

## **La población negra en São Paulo y su auto-representación en las *cartes de visite* producidas por el estudio Photographia Americana (1875-1885)<sup>1</sup>.**

Marcelo Eduardo Leite<sup>2</sup>

### **Resumen:**

Actuando como fotógrafo en la ciudad de São Paulo entre 1865 y 1885, Militão Augusto de Azevedo nos dejó una magnífica colección fotográfica, ahora al cuidado del *Museu Paulista da USP*. Este artículo tiene como objetivo presentar parte de este material. Para ello provee una serie de imágenes que ilustran algunas formas de representación del pueblo negro en São Paulo en los últimos años de la esclavitud. Militão Augusto es un profesional que muestra rasgos muy peculiares y participa muy de cerca el proceso de afirmación de este segmento del contexto social brasileño. Esto reafirma la importancia de las *cartes de visite* en este proceso, lo que refuerza la idea de que la fotografía en el siglo XIX, es fundamental para la declaración (y confirmación) de las posiciones sociales.

**Palabras clave:** Fotografía, Negros, Retratos

## **The black population from São Paulo and self-representation in *cartes de visite* produced by the Photographia Americana (1875-1885)**

### **Abstract:**

Militão Augusto de Azevedo had worked in the city of São Paulo, among the years of 1865 and 1885, and he left us a great photographic collection. Nowadays this collection is under the care of the *Museu Paulista da USP*. The present article has as objective to present part of this material. For such we shimmered a lot of images that can exemplify some forms of representation about the African population into São Paulo city's context, in the last years of the slavery. So, we come into the peculiar universe of photographer Militão, a professional that shows us many peculiar lines and whose participation happened with a lot of proximity of the structural process of this segment of Brazilian social context. This also reaffirms the importance of the *cartes de visite* in this process, that reinforces the thesis that the photography in the last years of 19th century, is a fundamental instrument for the statement (and reaffirmation) of social positions.

**Key-words:** Photography, African Population, Portraits

---

<sup>1</sup> Este artículo se deriva de la ponencia "Os retratos carte de visite produzidos pelo ateliê. Photographia Americana e o processo de construção de auto-imagens na segunda metade do século XIX- São Paulo 1875-1885" presentado en el XI Congresso Brasileiro de Sociologia. SBS. Campinas.

<sup>2</sup> Profesor de fotografía y fotoperiodismo en la Universidad Federal de Ceará en Brasil, con doctorado en Multimedia por UNICAMP. Dirección electrónica: marceloeduardoleite@gmail.com

## **Presentación.**

El presente artículo tiene por objeto central presentar una serie de retratos en el formato *carte de visite*<sup>3</sup> que son parte de la extensa producción dejada por Militão Augusto de Azevedo, actualmente bajo los cuidados del *Museu Paulista de la USP*<sup>4</sup>. La selección, que ahora presento, nos permite vislumbrar algunas formas de construcción de auto-imágenes de la población negra de São Paulo exactamente en los últimos años de la esclavitud. Es a través de ellos, también, que tenemos un buen ejemplo de cómo actuaban los profesionales de la fotografía, quienes, además de las atribuciones técnicas intrínsecas a la profesión, son cómplices de las más variadas formas de afirmación de la sociedad en el siglo XIX. Además de eso, el ejemplo de Militão nos permite establecer contacto con un profesional bastante peculiar, cuyo estudio se ubicaba en una región de la ciudad de São Paulo habitada y frecuentada por la población negra, esclava o no. En mi opinión, este contundente ejemplo nos permite comprender cómo los fotógrafos participaban de tal segmento, actuando a su modo en el proceso de modificación política y social de una nación en plena transformación.

## **El São Paulo de los últimos años de esclavitud**

El siglo XIX es notoriamente un período de grandes transformaciones para la sociedad brasilera, en sus más variados aspectos. La segunda mitad de ese siglo es, a su vez, un período en el cual Brasil vive una cierta situación de estabilidad económica. Es en ese momento que algunas costumbres europeas llegan más fácilmente al país: desde la forma de vestir hasta las actividades culturales en general. En ese instante, se manifiesta de modo más claro la paradoja típica de la convivencia tensa, por no decir dramática, entre los brasileros, entre una rica minoría letrada y un amplio estrato pobre, analfabeto. Las más grandes ciudades brasileras poseen una élite que se adueña de las modas europeas, copiando valores estéticos. Tal como en Europa, así también en Brasil, para las mujeres, por ejemplo, el abanico, la bufanda y la mantilla son accesorios indispensables de la indumentaria, sin los que una mujer no se presenta en público. Para los hombres, la chistera, el bastón y los guantes tienen igual importancia en la construcción simbólica de la posición social (Leite, 2003: 4).

La ciudad de São Paulo es espacio privilegiado para esas transformaciones. Capital de una provincia que tiene papel decisivo en la vida política y económica de la nación, São Paulo es punto de parada y de paso de innumerables personas. Su población, sin embargo, es

---

<sup>3</sup> Derivadas del negativo de *colodio húmedo*, las *cartes de visite* fueron desarrolladas en 1854 por el francés André Disdéri. Tales imágenes consisten en retratos realizados en estudio que, gracias a un sistema de lentes múltiples, eran producidos en serie. Midiendo aproximadamente 5x9 centímetros, eran cortadas y pegadas en pequeñas tarjetas que llevaban en el dorso el emblema del estudio que las produjo. Fue el producto fotográfico más popular de la segunda mitad del siglo XIX en todo el mundo.

<sup>4</sup> Las imágenes están bajo los cuidados de la Sección de Documentación del Museu da Universidad de São Paulo. La colección está compuesta por libros encuadernados y fotografías sueltas, que en total suman más de 12.000 imágenes. Para fines de consulta, las imágenes pueden ser analizadas a través de un banco de datos informatizado.

pequeña, girando entre 25.000 y 35.000 entre 1860 y 1880. El área más urbanizada de la ciudad es la *Freguesia da Sé*, que cuenta aproximadamente 9.000 habitantes en 1872 y 13.000 en 1886. Pero gran parte de la población se encuentra en las afueras de la ciudad. Esos barrios son compuestos principalmente por viviendas rurales, como chacras y fincas. En total, los barrios suman 16.800 habitantes en 1872, alcanzando una población de 34.000 en 1886 (cuando la población total de la ciudad es de 47.000 habitantes). Es en la región periférica que utilizando mano de obra esclava, son producidos varios de los productos consumidos por la población, como hortalizas, frutas, lácteos etc. (Wissembach, 1998: 129-133).

La división entre las regiones más distantes y la central es delimitada por los puentes que cruzan los ríos, riachos y arroyos de la ciudad. Esos pasillos ejercen una “(...) *función simbólica en la organización espacial*” de la ciudad, delimitando no sólo un cambio en las formas de ocupación propiamente dicha, sino incluso en las reglas de comportamiento (Wissembach, 1998: 179). Es ahí donde la ciudad encuentra también un espacio de interacción social, por medio del vaivén de la gente que se desplaza en sentido del centro. Por ellas pasan troperos, acarreadores, lavanderas y esclavos, los que en su mayor parte, van a la región central, donde ejercen sus menesteres.

La población esclava de la ciudad es, en 1872, de 3.500 individuos, lo que constituye aproximadamente el 15% de una población de alrededor de 25.000 habitantes. El contingente negro – cautivo o liberto – residente en la ciudad, proporcionalmente pequeño, tiene su visibilidad multiplicada por contar con la calle como su ámbito de convivencia y expresión. Es en ella que la población negra se reúne, aglomerándose en las plazuelas y fuentes, donde se realizan los ruedos de batuques. Tales concentraciones despiertan la indignación de parte de la población que define la casa como su espacio de sociabilidad. La población blanca, con su vida reclusa y su privacidad asegurada, echa su mirada crítica o su moral sobre el modo de ser de esa población.

Pero los límites geográficos de la ciudad se van poco a poco alterando a causa de las transformaciones vividas, siendo el ferrocarril uno de los principales factores de cambio. El primero en servir a la provincia es inaugurado en 1867, uniendo São Paulo a Santos, y cuyo objeto principal es el transporte de la producción cafetera, que hasta entonces se hacía usando animales (Silva, 1967: 57). Después de diez años, en 1877, se hace la conexión con Rio de Janeiro. Los cambios en la sociedad realmente avanzan, y alteran innumerables formas de hacerse representar, de blancos y negros. Y, al construir sus auto-imágenes, la gente ve en los fotógrafos a un aliado muy importante. Así, la población encuentra un profesional que es cómplice para su afirmación en el contexto social.

### **El espacio de los estudios fotográficos**

En la década de 1860 se delinea de forma más clara el perfil del profesional de la fotografía. Es entonces cuando se popularizan la fotografía, el fotografiado y el fotógrafo. Decenas de manuales publicados y equipos más modernos posibilitan el que personas con poco conocimiento técnico trabajen en ese nuevo mercado. La sala de poses es el local del

estudio donde se construye la escena fotográfica; es el espacio en el que algunos elementos básicos se imponen para su funcionamiento, tales como “(...) *pantallas pintadas con decorados exóticos y a lo barroco, columnas, mesas, sillas, sillones, trípodes, alfombras, pieles, flores, lienzos, para crear imágenes de opulencia y dignidad*” (Fabris, 1991: 21). Al fondo de la sala de poses, y enmarcando las espaldas del cliente, deberían ser colocados paneles, especialmente pinturas de paisajes variados. Esos debían ser movibles al punto de permitir su reemplazo, según el gusto del cliente, de modo que se obtenga armonía entre la imagen deseada y el retratado (Leite, 2003: 6).

Los retratos integran en la pose la planificación técnica y en el uso correcto de accesorios, tales como muebles y objetos, elementos pertinentes a su buen desarrollo. Entre esos, quizás sea la pose el elemento que mejor contribuye a diferenciar los retratos, ya que el retratista evita la masificación de las poses. Algunos manuales indican cómo posicionar la mirada del retratado; otros hacen sugerencias de cómo posicionar al cliente delante de la parafernalia de la sala de poses, apoyando al modelo en los muebles y pilastras o balaustas de la escena fotográfica. Otro punto muy interesante, con relación a la composición escénica de los fotógrafos es que muchas veces se inspiran en los retratos ejecutados por los pintores, reproduciendo de forma muy semejante la composición. Los objetos eran colocados de tal manera, que formaban un escenario para la construcción de la propia imagen, como se puede ver en la imagen 1. Por otro lado, estas imágenes creadas en detalle, siempre llevaban en el reverso el logotipo del estudio, haciendo una relación directa entre la imagen que se muestra y el nombre del estudio donde se hizo (Imagen 2).



Imagen 1

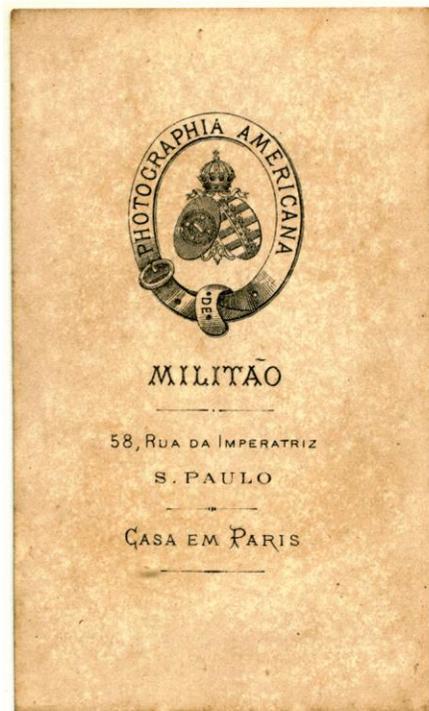


Imagen 2

Imagen 1, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, fecha entre 1875 y 1885, colección privada del autor.

Imagen 2, reverso de la fotografía 1.

Todo eso ocurre en un momento en que los elementos de la vida burguesa son difundidos con rapidez y las representaciones de status adquieren importancia ante una nueva realidad que señala la posibilidad de ascensión social.

En ese contexto, la vestimenta adquiere enorme importancia y pasa a participar en la construcción y representación de nuevos valores. En las palabras de Gilda de Mello y Souza, la moda sirve “(...) a la estructura social, agudizando la división de clases, reconcilia el conflicto entre el impulso individualizado de cada uno de nosotros (necesidad de afirmación como persona) y el socializador (necesidad de afirmación como miembro del grupo) (...)”, expresando ideas y sentimientos. Es asimismo cuando se evidencia de forma clara la moda masculina y la moda femenina “(...) traduciendo los antagonismos de los ideales de masculinidad y de feminidad”, mostrándose un reflejo de los nuevos papeles sociales, traduciendo la división de los dos mundos (Souza, 1987: 47-57). La ropa no sólo contribuye a la afirmación de los valores sociales; es, ante todo, el reflejo y expresa la manera de ser de ese nuevo hombre. Atentos a los nuevos valores estéticos de la sociedad, los fotógrafos se dan cuenta de su importancia y tratan de explotar, al máximo, la ropa del retratado. Es cuando la casaca y la chistera<sup>5</sup> se tornan elementos imprescindibles del ornato masculino burgués: “(...) todo hombre decente tendrá de poseer al menos una (...)” (Souza, 1987: 54). Muchos hombres son retratados luciendo una simbología que los aleja del mero obrero, ya que es importante transponer la imagen típica de los primeros representantes de la clase burguesa. La indumentaria femenina, al contrario, tiene en las formas redondeadas del cuerpo de la mujer un punto a ser resaltado. Para la mujer, la belleza es destacada, siendo las vestimentas ricas en cintas, bordados y encajes. Así, en el campo estético y cultural, sobresale el distanciamiento entre la condición masculina y la femenina.

Otro recurso muy explorado es el retrato de cuerpo entero, lo que permite al fotógrafo rodear al retratado de “(...) artificios teatrales que definen su status, lejos del individuo y cerca de la máscara social, en una parodia de auto-representación” (Fabris, 1991: 21) en la que se juntan realismo e idealización a través de la serie de elementos movilizados en la elaboración de la escena fotográfica. Es también en estos retratos de cuerpo entero que los clientes pueden introducir su propia indumentaria, trayendo desde objetos cotidianos hasta la ropa del día a día, pudiendo ostentar rasgos de la moda deseada, y muchas veces inaccesible. Tratan, por medio de esos objetos, de contar su propia historia, en vista de que los retratos de cuerpo entero agregan los fragmentos de la personalidad del individuo, los que son incorporados y reincorporados en la salsa de poses, que es el local donde se establece esa construcción simbólica que proyecta a los individuos.

---

<sup>5</sup> La Chistera es un sombrero de copa alta y ala estrecha.

## El fotógrafo Militão Augusto de Azevedo

En el auge de esta expansión de la profesión de fotógrafo, el año 1862, llega a la ciudad de São Paulo, desde Rio de Janeiro, uno de los personajes más ilustres de toda su historia: Militão Augusto de Azevedo. Al principio, llegó para trabajar como actor, acompañando a la *Companhia Dramática Nacional*, pero acaba, poco después, por transformarse en fotógrafo, profesión que lo consagraría como uno de los más importantes que pasaran por la ciudad. La nueva profesión es elegida en un proceso búsqueda de un trabajo más estable, ya que es en esa época que él constituye su familia. Su actividad se inicia en el estudio *Carneiro & Gaspar*, donde fue fotógrafo y gerente hasta 1875, cuando adquiere el establecimiento, convirtiéndolo en el estudio *Photographia Americana*.

Las fotos de Militão, de forma general, se insertan en un nuevo bloque de producciones simbólicas del siglo XIX en Brasil, que tiene en los retratos de estudio su producto más popular. Esa etapa se inicia alrededor de 1860, con la aparición de un gran número de estudios fotográficos en las más importantes ciudades del país. Como la mayor parte de los establecimientos del período, el estudio de Militão tiene en las *cartes de visite* su producto más difundido. En el período en que Militão actúa en la ciudad de São Paulo, existen aproximadamente seis estudios fotográficos instalados, siendo el estudio *Photographia Americana* el que sobresale por su popularidad. El precio pedido por las *cartes de visite* es uno de los más baratos de São Paulo, siendo que una docena de retratos cuesta \$5.000 (cinco mil reales) (Lima, 1991: 75). Es difícil afirmar con exactitud que tales imágenes son un producto verdaderamente popular en Brasil, pero es evidente que las *cartes de visite* abarcan a nuevos segmentos de la sociedad. Al observar las imágenes dejadas por este fotógrafo, nos damos cuenta que fueron retratados algunos personajes oriundos de los sectores más pobres de la sociedad. Principalmente en aquellas imágenes producidas por el estudio *Photographia Americana*, ubicado al frente de la Iglesia del Rosario, punto de encuentro de la población negra de São Paulo, en la *Rua da Imperatriz*, 58.

Eso, sin duda, le da características muy peculiares, en vista de que los otros establecimientos están instalados en los sectores de los *Largos da Sé* y *São Francisco*. Eso explica en parte la gran cantidad de negros retratados, como también la propia forma en que estos aparecen en esas fotos: como ciudadanos en busca de una reafirmación social.

Al estar próxima del estudio, la Iglesia del Rosario acaba por tener una importancia mayor de la que al principio pueda parecer. Al lado del templo existen pequeñas casas pertenecientes a la iglesia y que son ocupadas por negros. Ahí también se localiza el cementerio de los negros, en los que el sepelio “(...) se hacía por la noche, con ritual propio, en que se evocaban, disimuladamente, ritos ancestrales”. El local es todavía espacio para rituales religiosos, en los que se pueden ver “(...) danzas y cánticos en el atrio, ejecutando la célebre música” (Ferreira, 1971: 38). Muchos se aglomeran en las verdulerías, casitas y en las gradas de la misma iglesia, siendo el comercio en las calles muy intenso en esa área (Dias, 1984: 86).

De entre los personajes que se valen de la fotografía para hacerse ver, la población negra es un grupo muy importante. Es el período en que los negros se alejan de la esclavitud, y el hacerse representar como hombre libre es muy importante. En ese sentido, es común su utilización para la demostración de estatus dentro de patrones y valores tradicionales de la sociedad burguesa. Las *cartes de visite* disponibles como bienes de consumo pueden ser, y de hecho son, utilizadas por negros con mejores condiciones económicas (libertos o no). En fin, poco a poco, esta población marginal (esclavos, ex-esclavos, obreros libres), obtiene en la fotografía una posibilidad de reafirmación social.

Admitir esa proyección de la población negra es llamar la atención sobre la existencia de una cierta diversidad de condición de vida entre los negros en el país en la segunda mitad del siglo XIX, lo que no significa desconocer las dramáticas condiciones de dominación existentes entre blancos y negros en el Brasil imperial. De todas maneras se hace necesario reconocer la existencia de distintas posibilidades de inclusión del negro en la sociedad que se forma en Brasil en este período del siglo XIX. En 1850, con la extinción del tráfico internacional de esclavos y, diez años después, con la aprobación de la Ley del Vientre Libre. En 1871, ocurre un crecimiento acelerado de los procesos de emancipación de cautivos, con la institución de nuevas prácticas, como: la no-separación de familias, el derecho a peculio y la compra de la libertad por el mismo esclavo. Por otro lado, con el fin de la entrada masiva de esclavos africanos en el país, y con el consecuente crecimiento del tráfico interno para resolver problemas de mano de obra, se nota el encuentro de esclavos provenientes de diversas localidades del país, los que poseen experiencias diversificadas.

La provincia de São Paulo es vital para esa discusión, porque en ella se implanta tardíamente la sociedad esclavista, posibilitando que se observe con más nitidez esa heterogeneidad. En el São Paulo de las últimas décadas de la esclavitud, la población esclava va, paulatinamente, alternando con una población creciente de negros libertos. Sólo para tener una idea, la población esclava en la provincia de São Paulo, según datos oficiales, es estimada en 116.985, en 1854, saltando a 174.622, en 1874, y se mantiene prácticamente estable en 1884, totalizando 167.493 personas. En vísperas del fin de la esclavitud, en mayo de 1887, el total de esclavos en la provincia corresponde a 107.329 individuos (Conrad, 1978: 345).

Con un proceso de popularización de los retratos, las representaciones de estatus, antes limitadas a los blancos van siendo cada vez más practicadas por la población negra. Como lo afirman Boris Kossoy y Maria Luisa Tucci Carneiro, “(...) cuando las *cartes de visite* se encontraba en pleno apogeo, negros, probablemente ex-esclavos, comparecían a los estudios y contrataban los servicios del fotógrafo – cuya clientela es, en su gran mayoría, constituida solamente de blancos – haciéndose representar según los modelos europeos: *frac, chaleco, chistera, guantes y bastón*”. (Kossoy y Carneiro, 1994: 174-175).

Así, la indumentaria burguesa dicta la moda y se plasma en aquellos que buscan insertarse en esa sociedad, el hombre negro, libre o no, participa, también en ese juego de reafirmación social, aunque en menor grado. La observación de las *cartes de visite*

producidas en Brasil por esa época, revela una gama de contradicciones inherentes a la misma construcción de la imagen de la nación, lo que posibilita distintas interpretaciones. Observamos que las imágenes de negros pueden ser objeto de lecturas diversificadas, siendo interpretadas, bien como señal de dominación, bien como demostración de afectividad entre blancos y negros. Significa que, en el camino entre la producción de la imagen y su observador final, encontramos diferentes etapas. Podemos considerar que cada una de las fotografías expone nuestras contradicciones y contiene un fragmento del contexto social representado. No podemos ignorar, por otro lado, la trayectoria de cada imagen – la que carga dentro de sí su propia historia – abarcando la acción de sus agentes directos e indirectos de producción.

Del retratista al retratado, de la copia fotográfica al observador, existe una secuencia que cuenta la historia de la imagen. En la composición de la escena, algunos elementos adquieren una gran importancia. Entre ellos, debemos estar atentos a la selección de la pose, de la ropa, del mobiliario y de la indumentaria escénica, componentes que ejercen un papel fundamental en esa producción. Dos aspectos deben ser tomados en cuenta de inmediato en lo que respecta a las vestimentas. En primer lugar, debemos resaltar el hecho de que los estudios ofrecen a sus clientes algunas piezas para su utilización en la composición de las fotografías. Pero no podemos olvidar que es también en el taller fotográfico que las personas pueden desfilarse su guardarropa personal. Es en él también, que los clientes ejercitan, de alguna forma, su sentido crítico en lo que concierne a la misma composición de las fotografías. Actuando directamente en la construcción de los retratos, los clientes interfieren no sólo en el proceso de selección de la pose, ropa e indumentaria, como también analizan posteriormente los resultados obtenidos. A mi parecer, eso nos indica que estamos hablando de un proceso de auto-afirmación en el sentido más explícito del término, siendo que, a través de las imágenes *cartes de visite*, los más variados segmentos de la población participan en ese proceso. Al analizar las imágenes producidas en Brasil, las que retratan la población negra merecen destacarse. Y, entre ellas, las producidas por Militão Augusto de Azevedo son poseedoras de peculiaridades que merecen nuestra atención, ya que nos hacen percatarnos de las diferentes formas de hacerse ver a través de la fotografía.

### **Las imágenes de la población negra**

Entre el extenso material dejado por Militão Augusto de Azevedo, existen innumerables negros por él retratados. Para mi análisis, elegí imágenes que muestren la diversidad de esa clientela. Entre el material tenemos la fotografía de una pareja, de un niño, de un par de hermanos, y algunos individuos que parecen perseguir una reafirmación más personal con el uso de tales imágenes.

En la imagen 3 vemos una pareja que es un ejemplo de un segmento que busca con frecuencia los estudios. En ese caso, las *cartes de visite* sirven para evidenciar la armonía de papeles sociales. Y, como alerta Miriam Moreira Leite, al hablar más específicamente de las fotografías de boda, los retratos de parejas son poseedores de un tenor legitimador y

publicitario; es a través de ellos que muchas veces establecemos una relación con el mismo recuerdo del rito matrimonial (Leite, 1993: 111-118).

La imagen que seleccioné manifiesta el espíritu de las últimas décadas de la esclavitud: la búsqueda de nuevas formas de afirmación por parte de la población negra. En esa imagen, una pareja está de pie ante la cámara del fotógrafo. El hombre descansa el brazo izquierdo en la mujer y le roza el hombro. En la vestimenta, notamos sus pantalones ceñidos al cuerpo. Eso se evidencia por el hecho de colocar él su pierna izquierda un poco hacia delante, lo suficiente para que el tejido se le pegue a la rodilla. La casaca está presa apenas por el botón superior, lo que permite una abertura, mostrando la parte inferior del chaleco, también aparentemente apretado. Su mirada es seria, su pelo corto está partido al medio.



Imagen 3

Imagen 3, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección del Museu Paulista de la USP.



Imagen 4

Imagen 4, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección del Museu Paulista de la USP.

La mujer, apoyando el codo izquierdo sobre el balcón de la sala de poses, busca inmovilidad. Ella demuestra una apariencia más rígida que la del hombre, lo que puede ser entendido como una señal de inseguridad. Tal como su compañero, también viste ropa en color oscuro. Su pelo, partido al medio, aparenta haber sido preparado para la escenificación fotográfica. El brazo derecho suelto, y posicionado a lo largo del cuerpo, provoca una simetría con el brazo derecho del hombre. Su ropa es apretada y pegada al

cuerpo, la parte superior muestra algunos pliegues y en la inferior, presenta una secuencia de volantes. Las líneas provocadas por el tejido acentúan, a mi entender, la ya mencionada apariencia del modelo. Este es un conjunto de valores que construyen la escena retratística y que, en este caso, crean una atmósfera desfavorable. La posición social de la persona retratada, la rigidez de la pose y la ropa apretada – elemento que, sumados, indican una cierta incomodidad, al hacerse representar en la sala de poses.

Esas imágenes también nos evocan la importancia que debe de tener un retrato de ese tipo para la población negra, hasta hace poco imposibilitada de constituir plenamente sus familias. De esa forma debemos realmente considerar que la fotografía asume de verdad un papel importante en la afirmación de esos segmentos, aunque para ello, esas personas tengan que seguir patrones definidos por la moda predominante.

Con el transcurso del tiempo, los negros libres ocupaban más espacio en la ciudad, en el siglo XIX un total de mil esclavos fueron liberados en Sao Paulo. Estas cifras demuestran que más allá de la posibilidad de entrar a los estudios, pasan a ser parte de un juego que permite la transformación mediante el uso de determinadas prendas de vestir que se acercan al modelo europeo, este proceso de reafirmación afectó no sólo a los negros libres, sino que a muchos de los inmigrantes. (Bertin, 2004: 69).

En el segundo ejemplo, vemos una fotografía de niño que, desde el punto de vista de su construcción escénica, poco difiere de los retratos de adultos en general. En las palabras de Ana Maria Mauad, el encuadre presentado demuestra la repetición de poses y el uso de vestimentas iguales a las usadas para la clientela adulta. Es verdad también que las ropas en el siglo XIX no favorecen estilísticamente a los niños y a los menores. Otro elemento perceptible en las imágenes es la existencia de una “*mirada adulta*” en los retratados (Mauad, 1999: 142). De entre el material investigado, seleccioné la imagen 4, para ilustrar ese importante filón de la producción de retratos.

En la imagen 4, podemos notar cómo Militão usa con maestría la oposición entre los tonos claros y oscuros. En el centro de la escena, arrimada a la mesa de la sala de poses, la niña de piel negra mira directamente a la cámara fotográfica. La ropa blanca se destaca con relación al color de su piel. Los zapatos en color negro constituyen un elemento que destaca a la modelo sobre el piso jaspeado en tonos claros y oscuros del estudio. En su cuello, se ve un crucifijo metálico, sostenido por una cinta oscura. El panel de fondo, levemente descentrado, está fijado en el costado superior de la fotografía, recurso notado con frecuencia en los casos en que el fotógrafo trata de dar más destaque a los elementos de escena usados en el primer plano de la imagen. Esta técnica crea una atmósfera de interioridad, propiciando, con eso, un segundo plano para la fotografía.

Otro tipo de retrato común es el que muestra hermanos posando juntos. Esas imágenes cumplen un papel de reafirmación de la unidad familiar. El ejemplo de la imagen 5 es una buena muestra de eso. En ella vemos a dos jóvenes negros. Del lado izquierdo de la fotografía, el niño, sentado cómodamente en la silla de madera, viste un terno visiblemente holgado en su cuerpo; eso se puede notar principalmente en el cuello del saco. La expresión es seria, sin embargo, su forma relajada de sentar exprime desenvoltura. Su ropa está en

sintonía con la moda de la época, y es que los jóvenes retratados en el siglo XIX reproducen la sesudez de la moda masculina, dado que los trajes ligeros y más claros sólo son difundidos bien al final del siglo XIX (Mauad, 1999: 142).

Colocada a su lado, la niña descansa el brazo derecho sobre una mesa. Su mirada es seria y directa. Su vestido blanco, con volantes, aparenta no estar ajustado perfectamente a su cuerpo. Se nota, incluso, que las mangas están levemente dobladas, detalle que es más visible en el brazo izquierdo. El pelo está peinado con una división al medio. Además de la ropa, las imágenes 4 y 5, nos muestran una forma estandarizada de construir las fotografías, de cómo se representan las niñas, el aspecto y el tipo de vestimenta son similares.

Es común, en esa modalidad de fotografía, que el hermano mayor asuma una apariencia más sesuda, demostrando un cierto liderazgo, pero no es lo que parece ocurrir en esa fotografía. El aspecto más significativo de esa imagen, como se ha dicho, es comprobar nuevamente, la necesidad de reafirmación de la unidad familiar de los negros. Es significativo, especialmente en ese momento, en que es inminente el fin de la esclavitud y, obviamente, es cuando esa población necesita hacerse ver, dejando claro que ahora es posible estructurarse en familia.



Imagen 5

Imagen 5, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección del Museu Paulista de la USP.



Imagen 6

Imagen 6, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección del Museu Paulista de la USP.

Estudios realizados durante los últimos años de la esclavitud y que se basan en los documentos entregados para la emancipación de esclavos indican una fuerte presencia de las familias formadas entre los esclavos. Estos datos no son muy claros, porque los documentos no siempre indican esta información. Pero es un hecho probado por la historia que incluso en la condición de esclavos, muchas parejas tienen hijos, aunque sea informalmente. Otros matrimonios se formalizaron después del logro de la libertad (Bertin, 2004:155).

En los ejemplos que veremos a continuación, hay personas que se retratan solas. Inicialmente, en la imagen 6, vemos una mujer negra apostada al lado del sillón de la sala de poses, en el cual descansa su mano izquierda. Su vestido negro luce una serie de volantes en su parte inferior, aparentando estar debidamente ajustado a su cuerpo. Su pie derecho está ubicado un poco al frente y su cuerpo orientado para su lado izquierdo. Su pelo corto expone pequeños rizos que escurren por su frente. En la mano derecha, un abanico blanco que se destaca sobre la ropa oscura. Al fondo, uno de los paneles del estudio ilustra paisajes que muestran un área más clara en su parte superior derecha. Eso, en mi opinión, provoca un equilibrio de tonos, dialogando con la tonalidad gris oscura del mobiliario y con el negro del vestido.

Presentando muchos elementos en común con la imagen anterior, la imagen 7 es extremadamente emblemática, pues ha sido analizada anteriormente por Boris Kossoy y Maria Luiza Tucci Carneiro (Kossoy y Carneiro, 1988: 173-192). La mencionada fotografía muestra un joven negro, que presenta una expresión extremadamente rígida y seria, lo que, en este caso acentúa la inminente búsqueda de auto-afirmación por el sujeto. Vistiendo un sobretodo negro visiblemente ancho y largo, llegando, incluso, a la altura de las rodillas, él apoya su mano izquierda en el murete con columnas de la sala de poses, lo que lo hace doblar el brazo y denuncia aún más el ensanchamiento de su ropaje. Bajo el sobretodo, una camisa blanca que le llega hasta los puños. Todavía en la camisa, se puede notar que fue colocado un cuello, que es uno más de los artificios de vestimenta de los estudios, muy usado para enriquecer el vestuario de un cliente pobre. Los pantalones son anchos y se nota la sombra del dobladizo en la pierna derecha. Las puntas de los dedos de la mano derecha sostienen un bastón que, al posicionarse en diagonal con relación a las líneas del retrato, crea una simetría con el antebrazo izquierdo del modelo. Su mirada, siguiendo una postura ya vista en otros retratados, aparenta estar perdida en un punto cualquiera del estudio, lo que, a mi entender, le imprime un aire de despreocupación y seguridad. A su lado, descansa sobre el murete con columnas, su sombrero. En los pies, impecables y lustrosos zapatos, lo que reafirma su condición de persona libre.



Imagen 7

Imagen 7, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección Museu Paulista de la USP.



Imagen 8

Imagen 8, carte de visite, Militão Augusto de Azevedo, realizado en la década de 1870, colección Museu Paulista de la USP.

Al estudiar tales imágenes, debemos estar atentos a un punto muy significativo: las maneras de vestir. En las formas de representación por medio de las *cartes de visite*, Carlos Lemos alerta sobre el hecho de que, al observar esas imágenes, debemos estar atentos para que no veamos en ellas tan sólo el vestir, sino también el saber vestir. Eso es pertinente pues se observa en algunos casos, que la indumentaria acaba por tornarse una incomodidad para la pose, haciendo que el retratado demuestre un cierto malestar con el personaje que representa. Si eso es verdad, en muchos casos notamos exactamente lo opuesto – personas con posiciones antagónicas en la sociedad, pero que tienen, desde el punto de vista de las representaciones de status, la misma desenvoltura para exhibir las señales de la moda (Lemos, 1983: 58).

Las dos imágenes, al ser analizadas secuencialmente, muestran que existen, entre la población negra, maneras diferenciadas de hacerse retratar. Lo afirmo, pues intuyo que, aún con el uso de semejantes artificios escénicos, se evidencia el hecho de que el segundo retratado pareciera estar usando las vestimentas del estudio. Por supuesto que eso también puede ser cierto en otro ejemplo analizado (imagen 5), por lo que estamos nuevamente delante de la cuestión del vestir y del saber vestir. Lo que esas dos imágenes muestran es que existe una heterogeneidad entre la población negra y las imágenes revelan que esa

población participa en un juego de exhibición de individualidad, intensificado por las *cartes de visite* en Brasil. En general, lo que esas imágenes nos muestran de verdad, es que esos hombres, mujeres, niños y adultos realmente están en la búsqueda de su lugar en el contexto social y para ello, cuentan con el imprescindible talento de Militão, quién, ante todo, es cómplice de los individuos de esa ciudad. Ciudad esa, que congrega los más diferentes anhelos y deseos y las más variadas formas de dominación, las que provocan, a su vez, la inmediata voluntad de reafirmarse.

También es cierto que en la ciudad hubo una disminución drástica de la esclavitud en los últimos años del S. XIX con la venta de esclavos a otros lugares. Esto se debe principalmente al hecho de que a muchos se los trasladó al interior para su uso en la producción agrícola. En este sentido, parece razonable suponer que, en São Paulo en la década de 1880, cuando se hicieron las imágenes aquí analizadas, la gran mayoría de los negros en Sao Paulo eran libres. (Bertin, 2004: 70).

Y para concluir esta pequeña y rápida muestra, elegí, de entre las fotografías de la colección, una que, a mi juicio, es extremadamente peculiar. Ella va, de alguna forma, contra esta corriente que se muestra en la población negra, la afirmación dentro de los modelos impuestos por la moda. Es ella también la que nos indica que los estudios fotográficos son escenarios de algunas formas de control y represión de esa parcela de la población. Se trata de la imagen 8, en la que vemos un joven que, al contrario de los ejemplos anteriores, parece no estar precisamente construyendo una auto-imagen acorde con los patrones que hemos observado anteriormente. Arrimado al mueble de la sala de poses, el joven encara directamente al fotógrafo. En la mano derecha trae un viejo sombrero negro, arrugado al extremo. Viste un sobado saco negro, visiblemente ancho para su talla, el que contrasta con el pantalón y la camisa blancos. Compone el traje una corbata mal ajustada al cuello de la camisa.

En esta foto, Militão prescinde del panel de fondo, sin usar la escena. Además del retratado, vemos tan sólo el mueble que le sirve de apoyo. Para retratarlo, Militão dispensa la posibilidad de diálogo entre el modelo y los accesorios del estudio portando ese hombre, como elementos de su composición escénica, nada más que sus ropas. Eso es prueba incontestable de su condición social.

Otro detalle que llama especialmente la atención: los pies están cortados. Independiente de los motivos que ocasionaron el hecho, este detalle remite a otra reflexión: ¿Estaría calzado el retrato? ¿Sería esclavo o liberto? Como se sabe, estar libre de la condición esclava no significa estar plenamente integrado a la peculiar sociedad de clases que se forma en el Brasil de fin del siglo XIX. El joven posa con ropas mal talladas, pero que se asemejan a la moda que invade los estudios. Desde el punto de vista simbólico, esa condición de ciudadano incompleto se establece en la ausencia de sus pies en la imagen que hemos observado. Aquí se hace muy oportuna una especulación: ¿Sería ese joven uno de los “clientes” del estudio que fueron traídos por la policía de São Paulo? Esta es una pregunta sumamente acertada, pues Militão ha sido un fotógrafo acreditado por la policía de São Paulo, como nos muestra la investigadora Maria Cristina Wissenbach, quien encontró en

los archivos de la policía de São Paulo una *carte de visite* de su autoría (Wissenbach, 1998: 164). El hecho es que realmente Militão ha fotografiado algunos criminales, incluyendo ahí, a negros forajidos. Y esta puede ser una imagen realizada con ese objeto. Pero siempre queda en el aire esta cuestión: ¿Quiénes son esos retratados?

La verdad es que, al estudiar tales imágenes, sin tener el apoyo de notas exactas realizadas por el fotógrafo sobre los registros, es difícil afirmar con precisión quiénes son, de verdad, los hombres retratados. Por otro lado, eso le permite al investigador levantar una gama de cuestiones que se hacen presentes en el contexto social aquí tratado. Las imágenes que observamos, sin lugar a dudas, están colmadas de indicios que permiten entrever la realidad social de los mismos. La década de 1880 está marcada por la transición del trabajo libre, y la sociedad de São Paulo va gradualmente alternando con dos hechos distintos: la llegada a los centros urbanos de la población inmigrante europea y de la población negra. La ciudad de São Paulo, tal como hemos visto, es también espacio para la reafirmación de la población negra que busca ahora un lugar en la sociedad en formación. Las imágenes de Militão son un buen ejemplo de cómo esa población utiliza artificios, hasta entonces exclusivos de la población blanca, para reafirmarse en esa sociedad en transición.

Trabajando hasta 1885, cuando cierra su estudio, Militão ha dejado un rico material que es imprescindible para que se comprenda mejor la sociedad del siglo XIX, ya que tales imágenes aparecen como una referencia extremadamente relevante para la comprensión de la ciudad de São Paulo, su población y sus modos de vida. Cuando abordamos las *cartes de visite* que retratan a la población negra, Militão se convierte en una referencia aún más fuerte. Aquí, en este São Paulo que observamos, llegan y desaparecen nuevos valores, creando y al mismo tiempo excluyendo formas de expresión. Los negros retratados por él son una fuente de informaciones que remiten a una historia que se inclina directamente a los detalles de la vida de esta población. La posibilidad de análisis, abierta por sus retratos, nos permite convivir con un espacio de afirmación social, que es generado en los estudios. Eso nos presenta una fuente imprescindible para que se entienda de forma más clara a la sociedad brasilera del siglo XIX.

## **Bibliografía**

Conrad, Robert.

1978. **Os últimos anos da escravatura no Brasil: 1850-1888**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

Bertin, Enidelce.

2004. **Alforrias na São Paulo do Século XIX: Liberdade e dominação**. Humanitas – FFLCH/USP. São Paulo.

Dias, Maria Odila L. da Silva.

1984. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. Brasiliense. São Paulo.

Fabris, Annateresa.

1991. **Fotografia usos e funções no século XIX.** Edusp. São Paulo.

Ferreira, Barros.

1971. **O nobre e antigo bairro da Sé - Série História dos bairros de São Paulo – X.** Prefeitura do Município. São Paulo.

Kossoy, Boris e Carneiro, Maria Luisa Tucci.

1994. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.** Edusp. São Paulo.

Leite, Marcelo Eduardo.

2002. **Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885).** Maestría en Sociología UNESP, Araraquara SP.

Leite, Marcelo Eduardo.

2003. **Os retratos carte de visite produzidos pelo ateliê. Photographia Americana e o processo de construção de auto-imagens na segunda metade do século XIX- São Paulo 1875-1885.** Anais do XI Congresso Brasileiro de Sociologia. SBS. Campinas.

Leite, Miriam L. Moreira.

1993. **Retratos de Família.** Edusp. São Paulo.

Lemos, Carlos.

1983. **Ambientação Ilusória.** *En Retratos Quase Inocentes.* Nobel. São Paulo.

Mauad, Ana Maria.

1999. **A vida das crianças no Segundo Império.** *In História das Crianças no Brasil.* Contexto. São Paulo.

Silva, Sergio.

1976. **Expansão Cafeteira e Origens da Indústria no Brasil.** Alfa-Omega, São Paulo.

Souza, Gilda de Mello e.

1987. **O Espírito das Roupas.** Companhia das Letras. São Paulo.

Wissenbach, Maria Cristina Cortez.

1998. **Sonhos Africanos, Vivências Ladinhas. – Escravos e Forros em São Paulo (1850-1880).** Hucitec. São Paulo.