...] a metade da referida fazenda [...] falece a cunhada tendo sido vendida em praça a metade da fazenda e arremataram-na os atuaes compradores [...]

(APEBa, Judiciário, *Livro de Notas*, 1733/212, 1916, p. 18-19)

3

“Aurelino Alfredo Leitão Borges, fallecera em 27 de abril de 1904 [...] aproveita entretanto o ensejo para trazer ao conhecimento que esse seu genro, dissolvendo em 2 de janeiro do ano fluente como se vê do distracto junto, a sociedade mercantil que sobre a firma de Lindemann e C^a e para exploração de uma photographia, sita a Praça Castro Alves, havia celebrado em 1900 com o Sr. Rodolpho Lindemann assumiu a responsabilidade de todo o activo e passivo da alludida firma mediante o preço e condições constantes do artigo ou clausula terceira mencionado no distracto, fallecendo porem sem que tivesse pago uma só das prestações alli convencionadas [...] e em face dos preceitos legaes e jurídicos que se regem o assumpto, a indicada photographia nos termos que fora estipulada a clausula quarta d’aquelle mesmo distracto deve ser entregue ao exsocio Sr. Rodolpho Lindemann que por estar pronta a aceita-la também assina o presente[...] Bahia, 26 de outubro de 1904.”

(APEBa, Inventário de Aurelino Alfredo Leitão Borges, 01/125/196/10, 1905)

4

“[...] Rodolpho Lindemann, irmão do inventario que é de maior idade e achapse ausente fora d’este estado visto como seo casal não existem descendentes [...] os bens do casal a inventariar a media parte da fazenda da Penha com suas bemfeitorias, a saber casa de morada, fabrica de cal a vapor com animais de trabalho, plantação de coqueiros, e arredores frutíferos e mais algum gado de criação. [...] a fim de que a supp^a possa providenciar sobre a vinda da procuração do único herdeiro ausente, Rodolpho Frederico Lindemann, que é maior e se acha na cidade de Beyrouth na Syria, cujo comparecimento é essencial para não inquinar a nulidade todo o processo. 20 de outubro de 1908 [...]

[...] terminado o prazo que lhe foi concedido para prorrogar o dito inventario requer V.S. a designação de dia e hora para proceder a avaliação dos bens [...] dizem Rodolpho Lindemann e sua mulher d. alvina Lindemann, herdeiros colateraes [...] e como queriam desistir ou renunciar da herança a beneficio da viúva do dito irmão.

(APBa, Inventário de Adolpho Lindemann, 02/668A/1127A/04, 1908)

5

“Em 1922 uma triste notícia é publicada na Revista Renascença. O prédio que abrigava o acervo Lindemann e da Revista Renascença se perdeu em chamas. O sinistro se manifestava num compartimento do sotam onde se achava instalado conjuntamente o depósito de material e abastecimento, o precioso arquivo Lindemann, de valor inestimável, contendo milhares de negativos semi-seculares, que permitiriam reconstituir pela photographia a Bahia d’antanho, com seus vetustos edifícios de pesada construção, interiores de paços e templos, aspectos quase primitivos de vários trechos da cidade e de seus bastos districtos ruraes, typos de rua, trajes e costumes doutras épocas maravilhosa, obra de arte e naturaes, personagens históricos e velhos illustres, do império e dos primeiros tempos do regime atual em umma história em photos, da grande urbe bahiana ha cincoenta annos e mais. E concorrendo com esse opulentíssimo museu de chapas, religiosamente conservadas, contidas em caixetas, distribuídas com intuitivo methodo por clases, nas prateleiras a cobrir paredes até quase o texto, todo amplo, registro de originaes photographicos da Renascença em quase seis anos de publicação ininterrupta, documentando de modo irrecuperável eventos de vários gêneros e real importância desta e de outras unidades da federação. E aumentando a puchança desse arquivo, ora inutilizado, dezenas de milhares de metros de filmes, reproduzindo occurências de vulto na vida da cidade, antigos carnavaes, a exposição da borracha, convênios e tantos outros factos de indiscutível apreço que, segundo negociadas já iniciadas iam figurar na exposição comemorativa do centenário da independência. Convém salientar que a iniciativa da indústria cinematográfica entre nós deve-se a Photo Lindemann, que, a poder de esforço e sacrificio pecuniário, filmou sucessos de palpitante actualidade nas quaes foram focalizadas nos principaes salões de projeção dessa capital [...]

(BPEBa, Periódicos raros, *Revista Renascença*, 1922)

GENEROSO HESPANHOL PORTELLA

“Inventário:

Falecido sem antecedentes no dia 09 do corrente no primeiro andar da casa nº 8 da Ladeira de São Bento estabelecido com uma photographia. [...] para ser feita a arrecadação do espólio, sendo o abaixo assinado credor da quantia de 250 mil reis gasto com o funeral do mencionado sr. Portella por se achar o abaixo firmado na ocasião do seu fallecimeneto como seu empregado, e ninguém se ter apresentado por encarregar-se do referido funeral, tem recebido como auxílio para este fim apenas a quantia de cento e quatro mil e seiscentos reis da Sociedade Beneficente Espanhola que socorreria o referido finado em sua moléstia, ficando por isso o crédito do abaixo firmado reduzido a diferença de cento e quarenta e cinco mil e quatrocentos.

Bahia, 25 de agosto de 1906, Tito Weidinger Baptista

Ação Executiva por não pagamento de impostos. Sr. Juiz de Direito da Vara de orphaos e ausente Digão os Dr. Curador de Ausentes e Procurador Seccional, Bahia, 21 de fevereiro de 1907.

Dessa Fazenda do Estado que, tendo iniciado ação executiva contra Generoso Hespanhol Portella para pagamento da quantia de 172 [reis?] proviniente do imposto de indústria e profissão dos anos de 1905 e 1906 de sua photographia a ladeira de São Bento, districto de São Pedro [...]

[...] traga em leilão de venda e arrematação nos dias 16, 20 e 23 do corrente mês de fevereiro as duas horas da tarde [...] ao largo da Palma [...] os bens pertencentes ao espolio de Generoso Hespanhol Portella, cuja descrição é a seguinte:

Uma mobília austríaca preta entalhada composta de um sofá duas cadeiras de braço, doze singelas, dois consolos, duas colunas e duas jardineiras, que avaliam por 150\$

Sete quadros com amostra a dez mil reis cada um 70\$

Um espelho de moldura dourada 10\$

Dois pares de jarros de louça a dez mil reis cada um 20\$

Um relógio de parede a 5\$

Um tapete 1\$

Dois retratos a óleo a dois mil reis cada um 4\$

Um toilette austriaco com jarro, bacia e espelho 15\$

Um bidet 10\$

Uma mesa pequena redonda 2\$

Dois fundos de ateliê a dois mil reis 4\$

Uma dita menor para busto 2\$

Uma cadeira plano 2\$

Uma cadeira piano [?]2\$

Um ferro de encosto 3\$

Um arco e pedra de cortiça 200\$

Uma armação de pinho 5\$
 Duas banheiras para ampliação 10\$000
 Uma dita esmaltada 2\$
 Três mesas pequenas a dois mil reis 6\$
 Um tanque de zinco 1\$
 Uma câmara de atelier com pés de campanha e cavalete 180\$
 Um mostrador estragado 5\$
 Uma commoda 10\$
 Duas cadeiras austríacas estragadas 1\$ e 2\$
 Uma machina de photographia grande 350\$
 Três cadeiras para crianças a 2\$ 6\$000
 Uma dita e mesa para atelier 5\$000
 Um armário com encomendas 5\$000
 Um baú com retratos 2\$
 Três malas com ditos a 2\$ 6\$
 Um armario de louro 2\$
 Uma mesa e cavalos para a mesma 2\$000
 Clichês para retratos 10\$
 Uma beca estragada 1\$
 Dois candieiros belgas estragados a 1\$ e 2\$
 Um cavalete 1\$
 Um cilindro 5\$
 Um retocador estragado 5\$
 Doze premas a 500\$ 6\$
 Um secador de provas 1\$
 Uma grade de vinhático para porta 5\$
 Um bote para remo 5\$
 Uma ancora e pilastra 1\$
 Quatro cadeiras para ateliê a 2\$ 8\$
 (APEBA, Judiciário, *Inventário*, 1/86/121/4 (1906/1907))

PEDRO GONSALVES DA SILVA

1

“Neste bem montado estabelecimento avia-se com prestesa e perfeição qualquer encomenda para dentro ou fora da capital. Retratos de todos os tamanhos e systemas. Produção e cópias, ainda de originais muito estragados e de qualquer tamanho para o natural. Pra melhor satisfazer seus freguezes, o proprietário da *PHOTOGRAPHIA NACIONAL* – fez grandes obras no seu atelier que o tornam

superior a todos os d'esta capital. Os sacrificios feitos dão em resultado maior nitidez no trabalho o que aproveita tanto aos créditos da casa como aos desejos dos retratados. APPARELHO SOLAR – A *Photographia Nacional* possui um notável aparelho solar para retratos tirados ao natural, grande formato com grande rapidez e por módico preço. Este aparelho é construído de modo especial e por um plano creado pelo anunciante. As photographias obtidas por este aparelho levam vantagens a toda a espécie de retratos e ficam pela modicidade de preços ao alcance de todos.

(CEDIC, Almanach do Diário de Notícias para o anno de 1882, p. 159, VI)

2

“Ação de Despejo

Cia Progresso Industrial da Bahia (autor)

Pedro Gonsalves da Silva (réu)

Diz a Cia Progresso Industrial da Bahia que alugou sem contracto escripto o prédio de sua propriedade a Avenida Carneiro da Rocha nº 15, distrito da Penha, a Pedro Gonsalves da Silva, à razão de 45\$000 mensais

(APEBa, Secção Judiciário, Tribunal da Relação, 1874, civil, 43/1524/22)

Bernardina Siqueira da Silva, tendo o seu casal dissolvido pelo fallecimento do seu marido, Pedro Gonsalves da Silva, ocorrido em 25 de junho próximo findo, vem requerer assignar termo de inventariante [...] herdeiros Olga Kaiser, casado e seu marido Emil Kaiser, residentes e domiciliados na recente Republica Tcheco-Slovahia. Alem desses interessados nos bens do casasl mais dois existem o engenheiro Arquimedes de Siqueira Gonsalves e Leonor Gonsalves Janestzy [...]

Registro de óbito de Pedro Gonsalves da Silva, 68 anos, cor branca, casado com dona Bernardina Siqueira da Silva, artista natural deste estado residente na rua Chile, sepultado no Cemitério do Campo Santo.

[...] os bens deixados foram propriedade e um atelier Photographico

monte mor de cento e trinta e cinco contos, setecentos e cinquenta mil reis

[...] Carl Janetzky, por cabeça de sua mulher D. Leonor Gonsalves Janetzk, recebe o valor de vinte e dois mil reis mais o ateliê de fotografia com todos material, instrumentos [...] a Photographia Gonsalves avaliada em quinze contos e setecentos e cincoenta mil reis [...] mobília austríaca, 06 aparelhos photographicos, 10 objetivas, obturadores, tripés, machinas de aparar retratos, cubas, pupitres, cavales, maquina de imprimir, aparelho de projecção, cylindors para assetinar retratos, machina de cortar papelões, escadas, secadores para chapas, ventilador, molduras, tapetes, armários, mesas, moveis de atelier, objetos de laboratórios, productos chimicos, placas sensíveis, cartões.

3

Bernardina Siqueira Gonsalves da Silva, viúva e inventariante de Pedro Gonsalves da Silva [...] precisa que Vexa a autorize a despachar na Alfândega duas caixas com objetos de photographia encomendados por seu fallecido marido e que agora chegados pelo vapor Aurigny entrando em nosso porto em o mês próximo passado. Essa caixa tem numero 5284 e 5285 e a marca PGS [...]

(APEBa, Inventário de Jose Gonsalves da Silva, março 121, 1921)

RICHARD A. READ

“Escritura de compra e venda que fazem como vendedores Richard A. Read e sua mulher, e como compradora D. Maria Amália de Castro Mascarenhas na forma abaixo

1919, 21 de novembro, Salvador [...] compareceram ajustados e contractados, de um lado como primeiros contratantes, vendedores, Richard Read e sua esposa dona Isabela Walburga Read, de

nacionalidade inglesa, photographo o primeiro, e do outro lado como segunda contractante compradora dona Maria Amalha de Castro Mascarenhas, brasileira, proprietária domiciliada nesta cidade [...] sendo senhores e possuidores de uma casa sita na Estrada do Rio Vermelho, districto da Vitória, desta cidade, sob o numero 3025 A, da repartição municipal, edificado em terreno da Fazenda Paciência foreiro do Doutor Mario Cardoso Costa [...] vendem pelo preço de quatro contos de reis que neste acto receberam da compradora em moeda corrente.”

(APEBa, Judiciário, *Livro de Notas*, 1290/88, p. 22, v, 1919-1916)

JOSÉ ANTÔNIO CUNHA COUTO

“Deixou por único bem metade de uma casa com roça em que se acha situada a Barra que avaliam os herdeiros em desoito contos sendo esta mesmo a sua avaliação para pagamento das décimas segundo o documento junto precisam os herdeiros necessários os quais o supplicante a bem dos seus direitos que se diga V^a S^a distribua a presente ainda Promotoria Pública ordenar ao respectivo escrivão passe guia a Fazenda do Estado na razão de nove contos metade do valor da dita casa. Bahia, 10 de abril de 1899. Ismael da Cunha Couto.

4 filhos

Faleceu também a mulher Umbelina Peçanha Couto”

(APEBa, Judiciário, 05/2033/2504/18, *Inventário José Antônio Cunha Couto*, 1899)

WALDEMAR LANGE

“Escritura de debito, obrigação e hipoteca que faz Waldemar Lange a Gustavo Meister representado por seu procurador, Amélio Meister, pela quantia de Reis 4:000\$000. 1882, 18 de fevereiro na cidade da Bahia.

[...] Outorgando devedor Waldemar Lange e como segundo outorgante Gustavo Meister [...] Em tendo tomado por emprestemo ao segundo outorgante a quantia de quatro contos de reis para pagar-lhe no prazo de des anos ao premio de oito por cento ao ano para a quantia deste seu credor dar-lhe em hipoteca os moveis existentes em sua casa de morada e diversos utensilios de photographia constantes na relação que segue [...] uma mobilia de jacaranda constando de vinte cadeiras, quatro ditas de braço, com mesa redonda um sofá, uma cadeira pequena e dois ditos menores, uma estante de madeira para retocar retratos, dois espelhos com moldura dourada, quatro quadros sendo tres de moldura dourada e um de madeira com Madona Magdalena, Doutor Rocha e Madalena, estante com passe partourt para reteatos em molduras douradas de madeira para colocar retratos, uma moldura grande dourada, um quadro sem moldura com Jesus Christo, duas figuras pequenas de mármore, duas cadeiras de balanço de jacarandá, com dita de braço [...] tapetes, duas cadeiras beancas ordinárias, uma mesa pequen para flores, uma mesa pequena com pés de furo, quatro câmeras, cinco aparelhos para tirar retratos, pregadores, quatro galerias, [...] uma caixa para vidro para guardar retratos [...]”

(APEBa, Judiciário, *Livro de Notas*, 697,1882, p. 1)

LOJAS ESPECIALIZADAS EM DROGAS E PRODUTOS, OBJETOS E UTENSÍLIOS PARA FOTOGRAFIAS

LOJA MINERVA GRANDE EMPÓRIO DE DROGAS

Sita à Rua Conselheiro Dantas (antiga Nova do Commercio), oferecia entre variado sortimento de drogas, farmacêuticos, produtos químicos especialmente para fotografias

“Photographias: papel albuminado dito bristol, grosso e fino, branco e de cores, dito para desenho, dito de seda, para cobrir retratos, cuvettes de todos os tamanhos, pinças, cartões brancos e de cores, com e sem friso, nitrato de prata, ioduretos e brometos de todas as qualidades, chloruretos de ouro. Algodão folminante, álcool e ether rectificado, ácido nítrico e acetino puros, papel de filtro, hiposulphito de soda”

(BPEBa, *Diário da Bahia*, 11 de julho de 1871)

AU PALAIS-ROYAL

“vende photographias de todas as celebridades e ruinas de Paris”

(BPEBa, *Diário da Bahia*, agosto de 1871)

AO ESPELHO FIEL

Grande loja de vidros que vendia molduras ricas e simples, álbuns e objetos para retratos

(CEDIC, Almanach Litterario e de indicações para o ano de 1887)

LOJA DO BARATEIRO

Vendia diversos objetos, “quadros para retratos, De Photographia, dourados, finos de vários gostos, vendem-se a 50\$ cada um.”

(BPEBa, *Jornal da Bahia*, 11 de abril de 1871)

AO ZUAVO

“Vende aos namorados lindíssimo porta cheiro de finíssimo plaqué, com riquíssimos frascos de brilhantes crystal com os soberbos perfumes, tendo essa peça no centro um [vistoso] medalhão também de plaqué próprio expressamente para se collocar um retrato photographico. São unicamente três dessas lindas peças as quaes estabelecemos o preço de 15\$ cada uma.”

(PEBa, *Diário da Bahia*, 11 de julho 1871)

LOJA BOM MARCHE

“Lindas Bengalas como bonitos cabos a 1\$500 ditas com photographias a 1\$200.”

(BPEBa, *Diário da Bahia*, 11 de julho 1871)

AO MUNDO ELEGANTE

de propriedade do editor J. Mello, José Correia de Oliveira Mello, português do Douro, chegou à Bahia em 1872.