

Produção, usos e apropriações de uma imagem: o processo de iconização da fotografia da mulher de turbante, de Alberto Henschel

Aline Montenegro Magalhães

Museu Histórico Nacional
Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil
alinemontenegro@gmail.com

Maria do Carmo Teixeira Rainho

Arquivo Nacional
Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil
mctrainho@gmail.com

Resumo: O artigo tem por objeto o retrato de uma mulher negra portando um turbante, registrado por Alberto Henschel, por volta de 1870, no Rio de Janeiro. Dentre as muitas imagens de “tipos de negros” produzidos pelo fotógrafo alemão, ela é, certamente, uma das mais conhecidas e a que tem sofrido mais apropriações na última década. Nosso objetivo, com a análise da produção, circulação e consumo desta fotografia, é examinar a relação entre o seu uso maciço e a invisibilidade ou a subalternidade imposta a negros e negras pelo racismo estrutural. Em especial, problematizamos a identificação anacrônica da mulher retratada com Luísa Mahin, mãe de Luís Gama, que teria sido uma das lideranças da Revolta dos malês, na Bahia, em 1835. A produção de sentidos que esta fotografia engendra, os efeitos que produz em seus usos e deslocamentos, seu potencial de iconização, bem como sua agência, são algumas questões que buscamos discutir, apostando, na trilha de Ana Mauad, na necessidade de tomar a imagem como agente da história, não simplesmente como fonte de informação sobre o passado ou tema de um estudo histórico.

Palavras-Chave: Mulher negra. Alberto Henschel. Fotografia, século XIX. Cultura visual.

Introdução

Num mundo em que as imagens se reproduzem e circulam tão amplamente nos meios digitais, o que explica que algumas delas se sobressaiam, se tornem recorrentes e, mais do que isso, sejam consumidas e apropriadas de formas diversas por diferentes sujeitos e mídias? Por que estas imagens e não outras? O que faz com que elas ganhem uma espécie de vida própria? Estas foram algumas das perguntas que nos fizemos ao analisarmos a fotografia de uma mulher negra portando um turbante, produzida há 150 anos pelo fotógrafo alemão Alberto Henschel (Figura 1). A estas perguntas,

acrescentamos outra: por que a mulher retratada é identificada anacronicamente como Luísa Mahin¹, uma das lideranças da Revolta dos malês, em 1835?

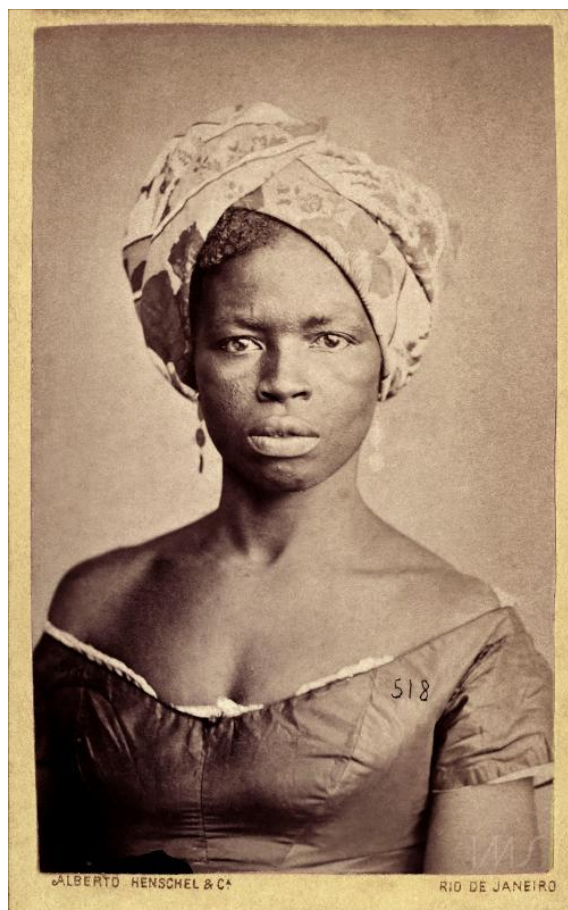


Figura 1: Mulher negra escravizada de turbante, Alberto Henschel. 1870 circa, 9,2 x 5,7.

Fonte: Brasil/Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em:

<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6847>

A fotografia, que pertence à coleção Gilberto Ferrez, adquirida pelo Instituto Moreira Salles² em 1998, teve a sua divulgação ampliada, assim como muitos outros registros de homens e mulheres, negros e negras, produzidos no século XIX, graças a

¹ As principais informações que se tem de Luísa Mahin foram escritas por Luís Gama, que registrava ser seu filho, em carta ao jornalista Lúcio de Mendonça, datada de 25 de julho de 1880. Não se sabe ao certo se ela nasceu no continente africano, conforme consta na referida carta escrita pelo abolicionista, ou se teria nascido em Salvador. Há relatos de que, liberta, trabalhou como quituteira e participou de levantes de escravizados como a Revolta dos malês (1835) e a Sabinada (1837-38), embora sua participação não tenha sido comprovada pela pesquisa documental sobre os levantes e nem reconhecida pela historiografia contemporânea. Foi em romances históricos que a personagem ganhou maior notabilidade como na obra de Pedro Calmon "Malês, a insurreição das senzalas", de 1933 e, mais recentemente, no livro de Ana Maria Gonçalves "Um defeito de cor", de 2006. (BRAZIL e SCHUMACHER, 2000)

² A fotografia pode ser encontrada também no Ethnologisches Museum, em Berlim, e na Fundação Joaquim Nabuco (BARBOSA e COUCEIRO, 2018, p. 99-100).

três produtos culturais: o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy, publicado em 2002; a obra *O negro na fotografia brasileira no século XIX*, organizada por George Ermakoff, lançada em 2004; e, a exposição *Emancipação, inclusão e exclusão. Desafios do passado e do presente – Fotografias do acervo Instituto Moreira Salles*, com curadoria de Lilia Schwarcz, Maria Helena Machado e Sergio Burgi, inaugurada em 2013, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, em São Paulo.

No Dicionário de Kossoy a fotografia da mulher negra de turbante é creditada da seguinte forma: “Retrato de jovem (escrava?) não identificada. Rio de Janeiro, c. 1870. Albúmen, carte de visite. Col. IMS”. A imagem, acompanhada da fotografia de um homem negro (escravo?), não identificado; do retrato de uma jovem branca, da chamada boa sociedade, também não identificada; e, de uma vista da Praça da Vila, de Nova Friburgo, ilustram o verbete dedicado a Alberto Henschel. Ressalte-se que, das quatro imagens selecionadas, duas são de “tipos de negros”, evidenciando a escolha do autor por enfatizar essa modalidade de retratos produzida pelo fotógrafo alemão. De todo modo, no texto essa questão é apenas mencionada, já quase ao final do verbete, quando Kossoy comenta a pesquisa de Pedro Vasquez sobre as *cartes de visite* de homens e mulheres de origem africana, registradas por Henschel, que se encontram em instituições da Alemanha.

No livro de Ermakoff (2004), a imagem da mulher negra é creditada como “ALBERTO HENSCHEL. Negra com turbante, c. 1870. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles”. A obra propõe-se a apresentar o cotidiano dos escravizados no Brasil imperial por intermédio das fotografias, visando a “montar um panorama de época, cuja leitura, a despeito da pouca documentação e da dispersão do material fotográfico disponível, contribua para a interpretação de como os negros viveram nos cerca de cinquenta anos posteriores à chegada da fotografia no Brasil” (ERMAKOFF, 2004, p. 10). Embora tenha realizado um extenso levantamento em instituições públicas e coleções particulares, nacionais e internacionais, que culminou com a publicação de 340 fotografias, muitas delas raras, o trabalho se ressentiu de uma superficialidade no tratamento das questões, tanto as que se referem especificamente sobre a escravidão quanto as atinentes à própria produção das imagens.

Em 2013, o retrato da mulher negra de turbante é apresentado pela instituição que o detém, na exposição *Emancipação, inclusão e exclusão. Desafios do passado e do*

*presente – Fotografias do acervo Instituto Moreira Salles*³, com 74 registros de negros livres, escravizados ou libertos no Brasil, em um período em que vários fotógrafos estrangeiros atuavam no país com trabalhos de forte elaboração estética e formal. Conforme observam os curadores,

o registro fotográfico feito sobre negros – livres, escravizados ou libertos – no Brasil é pautado por duas especificidades. De um lado a fotografia entrou cedo no país, contando, já nos finais dos anos 1860, com clientela certa, que dentre outros incluía o imperador d. Pedro II; ele próprio um imperador fotógrafo. De outro lado a escravidão tardou demais a acabar, guardando ao Brasil a triste marca de ser o último país do Ocidente a admitir tal tipo de sistema. Dessa confluência, em certo sentido perversa, resultou um registro amplo e variado desse sistema de trabalho e de seus trabalhadores escravizados. Por vezes tomadas ao acaso, por vezes figurando como modelos exóticos ou tipos para a análise da ciência; ora como parte do cenário, ora como figuras principais, escravizados foram flagrados nas mais diversas situações (SCHWARCZ; MACHADO; BURGI, 2013).

Essas situações, por mais variadas que fossem, assim como eram variados os tipos de fotografias que lhes davam a ver – *cartes de visites*, paisagens, registros do trabalho nas fazendas de café – tinham algo em comum: a representação naturalizada da escravidão, questão que norteou a proposta curatorial.

A nosso juízo, a partir desses produtos culturais e graças ao alcance que obtiveram, a imagem da mulher negra de turbante chegou a outros espaços – físicos e virtuais – ganhando vida e, porque não dizer, autonomia. Por conta dos seus atributos formais e da relevância dos seus aspectos estéticos se vocacionou para um processo de iconização. Impregnada de sentidos, pôs-se à disposição daqueles que nela depositam expectativas e desejos. Revela-se também como um somatório de diversas historicidades: contém o tempo da sua produção mesma, por Henschel; o tempo ao qual se atribui ter vivido a retratada; os dias de hoje, com os quais a imagem dialoga, quando seus usuários tentam responder a angústias e pautas associadas ao racismo ou ao feminismo negro, dentre outras. Neste sentido, e conforme Ana Mauad (2008, p. 21), ao tomar a fotografia como fonte, ressaltamos a importância de discutir seu estatuto epistemológico, entendendo que “toda fonte é também objeto de estudo na problematização do passado,

³ Na mostra, a imagem é creditada como “Escrava de turbante, c. 1867. Brasil. Fotografia de Alberto Henschel/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo IMS”. Aliás, chamou a nossa atenção as formas com que a mulher é identificada nos créditos desses produtos culturais. Escrava como afirmação, escrava como hipótese ou negra. Encontramos com recorrência a escravidão suplantando outras formas de identificação da mulher negra nas instituições de guarda e preservação de acervo, seja fotográfico, pictórico ou tridimensional. É como se o fato de ser negra, já indicasse a escravidão como única possibilidade de condição social, negligenciando-se outras como as de negras forras e negras nascidas livres, por exemplo.

definindo-se também pelo problema proposto para a análise”. À maneira das foto-ícones⁴, a imagem da mulher negra de turbante nos fala, ainda, da produção de sentido pelas fotografias ou de como construímos o mundo visualmente em diferentes momentos da história humana (MAUAD, 2016, p. 34).

Antes de traçar a biografia da imagem, examinando sua produção, trajetórias, apropriações e agenciamento, é importante, inscrever nossas escolhas do ponto de vista metodológico, visando contribuir para o estudo das imagens únicas. Para Ana Mauad (2008, p. 24), “a análise de uma única foto deve partir dos indícios, dos rastros temporais deixados dentro do quadro, resultantes do ato fotográfico e partir para o fora de quadro rumo ao mundo no qual essa imagem se insere como narrativa sintética”. Ulpiano Bezerra de Meneses, por sua vez, chama a atenção para os cuidados no uso de uma imagem singularizada. Embora defenda o estudo de séries fotográficas para se chegar a um resultado mais sólido, observa que as séries não devem constituir objetos de investigação em si, mas “vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, no funcionamento e na transformação de uma sociedade”. Sejam imagens únicas ou séries, “deve-se formular problemas históricos para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais” (MENESES, 2002, p.150).

Seguimos, assim, a trilha aberta por Meneses (2002) em sua análise da fotografia de Robert Capa que registra o momento da morte do miliciano Federico Borrell García pelas forças franquistas em 1936. Alinhamo-nos também às propostas de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2018), no estudo sobre o circuito e o potencial icônico da fotografia do corpo do menino sírio Aylan Kurdi realizada por Nilüfer Demir, em 2015, embora as imagens estudadas por elas, assim como a de Capa, objeto do trabalho de Meneses, tenham sido geradas por fotógrafos vinculados à imprensa, gozando de ampla e imediata publicização. Mas, do mesmo modo que estas imagens, a fotografia da mulher negra de turbante, no nosso entendimento, também é dotada de uma potência formal que a vocaciona para a iconização, suscitando debates que, quase

⁴ Conforme examina Mauad, “em âmbito internacional, Hariman e Lucaites por meio da publicação do livro *No Caption Needed* (2007) contribuíram para a consolidação da noção de foto-ícone na análise das imagens emblemáticas do fotojornalismo do século XX. Para a dupla de autores, os foto-ícones são importantes artefatos da cultura pública por mobilizarem ao seu redor diferentes posições políticas e aglutinarem expectativas em torno de determinadas situações ou eventos históricos. Definem foto-ícones como imagens que circulam na imprensa, em mídias eletrônica e digital que são amplamente reconhecidas e lembradas; são compreendidas por representarem eventos historicamente significativos, por ativarem respostas ou identificação fortemente emocionais, e são reproduzidas por meio de um conjunto variado de veículos” (MAUAD, 2018, p. 264).

150 anos após a sua produção, vão muito além do referente ou da temática a que está vinculada.

A fotografia e seu produtor: trajetórias das imagens de Alberto Henschel

Nascido em Berlim, em 1827, judeu, descendente de uma família de gravadores, Alberto Henschel era já um fotógrafo experiente na altura em que chegou a Pernambuco, em maio de 1866. Um dos primeiros e mais relevantes empresários do ramo da fotografia no país no século XIX, Henschel manteve estabelecimentos nas cidades de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de 1866 até 1892, ano de sua morte. Destacava-se pela qualidade dos estúdios, pelo domínio dos recursos e das técnicas fotográficas e pela introdução no país de processos recém-lançados no mercado internacional. (HEYNEMANN, 2018; HEYNEMANN e RAINHO, 2005; KOSSOY, 2002; VASQUEZ, 2000; WANDERLEY, 2015)

Henschel, assim como outros fotógrafos atuantes na Corte na segunda metade do século XIX, foi fundamental à construção da autoimagem da chamada boa sociedade, em particular, da família imperial. A ampla produção de retratos das elites brasileiras combinada à sua circulação e trocas – para a qual contribuíram, naturalmente, as *cartes de visite* – e a prática mesmo do colecionismo, evidenciada nos álbuns de família, são elementos constitutivos da experiência fotográfica no oitocentos, mas, sobretudo, da auto representação e da sociabilidade dessas camadas. Embora registrasse paisagens, vistas – do centro do Rio de Janeiro, do Jardim Botânico, Itatiaia, Nova Friburgo, dentre outras – e retratos ao ar livre, conforme observa Cláudia Heynemann (2018, p. 257), “foi com as tomadas de estúdio que Henschel efetivamente se destacou”.

Analisando-se os acervos públicos e privados, nacionais e estrangeiros, que conservam retratos produzidos por Henschel, destacam-se, no Brasil, aqueles custodiados por instituições como a Fundação Joaquim Nabuco, a Biblioteca Nacional, o Instituto Moreira Salles, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu Histórico Nacional, o Arquivo Nacional. O Museu Imperial, o Museu Mariano Procópio, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Gilberto Freyre são algumas das outras instituições que guardam registros do fotógrafo. Deve-se ressaltar, também, as coleções

particulares de Ruy Souza e Silva, Emanuel Araújo e George Ermakoff, todas contemplando retratos de negros e negras produzidos pelo fotógrafo alemão.⁵

Merecem atenção, na Alemanha, os acervos do Leibniz-Institut für Länderkunde, o Reiss-Engelhorn Museum, em Manheim e o Ethnologisches Museum, em Berlim. As três instituições juntas detêm um dos mais representativos conjuntos de fotografias assinadas por Henschel, particularmente o que se convencionou chamar de “tipos de pretos” ou “tipos de negros”. É difícil precisar o número de imagens de pessoas negras produzidas pelos seus estúdios preservadas no Brasil e no exterior; Margrit Prussat (*apud* CARDIM, 2012, p. 30) arrisca que elas estariam em torno de cento e vinte. Desse total de fotos, 37 estão no Leibniz-Institut für Länderkunde, 43 no Reiss-Engelhorn Museum e 29 no Ethnologisches Museum (FERRAZ, 2016, p. 218).

Conforme Vasquez (2000) coube aos cientistas Wilhelm Reiss (1838-1908) e Alphons Stübel (1835-1904) a aquisição do material de Henschel que se encontra na Alemanha. Em suas viagens pela América do Sul por quase uma década, a partir de 1868, os dois constituíram um formidável acervo contemplando cenas urbanas, paisagens e, em grande parte, as populações dos diversos países visitados por eles, incluindo o Brasil. Além das coleções custodiadas pelo Leibniz-Institut für Länderkunde e pelo Reiss-Engelhorn Museum, consideramos fundamental referenciar as fotografias conservadas pelo Ethnologisches Museum. Conforme Prussat, a instituição mantém em seu acervo 222 *cartes de visite* da América do Sul, das quais 173 são provenientes do Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU), incluindo 32 retratos de autoria de Alberto Henschel.⁶

Os “tipos de negros” de Henschel

Alberto Henschel não foi o único fotógrafo atuante no Brasil no século XIX interessado nos “tipos de negros”, mas seus registros se distinguem pela quantidade significativa; pelo emprego de uma variedade de repertórios visuais; pelas diferentes

⁵ O acervo dos três colecionadores constitui uma parte substantiva da obra de Ermakoff (2004).

⁶ Examinando o material das três instituições alemãs, chegamos a 78 registros atribuídos a Henschel, que perfazem um total de 109 itens, dado que, em alguns casos, imagens similares são encontradas em duas ou até nas três instituições. Quarenta e uma fotografias são retratos de mulheres; 33 de homens; há três jovens do sexo masculino e uma fotografia de grupo de escravizados transportando um homem numa liteira.

motivações para a sua produção, sem esquecer, naturalmente, que foram feitos em diferentes locais do país (seus estúdios de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro).

Entende-se por “tipo” uma denominação classificatória das diferenças humanas físicas e culturais, caras aos estudos de história natural dos séculos XVIII e XIX, segundo os quais a humanidade é vista como parte da natureza, devendo ser estudada conforme os mesmos critérios taxonômicos. “Assim, foi-se criando e se afirmando cada vez mais [...] um padrão imagético taxonômico cuja expressão mais evidente pode-se chamar de documentação de espécimes – sejam botânicos, animais, ou tipos humanos inseridos em universos sociais” (SELA, 2006. p.65). A classificação humana como “tipo” foi muito adotada para identificação das populações das áreas colonizadas pelos europeus, como a América e a África. Destinava-se não apenas, com base na biologia e na antropologia física, ao conhecimento e ao estudo sobre o “outro”, que se distinguia pelo seu fenótipo, mas, também, a subalternizá-lo e dominá-lo, sob a perspectiva de lidar com uma “essência abstrata da variação humana” que é como o “tipo” é definido por Elizabeth Edwards (*apud* HIRSZMAN, 2011, p. 48). O termo “tipo” está na base do racismo científico, ancorado nas teses naturalistas de hierarquização social, objetificação do “outro” e inferioridade de povos como os negros.

Tratando especificamente dos registros dos “tipos” e do uso das fotografias pela antropologia na segunda metade do século XIX, Edwards observa que, a despeito da reprodução em larga escala dessas imagens no final dos anos 1850 – graças à introdução do negativo de vidro em colódio úmido e ao papel albuminado – o material antropológico ainda era relativamente limitado nos anos 1860, com raras fotografias de campo. Poucos fotógrafos possuíam conhecimentos antropológicos; as fotografias eram registradas para satisfazer a curiosidade de turistas e dos colonizadores brancos em várias partes do mundo. “Consequentemente muitas imagens representam os estereótipos do século XIX dos ‘não civilizados’, retratando os sujeitos como o bom selvagem num cenário nebuloso e romântico ou como um primitivo bárbaro” (EDWARDS, 1982, p. 257).

É difícil precisar se as fotografias de negros e negras feitas por Henschel foram geradas por demanda de clientes, como os cientistas Stübel e Reiss e, em caso afirmativo, quantas e quais imagens estariam nesse grupo, ou se foram vendidas a partir da escolha em catálogos organizados por ele; possivelmente as duas coisas. Analisando-se os registros de Henschel que se encontram na Alemanha⁷ e na direção do que aponta Sandra

⁷ Optamos aqui por centrar nossa análise nos registros dos “tipos de negros” que se encontram nas três instituições alemãs por serem numericamente significativos e por termos tido acesso a integralidade

Koutsoukos (2006), podemos inserir estas fotografias na chave do “exótico”, aquelas imagens vendidas como *souvenir* para estrangeiros, mas, não apenas estes, nas quais escravizados e/ou forros pobres posam como modelos. Realizadas em estúdio, poucas fotografias fazem referência ao trabalho e, mesmo nestas, não ficam evidenciadas atividades exaustivas ou a exploração da mão de obra de homens e mulheres.

Alguns registros são de corpo inteiro; outros têm plano americano. Em muitos casos, as poses repetem as tomadas realizadas com membros da boa sociedade, com mulheres de pé apoiadas nos aparatos comuns aos estúdios fotográficos da época, como os pilares e pilastras ou, ainda, sentadas, por vezes com algum detalhe da cadeira em evidência. Em todos os retratos Henschel utilizava um fundo neutro.

Nesse conjunto de imagens, não há casais ou famílias negras; também se veem poucas pessoas apresentadas em dupla – uma exceção é a fotografia de duas vendedoras de frutas. Mulheres e homens não utilizam peças de roupas europeias: casacas, vestidos com armações, tecidos escuros e pesados estão ausentes. A indumentária, incluindo os panos da costa, chapéus, joias, turbantes, dentre outros itens, revela uma valorização por Henschel de elementos que reforcem as origens africanas dos retratados, em especial quando se tratam das mulheres. Em grande parte dos retratos as roupas femininas estão limpas, sem manchas ou amassadas e, em geral, integram uma composição harmônica, com uma expressiva variedade de acessórios. E embora haja poucas fotografias de corpo inteiro, pés descalços, marca indelével da condição de escravizado, nunca estão visíveis, evidenciando um desejo do fotógrafo de exibir aos estrangeiros uma escravidão pacificada.

Práticas religiosas referentes ao candomblé se afirmam por meio de amuletos e turbantes brancos. Por sua vez, joias pesadas evidenciam uma capacidade de amealhar recursos e um lugar social distinto. O leque, item comum nos retratos das mulheres da boa sociedade, é visto em um dos registros, um indicativo de que a moça poderia ser uma forra.

Finalmente, não se pode perder de vista, a questão da objetificação feminina e do apelo à sensualidade: em dois retratos as mulheres estão com os seios desnudos; em dezesseis deles as mulheres exibem os ombros e/ou decotes profundos. Sobre tudo nas

destas fotografias. Esse conjunto de imagens se constituiu, para nós, numa espécie de mapa para adentrar as questões formais referentes à produção das fotografias de homens e mulheres de origem africana por Henschel.

imagens das moças com os seios à mostra é visível o desconforto associado a uma vulnerabilidade.

Nesse breve exame dos retratos de negros e negras produzidos por Henschel, fica clara a dificuldade de agrupá-los sob a denominação de fotos exóticas ou etnográficas. Há, visivelmente, uma variedade de padrões de representação dos sujeitos e diferentes propósitos na produção das imagens, sendo provável que fotos registradas como *souvenir* tenham sido comercializadas como etnográficas e vice-versa (KOUTSOUKOS, 2006, p. 120). Isso nos obriga a deslocar a atenção da produção das fotografias para a sua circulação e, sobretudo, para a sua agência, a capacidade das imagens, que são artefatos, de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e sustentação do poder (MENESES, 2002, p.145). Em outras palavras, não reduzir as fotografias às representações, mas buscar em seus deslocamentos, sua potência de ação. Essa é, em nosso entendimento, a chave para analisar os usos e as apropriações do retrato da mulher de turbante de Henschel.

A mulher negra de turbante: a iconização de uma imagem

No conjunto de quarenta e quatro imagens de mulheres negras produzidas por Alberto Henschel localizadas por nós em instituições que se encontram na Alemanha, vinte e cinco portam turbante. De tamanhos e amarrações variados, em tecidos claros, lisos, estampados e bordados, os turbantes eram uma peça fundamental para as escravizadas que trabalhavam nas ruas, uma forma de proteção contra o calor, um apoio para os cestos que carregavam, um meio de evidenciar origens muçulmanas e práticas religiosas como o candomblé.

Mas, entre tantos retratos de mulheres negras produzidos por Henschel e outros fotógrafos da segunda metade do século XIX, cabe a pergunta: o que explica o fascínio pela mulher de turbante estampado que faz desta uma imagem recorrente? E mais: por que a associação entre esta fotografia e Luísa Mahin?

Na trilha do que aponta Meneses (2002, p. 133), consideramos importante analisar os traços morfológicos desta fotografia, posto que indicam a especificidade da informação imediata que ela pode fornecer. Contudo, há sempre o problema da produção da imagem mesma, a começar pela dificuldade de analisar o referente, o que, neste caso, se deve à inexistência de informações sobre a retratada (não se sabe seu nome, idade, se era escravizada, as motivações para o registro, se foi paga para posar ou se pagou pelo

seu retrato). Até mesmo a data é uma inferência: como no cartão consta Rio de Janeiro como local, supõe-se que tenha sido produzida no período em que Henschel atuou na cidade – seu ateliê na Corte foi aberto em 1870.

De todo modo, é possível falarmos da pose, da indumentária, dos elementos decorativos, do ângulo, dos enquadramentos. Daquilo que está presente, mas, também do que está ausente. A partir destes traços temos as primeiras pistas para entender a ampla circulação e as apropriações da imagem. No lugar do caráter informativo da fotografia, buscamos um deslocamento para a sua difusão.

O retrato em fundo neutro apresenta uma mulher em meio busto, com vestido escuro decotado e com uma espécie de bordado contornando o decote. Os ombros estão à mostra, e de acessórios, apenas os brincos e o turbante estampado.⁸

Não há mobiliário, apoio, utensílio, instrumento de trabalho ou qualquer outra referência que pudesse associá-la a alguma atividade ou condição social. Não há marcas em sua pele. Seu rosto, como o da maioria das negras retratadas por Henschel, não porta um sorriso, mas um olhar firme, quase desafiador. Sobre a fotografia, vemos o número 518, impresso sobre seu vestido, entre o busto e o ombro esquerdos. Deve ter sido colocado ali para identificar a retratada ou o artefato em si, em alguma lógica de arquivamento, muito provavelmente pelo próprio fotógrafo.

O anonimato da retratada, o fato de existirem poucos elementos na composição da foto, seu olhar e a presença do turbante remetendo aos africanos de origem muçulmana, que se rebelaram na Bahia em 1835, são indícios que podem nos ajudar a entender as razões da identificação da mulher fotografada como sendo Luísa Mahin. Mas, nos indagamos sobre como essa apropriação foi possível e tão largamente difundida diante de uma inconsistência básica: quando da Revolta dos malês a fotografia ainda não existia, o que inviabiliza qualquer relação entre o evento e o registro fotográfico de seus participantes.⁹

Outro aspecto que inviabilizaria essa associação é o fato de que, segundo o Instituto Moreira Salles, um dos detentores da imagem, sua produção teria sido realizada

⁸ Sobre o uso dos turbantes em Salvador no século XIX e as trocas culturais promovidas entre diferentes etnias, como os praticantes do Islã e os praticantes do culto aos orixás, ver Bernardo (2005) e Lima (2017). Para informações sobre os significados do uso dos turbantes pelas mulheres negras em uma perspectiva de longa duração, cf. Silva (2017). A indumentária dos malês no levante de 1835, incluindo seus amuletos, abadás e turbantes foi estudada também por Reis (2003).

⁹ O daguerreotipo, processo fotográfico desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) foi anunciado em Paris em 19 de agosto de 1839 por François Arago (1786 – 1853).

por volta de 1870, trinta e cinco anos após o levante. Neste sentido, a notável juventude da retratada não corresponde à idade que Luísa Mahin poderia ter à época.

Na busca de explicações sobre o que possibilitou a atribuição anacrônica da fotografia da mulher de turbante de Henschel a Luísa Mahin, encontramos na sua ampla circulação e uso reiterativo um caminho para a reflexão e tentativas de respostas. Uma rápida pesquisa na Internet com as palavras “Luísa Mahin”, “negra de turbante”, “escrava de turbante” e, sobretudo, associando-se estas expressões a Henschel ou Alberto Henschel, nos leva a inúmeros registros e usos desta fotografia – nem sempre identificada como Luísa Mahin – na divulgação de eventos, especialmente sobre a Revolta dos malês e Luísa Mahin como uma das principais lideranças;¹⁰ em capas de livros, como a edição de *O genocídio do negro brasileiro* de Abdias Nascimento;¹¹ em divulgação de eventos, como o lançamento do livro Ocupação Luiza Mahin;¹² impressa na pele de pessoas como tatuagem;¹³ gravada em rótulos de cerveja;¹⁴ e presente em obras de arte, como em uma colagem de Rosana Paulino,¹⁵ exposta na mostra “Costuras da Memória” que esteve em cartaz na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte do Rio.

Mas, o que justifica este processo de iconização? Que atributos induziram tal processo? O fato é que este potencial independe das motivações que lhe deram origem. Em outras palavras, os sentidos jamais se encontram nas imagens mesmas, “engastados

¹⁰ Ver, entre outros: o material de divulgação da palestra Autografias Luíza Mahin: um mito libertário no Feminismo Negro, promovido pelo SESC, em São Paulo, em 2015. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/luiza-mahin-um-mito-libertario-no-feminismo-negro>. Acesso em 10 jul. 2019; do Colóquio Internacional Subjectividades Escravas nos Mundos Ibéricos (Séculos XV-XX), realizado em 2018, promovido pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, em Lisboa, Portugal. Disponível em: https://www.ics.ulisboa.pt/sites/ics.ulisboa.pt/files/events/cartaz/diptico_subjective_hd1.pdf. Acesso em 20 ago. 2019.

¹¹ Disponível em: <https://www.editoraufv.com.br/produto/o-genocidio-do-negro-brasileiro--processo-de-um-racismo-mascarado-3-edicao/1784951>. Acesso em 29 fev. 2020. Ver também a capa de *Luíza Mahin*, romance de Armando Avena. Disponível em: <http://geracaoeditorial.com.br/luiza-mahin/>. Acesso em 19 mai. 2020; o cartaz do evento Sarau das Pretas – Luiza Mahin vive!. Disponível em: <https://www.londrinatur.com.br/agenda/sarau-das-pretas-luiza-mahin-vive/>. Acesso em 20 ago. 2019.

¹² Disponível em: <http://www.sindipetroba.org.br/2017/noticia/8337/lancamento-do-livro-%E2%80%99Cocupac%C3%A3o-luiza-mahin%E2%80%99D-tem-feijoada-e-m%C3%BAsica>. Acesso em 20 ago. 2019.

¹³ Tatuagem apresentada como “Portrait de Luiza Mahin uma das figuras africanas mais importantes da história”, disponível em: <http://picdeer.org/thiago.maga.tattoo>. Acesso em 20 ago. 2019.

¹⁴ Rótulo da cerveja Mahin. Disponível em <https://www.facebook.com/1984215361805614/photos/a.1985548531672297/1985548365005647/?type=3&theater>. Acesso em 20 ago. 2019.

¹⁵ Catálogo da exposição “Rosana Paulino: a costura da memória”, p. 134. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf. Acesso em 18 mai. 2020.

em atributos formais à espera de um gatilho universal que os detone”. (MENESES, 2002, p. 143). Daí a necessidade de avançarmos do exame da produção da fotografia por Henschel para a análise da sua ampla e variada apropriação, buscando entender de que maneira e em que medida os aspectos estéticos colaboram para este processo, lembrando, ainda, que os atributos formais agem como vetores potenciais de conteúdos afetivos (MENESES, 2002, p. 143).

Uma vez entendido que a historicidade da fotografia não se esgota em sua origem, e que a recepção da imagem não pode ser amalgamada em um único padrão, devendo-se atentar para a sua circulação em diferentes épocas, lugares, produtos e mídias (impressas, digitais), examinamos quatro “respostas visuais” produzidas com a fotografia da mulher negra de turbante. Conforme propõem Carvalho e Lima na análise das diferentes apropriações da fotografia de Aylan Kurdi, entendemos que estas “respostas visuais” – em seus diferentes suportes – fornecem pistas para a compreensão, do ponto de vista dos atributos formais, do potencial icônico das imagens, em outras palavras, sua capacidade de gerar impacto (CARVALHO; LIMA, 2018, p. 49).

Na capa do romance *Luiza Mahin*, de Armando Avena (Figura 2), a fotografia da mulher negra de turbante está centralizada, em primeiro plano, com destaque. Sua escolha pode ser definida, por um lado, pela prática corrente da associação entre a personagem e a fotografia, o que, do ponto de vista mercadológico, colabora para a divulgação do livro. É como se a imagem estivesse amalgamada à Luísa Mahin. Por outro lado, a sensualidade que o retrato dá a ver se coaduna com o perfil que o escritor busca traçar para a biografada conforme ele deixa claro nas matérias de divulgação da obra.

Voltando à capa, em torno da imagem, que é a única fotografia e a única em preto e branco, espalham-se fragmentos de registros iconográficos diversos, de tamanhos bem inferiores ao da mulher negra de turbante. Estas imagens foram dispostas do pescoço da retratada para baixo e localizadas, em especial, à altura dos seios. Extraídas de gravuras de artistas do século XIX, com destaque para Debret e Rugendas¹⁶ são todas coloridas e retratam temas como os castigos corporais, o trabalho e a capoeira. Na grande maioria dos registros figuram homens negros, o que colabora para que não se confunda a personagem com outras mulheres negras. O fato de ela ser praticamente a única mulher, a posição da fotografia, acima de todas as outras representações visuais, as dimensões da

¹⁶ Entre as imagens que compõem a capa, identificamos alguns elementos das gravuras Roda de capoeira, de Rugendas; Execução do castigo de açoite e O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos, de Debret.

imagem, enfatizam a atuação da biografada, reforçam o seu protagonismo, hierarquizando-a em relação aos homens e às outras mulheres.

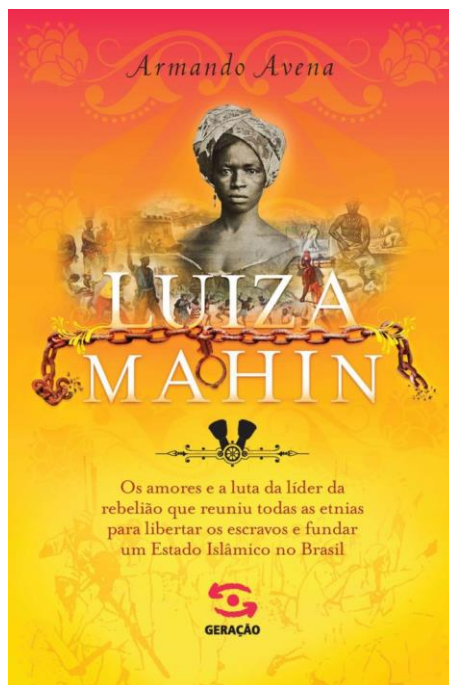


Figura 2: Capa do livro Luiza Mahin, de Armando Avena.

Fonte: Geração Editorial, 2019. Disponível em: <http://geracaoeditorial.com.br/luiza-mahin/>

No título, o desenho de uma corrente arrebatada divide as palavras Luiza e Mahin. Abaixo dele, a frase: “Os amores e a luta da líder da rebelião que reuniu todas as etnias para libertar os escravos e fundar um Estado Islâmico no Brasil”. Vê-se, ainda, na parte inferior, uma ilustração, rebaixada, representando o que seriam os revoltosos. Ressalte-se a escolha das cores quentes para a capa, que começa com tons de vermelho na parte superior, passando pelo alaranjado até chegar ao amarelo. Conforme observa Michel Pastoreau (1993, p. 162) a simbólica do vermelho está quase sempre associada à do sangue e à do fogo. É a cor do amor e do erotismo, cor da paixão e seus perigos; cor da atração e da sedução; cor dos pecados, especialmente dos pecados da carne; cor dos tabus e da transgressão dos tabus. Quanto ao amarelo, seus significados na cultura ocidental, apresentam-se, entre outros, como a cor da luz e do calor; da energia; da extravagância e do disfarce; da mentira e da traição (PASTOREAU, 1993, p. 19-20).

Em que pese o extenso repertório visual exibido e a opção por variados elementos gráficos, o foco está na fotografia da mulher negra de turbante. Mas, esta atenção à mulher registrada por Henschel não se deve apenas à posição que ocupa e ao fato de ser a única imagem em preto e branco em uma capa que abusa das cores: a edição da

fotografia, ao cortar uma parte considerável da sua indumentária, desloca nossa atenção para o colo e os seios da retratada, evidenciando uma sensualidade. A ênfase no erotismo aparece também nas falas do autor do romance que descreve Luísa Mahin como “símbolo da mulher livre”; “talvez amante do líder muçulmano de nome Ahuna”; “uma mulher que traz no sangue a sensualidade das heroínas de Jorge Amado e a força das negras que morreram lutando pela liberdade”.¹⁷ No resumo da obra os adjetivos utilizados para qualificá-la são: “guerreira negra, linda e sensual”.¹⁸ Repetem-se aqui estereótipos associados às mulheres negras, como o uso de atributos físicos e a sensualidade, também revelados por Pedro Calmon, em 1933, no romance *Malês: a insurreição das senzalas*, para definir a personagem. A frase que acompanha o título do livro de Avena, na capa, ao hierarquizar “os amores” à frente da “luta da líder da rebelião”, reforça o peso atribuído à vida privada da biografada. Ao insistir nestes atributos associados à Luísa Mahin, teríamos aqui o que a filósofa Grada Kilomba (2019, p. 78-79) qualifica de racismo cotidiano que:

refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as pessoas de cor não só como “Outra/o” – a diferença contra a qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca. [...] a pessoa negra é usada como tela para projeções do que a sociedade branca tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias brancas do domínio da agressão ou da sexualidade. É por isso que, no racismo, a pessoa negra pode ser percebida como “intimidante” em um minuto e “desejável” no minuto seguinte, e vice-versa; “fascinantemente atraente” a princípio, e depois “hostil” e “dura”.

A autora sustenta, ainda, que na “erotização o sujeito negro torna-se a personificação do sexualizado, com um apetite sexual violento” (KILOMBA, 2019, p. 79).

Outra associação da imagem com Luísa Mahin aparece no rótulo da cerveja “Mahin” (Figura 3), a primeira fabricada pela “Cerveja da Mulher Guerreira – Artesanal e Feminista”, criada em 2015, no bairro do Riachuelo, zona norte do Rio de Janeiro, por um grupo de mulheres que militam no feminismo, sob a liderança de Leinimar de Jesus

¹⁷ Conferir Avena, Armando. Heroína negra, Luiza Mahin é tema de livro de Armando Avena, A tarde, 12 de dezembro de 2019. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/coluna/armandoavena/2112050-heroina-negra-luiza-mahin-e-tema-de-livro-de-armando-avena-premium>. Acesso em 12 dez. 2019.

¹⁸ Resumo do livro divulgado no site da Geração Editorial. Disponível em: <http://geracaoeditorial.com.br/luiza-mahin/>. Acesso em 15 mai. 2020. Informações sobre a obra no site da Livraria da Travessa. Disponível em: <https://www.travessa.com.br/luiza-mahin-os-amores-e-a-luta-da-lider-da-rebeliao-que-reuniu-todas-as-etnias-para-libertas-os-escravos-e-fundar-um-estado-islamico-no-brasil-1-ed-2019/artigo/303c19db-7359-450b-a946-b02244bfce95>. Acesso em 18 mai. 2020. Resumo no site da Amazon. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Luiza-Mahin-rebeli%C3%A3o-libertar-escravos/dp/8581304311>. Acesso em 20 mai. 2020.

Alves Pires¹⁹. Neste caso, a imagem e a personagem ali referenciada assumem um papel diferente daquele exibido na capa do livro de Avena. Como homenagem à Luísa Mahin, a fotografia deveria agregar valor estético, ideológico e histórico ao produto a ser consumido. Segundo o grupo de mulheres responsável pela marca,

A cada edição homenageamos uma mulher guerreira, de perfis distintos, lutadoras a seu tempo, assim como nós. O resultado final e engarrafado é um produto ideológico e, ao degustá-lo, é possível sentir no aroma, na carbonatação, no corpo, na cor, no sabor a potência de quem produziu a bebida, juntamente com a de quem está sendo homenageada.²⁰

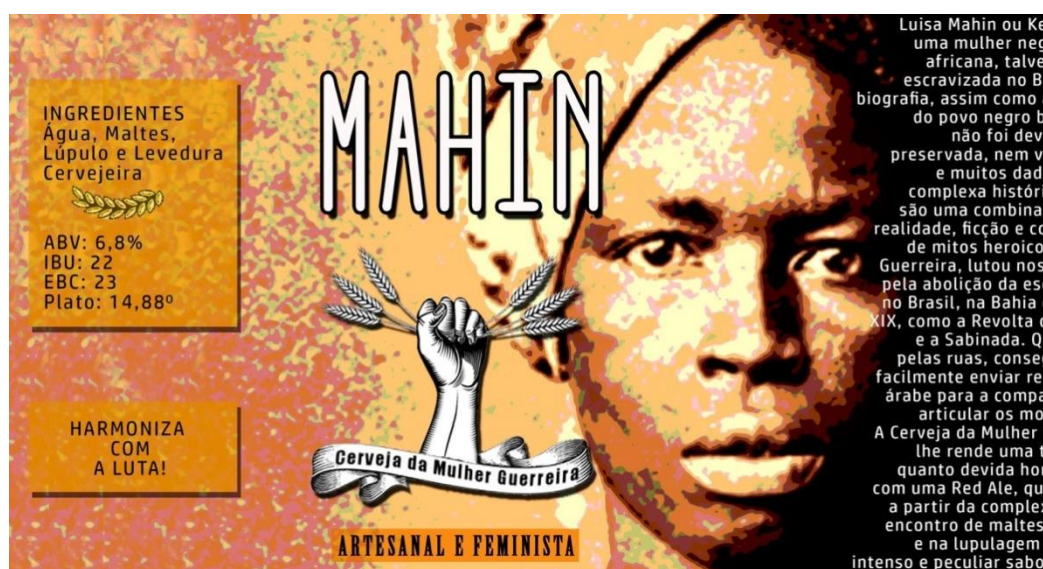


Figura 3: Rótulo da cerveja Mahin.

Fonte: Cerveja Mahin. Disponível em: <https://bityli.com/oUadr>. Acesso em 20 ago. 2019.

Percebe-se pela apresentação, o interesse dessas mulheres do presente em vincular suas imagens e a de seu produto a referenciais de luta e protagonismo feminino do passado. É por essa chave que o diálogo entre essas temporalidades se estabelece. Além de marcar a filiação a uma tradição de luta feminina, se apropria dessas experiências como ferramenta de ação no presente e no futuro seguindo a via pedagógica da exemplaridade, que lembra a prerrogativa ciceroneana da *História Magistra Vitae* (KOSELLECK, 2006). A sugestão, “harmoniza com luta”, quando geralmente a harmonização é com algum tipo de comida, indica o caráter fortalecedor e encorajador

¹⁹ Leinimar de Jesus Alves Pires é Mestre e Doutora em Letras pela PUC-Rio (2006). Foi pesquisadora convidada na Freie Universität (Universidade Livre de Berlin), Alemanha (2011). Atua com os seguintes temas: Filosofia, Arte, Literatura e Cultura Brasileira. Dados retirados do Currículo Lattes, disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4027767812830342>. Acesso em 29 mai. 2020.

²⁰ Apresentação do grupo de mulheres fabricantes da cerveja. Disponível em: <https://www.foodbevg.com/XX/Unknown/1984215361805614/Cerveja-da-Mulher-Guerreira---Artesanal-e-Feminista>. Acesso em 29 mai. 2020.

da bebida para quem deseja brigar por seus direitos e contra a opressão, a exemplo do que teria feito a personagem homenageada.

Depois de Luísa Mahin, as outras homenageadas foram Maria Clandestina, representando as mulheres que combateram a ditadura militar e Vanda Ferreira, liderança do movimento negro contemporâneo. Ao lado da imagem de cada homenageada, o rótulo apresenta uma notícia biográfica. A que foi impressa no rótulo da cerveja “Mahin” é a seguinte:

Luísa Mahin ou Kehinde foi uma mulher negra, talvez africana, talvez baiana, escravizada no Brasil. Sua biografia, assim como a história do povo negro brasileiro não foi devidamente preservada, nem valorizada e muitos dados de sua complexa história de vida são uma combinação entre realidade, ficção e construção de mitos heroicos negros. Guerreira, lutou nos levantes pela abolição da escravatura no Brasil, na Bahia do século XIX, como na Revolta dos malês e a Sabinada. Quituteira, pelas ruas, conseguia mais facilmente enviar recados em árabe para companheirada articular os movimentos. A cerveja da Mulher Guerreira lhe rende uma tão tardia quanto devida homenagem com uma Red Ale, que oferece a partir da complexidade do encontro de maltes variados e na lupulagem única, um intenso e peculiar sabor de luta.²¹

O texto endossa a identificação da negra de turbante com Luísa Mahin. Mesmo chamando a atenção para o fato de sua “complexa história de vida, ser uma combinação entre realidade, ficção e construção de mitos heroicos negros”, nenhum questionamento é feito em relação à sua imagem, exibida como uma evidência, um dado, contribuindo para a disseminação dessa identificação equivocada. A imagem com sua legenda biográfica tem um propósito claro de construção de identidade com quem irá degustar a bebida, um público feminino e engajado.

Indo além da discussão em torno de um possível desconhecimento sobre a história da fotografia, da Revolta dos malês e de Luísa Mahin, podemos entender a apropriação desse retrato como um desejo de dar voz e corpo a uma personagem que se tornou referência para as lutas contemporâneas. Se a própria existência de Luísa Mahin é questionada pela historiografia e sua participação no levante deve ser problematizada, como observa João José Reis (2003, p. 301-303), na mesma medida, verifica-se, nas últimas décadas, um processo de mitificação que visa à manutenção de Luísa Mahin no imaginário afro-brasileiro, seja pela via da valoração de seus atributos físicos e de sua vida privada, conforme a perspectiva explorada no livro, seja por sua postura insubmissa

²¹Disponível em: <https://bityli.com/oUadr>. Acesso em 20 ago. 2019.

e lutadora difundida nos rótulos da cerveja como uma referência para as mulheres, especialmente, as mulheres negras da nossa sociedade.



Figura 4: As filhas de Eva, 2014 Colagem, lápis conté e acrílica sobre papel. Fotografia de divulgação da exposição "A costura da memória" no Museu de Arte do Rio.

Fonte: Sopa Cultural, 5 de abril de 2019. Disponível em: <https://bityli.com/THF8H>. Acesso em 20 ago. 2019.

Na exposição “Costuras da Memória” a artista negra Rosana Paulino trabalha com uma diversidade de técnicas ao tecer memórias pessoais, memórias coletivas e históricas, chamando a atenção para a violência, o silenciamento e a invisibilidade dos negros, especialmente, mulheres negras. Seus pontos, bordados, fios e alinhavos unem tecidos e histórias do presente e do passado, denunciando os estigmas da escravidão como feridas não curadas que insistem em sangrar, principalmente em decorrência da persistência do racismo estrutural, entendido por nós na chave de Silvio de Almeida (2019), que identifica o racismo como estruturante de uma sociedade na qual são vistas com naturalidade as desigualdades sociais, políticas e econômicas que favorecem e reproduzem privilégios dos brancos em detrimento da população negra. Reforçamos, ainda, que esse racismo é reproduzido na esfera individual e institucional.

O diálogo que a artista estabelece com o passado está presente, por exemplo, em séries de trabalhos baseadas em diferentes apropriações de fotografias de negros e negras do século XIX, como as de autoria de Auguste Stahl. É o caso das obras “Atlântico Vermelho” (2017) e “Musa Paradisiaca” (2018) e das séries “Assentamento” (2012),

“Paraíso tropical” (2017), “Geometria à Brasileira” (2018), “¿História Natural?” (2016), e “As filhas de Eva” (2014). Segundo Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (2018, p. 155) são

fotografias de pessoas escravizadas, cujos rostos só sobreviveram ao presente porque passaram pelo horror de terem sido registrados para fins de classificação e hierarquização da “raça negra” numa escala inferior; ou ainda pelas suas características fenotípicas consideradas exóticas, ao mesmo tempo repulsivas e atraentes. Ao se valer dessas fotografias de escravizados, cujos nomes e histórias de vida se perderam, Paulino aproxima passado e presente, possibilitando o (re)encontro da população negra com esses antepassados.

A fotografia da mulher negra de turbante de Henschel integra uma colagem da série “As filhas de Eva” (Figura 4). Nessa composição aparece semicoberta por espécimes de plantas tendo sua silhueta refletida ao lado, como se fosse uma sombra, também por trás das folhagens. Segundo Bevilacqua (2018), essa sombra representa um vazio muito presente na obra da artista. Diz tanto sobre a invisibilidade e a exclusão da mulher negra, quanto sobre a possibilidade de reconhecimento daquela que olha a obra, como se estivesse de frente a um espelho, se vendo em situações semelhantes às que foram vividas pelas mulheres negras do passado. Do busto da mulher e de sua sombra toda negra saem o esqueleto de duas mãos. Na interpretação desse conjunto de elementos que constituem a obra, é possível identificar a relação que a autora estabelece entre ciência, escravidão e comércio que marcou a história ocidental do século XIX. A ciência legitimava a escravidão e coisificava vegetação, animais e seres humanos negros e indígenas como mercadoria no desenvolvimento do sistema capitalista. E esse comércio ocasionou muitas mortes que podem estar representadas na ossada das mãos ali colocada, simbolizando também um objeto de estudo científico.

Da maneira com que foi disposta na composição da obra, a mulher negra de turbante parece resistir e se impor à tentativa de ocultamento de sua face com o herbário que ocupa o primeiro plano. Um olho semicoberto pela vegetação e o outro que parece mirar o espectador pela brecha entre as folhas, além de demonstrar a força e a dignidade da retratada, também evoca certa sensualidade que foi intencionalmente captada pela lente do fotógrafo e ali, poderia estar relacionada ao arquétipo da Eva bíblica que seduziu Adão e por isso teria sido julgada e penalizada. Outra interpretação possível entre a imagem e o título da obra é que, segundo a Bíblia, todos descendemos de Eva e por isso, deveríamos nos ver como “irmãos”, como iguais. Mas não é o caso. E o que respaldaria essa subalternização das mulheres negras e indígenas? A ciência e os interesses econômicos do século XIX, que ecoam até os dias de hoje. Neste caso, não há indícios de

qualquer associação da retratada com uma personagem histórica específica, como Luísa Mahin. A foto inserida na narrativa artística simboliza uma experiência comum a mulheres negras do passado e do presente, como a objetificação do corpo.

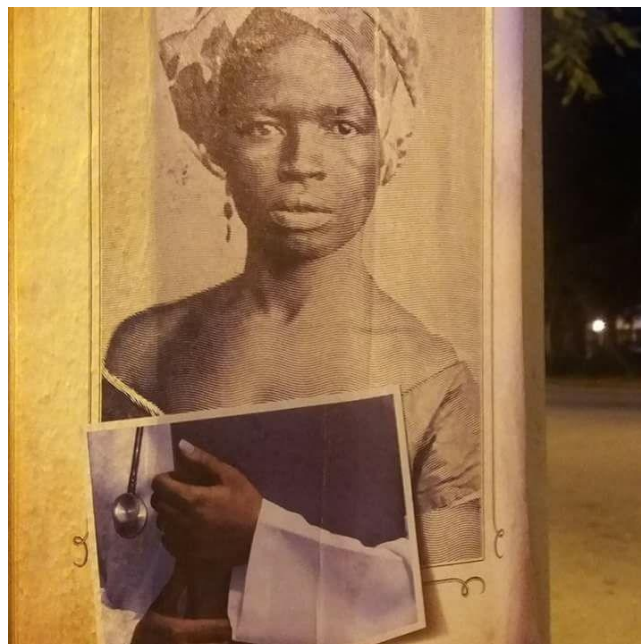


Figura 5: Autoria desconhecida (colagem). Fotografia retirada da Internet.
Fonte: VIEIRA, 2017.

Uma potente resposta visual é construída em uma colagem (Figura 5) utilizando a reprodução da fotografia da mulher negra de turbante, sobre a qual é aplicada outra imagem. Nesta, vemos mãos segurando o que seria um livro ou apostila e, sobre o braço direito, pendurado, um estetoscópio. Chama a atenção, ainda, que, nesta montagem a mulher passa a vestir uma peça de indumentária branca, de mangas compridas – possivelmente um jaleco – reforçando que a retratada poderia ser médica ou, o que nos parece mais provável, em função do livro/apostila, uma estudante de medicina. Outro elemento relevante é a unha que se destaca na mão esquerda, evidenciando os cuidados de si. A manutenção do turbante – peça que voltou a ser usada nos últimos anos por mulheres negras, sobretudo as jovens – reforça a afro descendência; por sua vez os ombros à mostra funcionam como um traço de contemporaneidade.

Mas, para além desses elementos, ressaltamos aquilo que, a nosso juízo, é o *punctum* barthesiano: a imagem sobreposta é aplicada exatamente no decote do vestido da retratada, desidratando a fotografia do componente erótico explorado em outras apropriações. Aqui, a mulher de turbante não é Luísa Mahin: ela é uma e todas as mulheres negras, jovens, anônimas, que, no Brasil do século XXI, ocupam o espaço

público das ruas nos advertindo sobre questões como racismo e o direito à educação superior.

Se a mulher negra de turbante é objetificada quando da produção da imagem e em algumas apropriações recentes – quando seu corpo volta a ser uma *commodity* a serviço de um produto – no caso específico da colagem, ela revela-se sujeito.²² Mas, o que quer essa imagem? Que potência ela emana? A quem ela se dirige? Embora não tenhamos localizado a data em que a montagem foi produzida é difícil não relacioná-la às políticas de ações afirmativas na educação superior, voltadas para os estudantes afro-brasileiros, iniciada em 2001, quando a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) instituíram o sistema de cotas.²³ A escolha pelo uso de atributos que associam a retratada ao curso de medicina também não é acidental e a insere em um restrito grupo de estudantes.

Considerações Finais

Ao tomar a fotografia da mulher negra de turbante como ingrediente das relações sociais, devemos, a nosso juízo, considerar alguns aspectos quanto à sua agência. O primeiro deles, a negociação inscrita no processo de sua produção mesma, aquilo que Mauad (2008, p. 90) – escrevendo sobre fotografia e representação social de afro-brasileiros na sociedade imperial – denomina de “índices de resistência, que podem se concentrar num olhar fixo para a câmera, num pé descalço, ou num adorno investido de marcas étnicas”. Conforme a autora, “entre a total sujeição aos estereótipos estabelecidos pela sociedade escravista, como querem alguns historiadores e às possibilidades de negociação e conflito, como querem outros, a construção de representações sociais de afro-brasileiros na sociedade oitocentista desvenda-se como um processo dinâmico e complexo” (MAUAD, 2008, p. 91).

²² Conforme Bell Hooks (1989 *apud* Kilomba, 2019, p. 28) os sujeitos são aqueles que “têm direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”.

²³ A política de cotas, com o objetivo de ampliar o acesso de negros e pardos ao ensino superior, foi estendida para as universidades federais apenas em 2012, com a Lei n. 12.711. Esta foi além da questão racial, considerando também critérios sociais. Pesquisas sobre os impactos da política de cotas nas universidades, tendo a UERJ como estudo de caso, revelam que a iniciativa foi bem-sucedida, tanto porque democratizou o acesso aos cursos de graduação, que eram majoritariamente realizados por estudantes brancos e com boas condições financeiras, quanto pelo fato de os alunos cotistas terem tido desempenho semelhante e às vezes até melhor do que o dos não-cotistas (BEZERRA e GURGEL, 2011).

Ao desafiar as convenções ou cânones do retrato fotográfico, com seu olhar fixo, a fotografia da mulher negra de turbante, registrada por Henschel, diferente de tantas outras de mulheres negras desse mesmo período, não apenas sobreviveu como, hoje, nos busca, nos aciona e mobiliza. Seja dando voz e corpo a Luísa Mahin ou a uma jovem anônima do século XXI, sua potência é amplificada.

A análise do percurso entre a sua produção e as diferentes formas de apropriação revela o quanto a imagem ganhou autonomia. Descolou-se da figura do fotógrafo, nem sempre referenciado nas diversas reproduções, e também se deslocou de seu contexto de produção. Ao anonimato da mulher retratada são sobrepostas identidades que se tornam referenciais para responder a questionamentos do presente, a exemplo do silenciamento sobre protagonismos femininos negros na história e da persistência de formas de opressão fundamentadas no machismo e no racismo. Nessa perspectiva, a pose ativa com rosto firme e o olhar desafiador foram tomados como uma forma de preencher um vazio habitado por mulheres negras, segundo Grada Kilomba (2019, p.97-98), um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado terceiro espaço. No nosso entendimento, esta fotografia contribui, ainda, para a valorização de memórias e para fundamentar lutas, especialmente no que tange às questões de interseccionalidade, cuja matriz conceitual é identificada na obra de Ângela Davis, *Mulheres, raça e classe* e que consiste em uma “articulação metodológica proposta pelas feministas negras”, na luta contra a interação de duas ou mais formas de opressão, tais como o machismo e o racismo que oprimem a mulher negra ou a homofobia e a pobreza que oprimem mulheres lésbicas, entre outras (AKOTIRENE, 2019).

Assim, ao transcender o regime visual (MENESES, 2003) no qual foi gerada, atendendo a um sistema classificatório científico e mercadológico, baseado na objetificação do “outro” e, dentro do qual, foi vista como o exemplar de um “tipo”, a imagem ganha novos usos e sentidos tornando-se um ícone, com potência para difundir ideias de emancipação e dar corpo a uma mulher negra e libertária, que subverte a condição de “objeto” para se tornar sujeito.

A fotografia da mulher negra de turbante, tal como a de Aylan, estudada por Carvalho e Lima (2018, p. 56) deixou rastros no meio eletrônico que permitem uma avaliação de seus efeitos sobre diferentes segmentos sociais. De todo modo, a escala monumental de circulação acaba sendo uma dificuldade que se impõe ao pesquisador da imagem hoje, como observam as autoras. Com o exame de quatro apropriações do

registro de Henschel, esperamos ter contribuído para a análise das dinâmicas sociais contemporâneas e de como as fotografias atuam como mediação.

PRODUCTION, USES AND APPROPRIATIONS OF AN IMAGE: THE PROCESS OF ICONIZATION OF THE PHOTOGRAPH OF THE WOMAN IN A TURBAN, BY ALBERTO HENSCHEL

Abstract: The article focuses on the portrait of a black woman wearing a turban, taken by Alberto Henschel, around 1870, in Rio de Janeiro. Among the many images of black "types" produced by the German photographer, this is certainly one of the best known and most appropriated in the last decade. The analysis of the production, circulation and consumption of this photograph aims to examine the relationship between its massive use and the invisibility or subordination imposed on black people, especially black women, by structural racism. We problematize, in particular, the anachronistic identification of the woman portrayed as Luísa Mahin, Luís Gama's mother, who would have been one of the leaders of the malês Revolt, in Bahia, in 1835. The production of meanings that this photograph engenders, the effects it produces in its uses and displacements, its potential for iconization, as well as its agency, are some questions that we seek to discuss, following Ana Mauad's analyses about the need to take the image as an agent of history, not simply as a source of information about the past or the subject of a historical study.

Keywords: Black woman. Alberto Henschel. Photography, XIX century. Visual Culture.

PRODUCCIÓN, USOS Y APROPIACIONES DE UNA IMAGEN: EL PROCESO DE ICONIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE LA MUJER CON TURBANTE DE ALBERTO HENSCHEL

Resumen: Este artículo toma como objeto de análisis el retrato de una mujer negra con turbante registrado por Alberto Henschel, alrededor de 1870 en Rio de Janeiro. Entre las muchísimas imágenes de "tipos" de negros efectuadas por el fotógrafo alemán, esta es sin duda, una de las más conocidas y la que ha sufrido más apropiaciones en esta última década. Nuestro objetivo con el análisis de la producción, circulación y consumo de esta fotografía, es examinar la relación entre su uso masivo y la invisibilidad o subalternidad impuesta a los negros y las negras por el racismo estructural. En particular, problematizamos la identificación anacrónica de la mujer retratada como Luísa Mahin, la madre de Luís Gama, que habría sido una de las líderes de la Revuelta de malês, en Bahía en 1835. El presente estudio busca discutir la producción de sentidos que engendra esta imagen, los efectos que producen sus usos y desplazamientos, su potencial de iconización, así como su agencia, siguiendo el camino de Ana Mauad, cuando habla sobre la necesidad de mirar la imagen como agente de la historia, no simplemente como fuente de información sobre el pasado o como el tema de una investigación histórica.

Palabras clave: Mujer negra. Alberto Henschel. Fotografía del siglo XIX. Cultura visual.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AVENA, Armando. **Luiza Mahin**. São Paulo: Geração Editorial, 2019.

BARBOSA, Cibele e COUCEIRO, Sylvia Costa. **Cotidianos afrodescendentes**: um percurso visual pelo acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2018.

BERNARDO, Teresinha. O candomblé e o poder feminino. **Revista de Estudos da Religião – REVER**, São Paulo, n. 2, ano 5, 2005, p. 1-21. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv2_2005/p_bernardo.pdf. Acesso em 20 jun. 2020.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

BEZERRA, Teresa Olinda Caminha e GURGEL, Cláudio. A política pública de cotas em universidades, desempenho acadêmico e inclusão social. **SBIJ - Sustainable Business International Journal**, Niterói, n. 9, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/sbijournal/article/view/10187/7076>. Acesso em 18 jun. 2020.

BRAZIL, Érico Vital e SCHUMAHER, Schuma. **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. Biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Circuitos e potencial icônico da fotografia: o caso Aylan Kurdi. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, vol. 44, n. 1, p. 41-60, jan.-abr. 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27676>. Acesso em 17 mai. 2020.

EDWARDS, Elizabeth. DAMMANN, Carl Victor (1819-1874) and FRIEDRICH WILHELM (1834-1894). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**. Hannavy, John (editor), Routledge, NY/London: vol. 1, 2008.

EDWARDS, Elizabeth. Some problems with photographic archives: the case of C. W. Dammann. **Journal of the Anthropological Society of Oxford**, Oxford, 13(3), p. 257-261, 1982.

FERRAZ, Rosane Carmanini. **A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil Oitocentista**. Tese (Doutorado em História) – UFJF, Juiz de Fora, 2016.

HEYNEMANN, Cláudia. “De Berlim às capitais do Império: a experiência fotográfica em Alberto Henschel”. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi e COSTA, Wilma Peres (Org.). **Cultura e poder entre o Império e a República**: Estudos sobre os imaginários brasileiros (1822-1930), São Paulo, Alameda, 2018.

HEYNEMANN, Cláudia e RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Retratos Modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. **Entre o tipo e o sujeito**: os retratos de escravos Christiano Jr. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC, 2006.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**. Representação e auto representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em Multimeios) – UNICAMP, Campinas, 2006.

LIMA, Dulcilei da Conceição. **Tá na cabeça, tá na web!** Significados simbólicos e historicidade do uso do turbante no Brasil. *Dobra[s]*, São Paulo, vol. 10, n. 22, p. 22-41, novembro 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6277878>. Acesso em 20 jun. 2020.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Eduff, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na história, um balanço de conceitos e perspectivas. **Maracanan**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 14, p.33-48, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858> Acesso em 17 mai. 2020.

MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252-285, jan./mar. 2018. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018252/8051> Acesso em 10 ago. 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151, 2002.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

PASTOREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo**. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1993.

PRUSSAT, Margrit. Carte de visite photography in South America. The mass-produced portrait. In FISCHER, Manuela e KRAUS, Michel. **Exploring the archive: historical photography from Latin America**. The collections of the Ethnologisches Museum Berlin. Berlin: Böhlau Verlag, 2015.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia; MACHADO, Maria Helena; BURGI, Sergio. Emancipação, **Blog do IMS**, 28/10/2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/emancipacao-por-lilia-schwarcz-maria-helena-machado-e-sergio-burgi/> Acesso em 24 mai. 2020.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)**. Tese (Doutorado em História) – Campinas, Unicamp, 2006.

SILVA, Rasuane Maria da. **Iqhiya: um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de Turbantes por mulheres negras**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em

Gestão de Projetos Culturais e Eventos) – USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/973/detalhe> Acesso em 18 jun. 2020.

VASQUEZ, Pedro. Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.

VIEIRA, Andressa Santos. **Sob peles negras**: imaginário, repressão e representação visual de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e XX. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

WANDERLEY, Andrea C. T. O alemão Alberto Henschel (1827 – 1882), o empresário da fotografia, Brasileira Fotográfica. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1138>. Acesso em 2 mar. 2020.

SOBRE AS AUTORAS

Aline Montenegro Magalhães é doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); técnica em assuntos culturais/história no Museu Histórico Nacional.

Maria do Carmo Teixeira Rainho é doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF); pesquisadora do Arquivo Nacional.

Recebido em 31/05/2020

Aceito em 26/06/2020