



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## A FOTOGRAFIA IMPERIAL DE ALBERT HENSCHEL

Cláudia Beatriz Heynemann\*

Albert Henschel chegou ao Brasil em meados dos anos 1860 e cumpriu por cerca de quinze anos uma trajetória como fotógrafo e empresário, abrindo estabelecimentos em Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Embora tenha sido também um autor de paisagens destacou-se como retratista, foi fotógrafo da Casa Imperial, cujos membros posaram para ele que recebeu em seus estúdios muitos representantes da chamada “boa sociedade” brasileira. Com uma vasta produção, hoje distribuída por instituições públicas e privadas, integra a memória visual dos oitocentos. Além dessas imagens o fotógrafo, que foi premiado em exposições nacionais de Belas Artes e na Exposição Internacional de Viena em 1873, realizou uma série de retratos de escravos ou libertos em seus estúdios de Recife, Salvador e Rio de Janeiro. O acervo legado por Henschel e seus associados, fotógrafos, pintores etc., tem sido bastante explorado pela história da fotografia brasileira e mesmo pela historiografia do Império, em maior ou menor grau. Ao nos determos em Henschel renovamos nesse texto o interesse por sua trajetória desde sua origem na sociedade da Europa central, com uma formação e um olhar que seriam interpelados pela realidade encontrada, exigindo ou não mudanças na composição, nos esquemas formais, na relação com os indivíduos retratados e com o público daquelas imagens.

---

\* Doutora em História, supervisora de Pesquisa no Arquivo Nacional.

Começamos a pensar assim nessa origem, presente nos fotógrafos alemães, poderíamos dizer, mas especificamente nos fotógrafos judeus, em uma fotografia judaica que de modo incerto parece ter se configurado nos oitocentos. A referência à *Mitteleuropa* ou à Europa Central não ignora que o termo circunscreve preferencialmente as últimas décadas do XIX e início do XX, mas antecipa esse florescimento, procura a definição desse lugar que segundo Michael Löwy,

Designa uma área geográfico-cultural e histórica unificada pela cultura germânica: a Alemanha e o Império Austro-Húngaro. Durante o período que vai da metade do século XIX até 1933, a comunidade judaica da Europa central conheceu uma floração cultural extraordinária, um século de ouro comparável ao século XII judeu árabe na Espanha. Essa cultura judeu-alemã, produto de uma síntese espiritual única no gênero, que deu ao mundo Heine e Marx, Freud e Kafka, Ernst Bloch e Walter Benjamin, aparece-nos hoje como um mundo desaparecido, um continente apagado da história, uma Atlântida submersa no oceano, com seus palácios, templos e monumentos<sup>1</sup>

Deste modo sugerimos olhar para o contingente de fotógrafos alemães e/ou de judeus alemães que desembarcam no Brasil também pelo prisma do ambiente cultural de que provinham e que prenunciaria uma geração de românticos e libertários, por vezes em contradição, mas em referência aos que então descobriam o sentido de ser moderno, de dominar a técnica, de pertencer àquela sociedade que era progressivamente mais industrializada, na qual se ingressava sobretudo pela imagem, de si e como posse do mundo. A fotografia apresentou a diversos grupos e também aos judeus, oportunidades sem precedentes e os dilemas de um novo meio de representação e comunicação. Algumas respostas negativas viriam de ultra-ortodoxos (referência à interdição de gerar imagens) ou dos que temiam o uso das fotografias como uma ferramenta antissemítica de estigmatização racial. Ainda assim, diz Jeffrey Shandler<sup>2</sup> a fotografia teve um importante papel na vida judaica moderna, podendo ser entendida na perspectiva de uma performance, demonstrativa do modo como se engajaram no mundo moderno. Além de fotografados, muitos judeus assumiram o ofício, sendo de se perguntar se há

---

<sup>1</sup> LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.9

<sup>2</sup> SHANDLER, Jeffrey What does it mean to be photographed as a Jew? *The Jewish Quarterly Review*, Winter 2004, p.9

uma fotografia judaica no século XIX, o que é menos sedimentado na historiografia sobre o tema, do que sua incontestável presença na história da fotografia do século XX.

Entre os estudos sobre a fotografia judaica no período, o verbete *Photography*, do professor da Universidade da Califórnia, Berkeley, David Shneer<sup>3</sup> destaca a chegada da fotografia logo em 1840 na Rússia e outros países da Europa Central, tendo os judeus à frente no desenvolvimento da nova arte, ferramenta de registro de crítica social. Embora inicialmente uma tecnologia cara ela se tornaria progressivamente popular na segunda metade do século, favorecendo à concentração de judeus nessa atividade. As *cartes-de-visite*, tiradas por fotógrafos judeus, locais, em pequenas cidades ao longo da Europa oriental passaram a ser um modo popular das famílias manterem o contato. Os arquivos, no comentário do autor, estão repletos de fotografias que fizeram populares no Leste europeu os fotógrafos comerciais judeus, locais ou ambulantes. Eles haviam aprendido um modo de viver razoável com a atividade, e, assim como a fotografia tinha se tornado um fenômeno comercial de massa ela também se desenvolveu como uma nova forma de arte: alguns dos mais importantes e primeiros artistas trabalhando como fotógrafos no Império Russo eram judeus, o que não era surpreendente, posto que para o ofício de fotógrafo não havia escolas de arte, júris, leis estatais, ou outras formas de autoridade para admitir ou negar sua entrada o que também tocava outros grupos marginalizados como o das mulheres, sugere Schneer. A grande participação dos judeus na fotografia ainda no século XIX e início do XX está na literatura, na construção de personagens de autores como Kafka, Singer, além de formar um importante acervo sobre a vida judaica que seria destruída no Holocausto. Segundo Michael Berkowitz, os judeus foram conspícuos em estabelecer premissas comerciais, popularizar práticas de estúdio, desenvolver filmes e tecnologias óticas, fotojornalismo, anúncios, fotografia de moda e de esportes, na fotografia de arte e de contestação social<sup>4</sup>

Não seria um acaso assim que entre os fotógrafos imigrantes que se dirigiram ao Brasil de Pedro II alguns fossem de origem judaica e que sua experiência como

---

<sup>3</sup> SHNEER, David. *Photography*. *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. 15 september 2010. 3 june 2012 <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Photography>

<sup>4</sup> BERKOWITZ, M. *Photography as a Jewish business: from high theory, to studio, to snapshot*. Review Article. *East European Jewish Affairs*. Vol. 39, No 3, December 2009, 389-400. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13501670903298286>

grupo face à imagem técnica aqui se atualizasse no enfrentamento com uma realidade que se era mais conhecida a essa altura, restava sempre chocante, do país de população escrava, de cidades quase vilas, de grandes desertos interrompidos pela selva, florestas, latifúndios. Em uma narrativa sempre retomada, entre a grandeza ou inferioridade daquela parte do continente americano, atualizava-se o discurso e o catálogo de imagens de artistas e naturalistas viajantes. Assiste-se na segunda metade do XIX ao encontro de fotógrafos e viajantes, à fotografia com fins científicos, às séries de costumes transportadas para os estúdios, e à individuação promovida pelo fenômeno das *cartes-de-visite* que inundam a sociedade imperial em diversas capitais e pelo interior em estúdios ou por meio de fotógrafos itinerantes, em um processo sintetizado por Ana Mauad:

No Brasil, a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente, fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência de seus países de origem, invadiram a Corte, integrando-se sem maiores resistências à geografia do cotidiano da cidade, juntamente com as modistas, cabeleireiros, os joalheiros, entre outros agentes da civilização ocidental<sup>5</sup>

4

Fotógrafo e empresário dos mais conhecidos já em seu tempo no Brasil, Henschel é objeto de alentados verbetes em obras de referência e coletâneas de história da fotografia. Apesar de bastante difundida vale destacar alguns aspectos de sua biografia. Nascido em Berlim, em 1827, chegou a Recife em 1866. Um ano depois retornou à Europa o que é destacado por seus biógrafos por ter trazido aprimoramentos técnicos e sobretudo por ter se feito acompanhar pelo pintor Ernst Papf que prestou valiosos serviços de fotopintura. À frente de diferentes estabelecimentos destaca-se a sua *Fotografia alemã* no Rio de Janeiro, nome alterado para *Fotografia imperial* em São Paulo, estabelecimento inaugurado em 1882, ano em que veio a falecer. Firmando-se em diferentes endereços de capitais brasileiras, Henschel cita em seu testamento de 1870, poucos anos após sua chegada ao Brasil o irmão José Henschel, residente em Recife “a quem consagro a mais viva amizade e em quem deposito ilimitada

---

<sup>5</sup> MAUAD, A. M. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói, RJ, Editora da UFF, 2008, p. 78.

confiança”<sup>6</sup> como seu sócio em dois estabelecimentos, na rua dos Ourives 40, capital do Império e no Largo da Matriz de Santo Antônio em Recife. Em 1874 associado a Francisco Benque recebe o título de Fotógrafo da Casa Imperial. Na era das exposições, ele participaria de duas promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes sendo premiado com a medalha de ouro em 1872, da Exposição Internacional de Viena em 1873, quando recebeu a medalha do mérito, e da Exposição de História do Brasil em 1882<sup>7</sup>.

Embora de seu passado na Alemanha pouco se saiba, Alberto Henschel provinha de uma família de gravadores, reunindo seu pai, Moritz e três tios que se assinariam em Berlim como Irmãos Henschel<sup>8</sup>. Considerado um fotógrafo e empresário experiente, descrito por Pedro Vasquez como “o mais ousado e atilado empresário da fotografia no Brasil oitocentista”, investiu em outros profissionais europeus como Julius Nickelson, “artista retocador de fotógrafo” contratado em Hamburgo em 1878 para atuar no estúdio à Rua da Quitanda 40, no Rio de Janeiro. Viajando em um vapor como passageiro da primeira classe, Nickelson foi contratado com exclusividade por cinco anos, até o falecimento do proprietário<sup>9</sup>.

Henschel produziu fotografias de paisagens, vistas urbanas, bastante valorizadas por sua qualidade mas é com a fotografia de estúdio que ele mais se destacou; atuando em casas tidas como luxuosas que impressionavam o público e a imprensa. Gilberto Ferrez consolida essa avaliação, lembrando que este “antes de tudo era exímio retratista. Não há quase nenhum álbum de família em que não figurem retratos de avós tirados por Alberto Henschel”<sup>10</sup>. Tal recorrência, mesmo se não quantificada faz sentido quando revisitamos acervos públicos e privados que trazem as

---

<sup>6</sup> ARQUIVO NACIONAL. Inventário de Alberto Henschel. *Juízo da Provedoria*, nº 1.869, cx 469, Rio de Janeiro, 1885.

<sup>7</sup> Cf. KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002; HEYNEMANN, C.B, RAINHO, M. C. T. *Retratos Modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

<sup>8</sup> ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 174.

<sup>9</sup> ARQUIVO NACIONAL. Henschel A. *Juízo Especial do Comércio da 1ª Vara*. Rio de Janeiro, 1883. Caixa 1232, nº 5853, Gal A.

<sup>10</sup> FERREZ, G. Apud VASQUEZ, P. K. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000, p.111.

imagens das famílias brasileiras, abastadas ou de todo modo indicando a ascensão às camadas médias, mulatos, crianças em profusão, jovens com livros nas mãos, cenários com suas cortinas, poltronas, colunas que brotavam dos tapetes e todo o arsenal que reservado à ambientação das *cartes-de-visite* ou *carte cabinet*.

Ao chegar ao Brasil do XIX já encontraria em atividade fotógrafos como Revert Klumb, sendo contemporâneo de nomes como de Cristiano Jr., célebre pelo famoso conjunto de “tipos de pretos”, escravos fotografados em formato *carte-de-visite* e apregoado para venda como souvenir aos que partiam para a Europa. Não tendo sido o único a formar essas coleções, as imagens de sua autoria tornaram-se icônicas de uma prática e fomentaram diversas análises acerca de seu significado. Documentam nessa instância aspectos da escravidão no Brasil em décadas posteriores ao fim do tráfico e quando se ouvem vozes abolicionistas. É em torno dessas imagens de negros e da possibilidade ou não de diferenciá-las que iniciamos a terceira etapa desse breve exercício.

A presença de indivíduos negros nas *cartes-de-visite* produzidas no Brasil pode, de acordo com B. Kossoy e M<sup>a</sup> Luiza Tucci ser dividida em três possibilidades que por sua vez engendram diferentes discursos. Como contratante do fotógrafo; como parte de uma relação senhor - escravo e, a serviço do fotógrafo, transformado em um modelo, quando comumente entra nas famosas séries de souvenirs. E no atelier sabemos, se repetem as convenções internacionais do retrato dessa fase da história da fotografia, com as possibilidades de vestuário, decoração e poses dos personagens assumidos. Assim,

Nas décadas de 1870/1880, quando a *carte-de-visite* se encontrava em pleno apogeu, negros, provavelmente ex-escravos, compareciam aos ateliers e contratavam os serviços do fotógrafo – cuja clientela era, na sua grande maioria, constituída só de brancos -, fazendo-se retratar segundo os moldes europeus (...). No caso do Brasil, o modelo seguido é o do aristocrata, visto que o negro se apresenta trajado à imagem do branco senhor – padrão dominante<sup>11</sup>

As fotografias de negros, encontradas em países como os Estados Unidos do século XIX também foram produzidas no âmbito de missões científicas tal como as de

---

<sup>11</sup> KOSSOY, B. CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 174-175

Augusto Stahl que participou da viagem do suíço Louiz Agassiz. Essas imagens, como de outros fotógrafos que tiveram os escravos como “modelos” foram principalmente comparadas às de Cristiano Jr., embora algumas imagens compreendidas no universo científico dos viajantes naturalistas pareçam escapar à lógica do retrato e de seu dispositivo por excelência naquele momento, a *carte-de-visite*. Das fotografias de escravos, como modelo para lembrança da viagem ao Império brasileiro, brotam também distinções como do retrato do rosto, basicamente frontal ou as cenas posadas em uma amostra dos ofícios daqueles indivíduos, transpostos das ruas para o estúdio. Claro está que muitas outras imagens de escravos, no ambiente das ruas, como as geradas por Marc Ferrez no Rio de Janeiro ou as de Victor Frond nas litogravuras impressas no Brasil pitoresco de Charles Ribeyrolles, de Leuzinger em meio ao largo do Paço, vem constituir um universo mais amplo. Escolhemos no entanto delimitar a pesquisa de escravos e negros livres que figuram nas *cartes-de-visite*, essas pequenas imagens retangulares criadas por André Disdéri, que circularam o retrato sobretudo burguês, vulgarizado, vendido aos milhares e que no Brasil dos anos 1860 em diante sinaliza transformações sociais e urbanas.

É quando chega ao Rio de Janeiro, vindo do Nordeste, o português – açoriano Christiano Júnior que passa a atuar como retratista em estúdio, sendo de se ressaltar que mesmo na capital do Império os estabelecimentos não passavam de trinta, muito poucos se comparados às cidades europeias ou americanas. Fotógrafo que não pertencia ao círculo dos reconhecidos pela Casa Imperial, começou oferecendo imagens de militares da Guerra do Paraguai, além de ter gerado retratos e ter formado, de 1867 a 1875 a empresa Christiano Jr & Pacheco. Mas foi em 1865 que ele fez algo “singular e inteiramente original” segundo Maurício Lissovsky, fotografando os escravos encontrados pelas ruas da cidade:

Invariavelmente descalços, alguns ostentando nos rostos as escarificações rituais africanas, esses escravos foram retratados exercendo uma variedade de pequenos ofícios, tais como o de ambulantes, barbeiros, carregadores, cesteiros, vendedores de água, leite, flores, frutas, legumes. Esses retratos, pouco ou quase nada correspondem ao paradigma antropológico das classificações étnicas e

raciais da época, assim como não era passíveis de serem vistos como ilustrações científicas.<sup>12</sup>

Para o autor, a lógica do retrato tal como enunciada pelo próprio Disdéri era essencialmente “revelar a semelhança moral dos indivíduos” extraindo do retratado a essência do caráter e uma fisionomia que o expressasse. Daí que essa “automodelação exemplar” explique em parte que os retratos pouco evidenciem a autoria da imagem, não por falta de recursos estéticos, afirma Lissovsky, mas porque para essas composições o modelo se sobressai ainda mais, como um dos “co-autores” de seu retrato<sup>13</sup>. Perguntamo-nos nesse sentido sobre a possibilidade de um específico dessas imagens oitocentistas, se além da busca de significado que atravessasse a superfície da fotografia e da relação entre sujeito e objeto, os elementos formais do retrato marcam um próprio dos fotógrafos ou de seus estúdios. Poderíamos pensar em retratos que quase não são mais o retrato, ao modificar a pose, o indivíduo, a intenção; mas por outro lado, o recurso do exagero ou reafirmação do retrato das *cartes-de-visite* sobrepondo-se ao deslocamento ou inadequação dos modelos, não abdicando, antes reivindicando a expressão moral dos retratados é uma das mais sensíveis assinaturas do gênero.

Do mesmo modo, a *automodelação* que pressupunha um espelhamento entre fotógrafo e fotografado ficava aqui inviabilizada nessas imagens despidas do cenário habitual de cortinas, poltronas, colunas. Restritos a sua aparência os escravos tornavam-se *tipos*, fugindo assim aos pressupostos da *carte-de-visite*. Entre as incongruências localizadas por Lissovsky estaria ainda a transposição do trabalho de ganho, das ruas, para o retrato em um realismo estranho ao retrato oitocentista. Christiano Jr desiste enfim dessas fotos aparentemente mal sucedidas, e que ele acreditou possuírem apelo comercial, no conhecido anúncio “costume e tipos de pretos (...) coisa muito própria para quem se retira para a Europa”<sup>14</sup>.

Em estudo recente publicado no Brasil, Natalia Brizuela também analisa as séries de negros de Christiano Jr., aqui contrastado àquelas geradas por Augusto Stahl.

---

<sup>12</sup> LISSOVSKY, M. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, B. (Org). *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.54.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 55.

Perguntando-se “afinal, o que querem essas imagens”, ela igualmente questiona se tais imagens são retratos, retratos que devem revelar algo sobre os retratados, e que aqui em princípio pouco poderiam revelar, acompanhando em alguma medida a argumentação de Lissovsky acerca da aparência moral que emergiria nas *cartes-de-visite*. Entre Stahl e Christiano verifica-se um desequilíbrio dado pela solidez e o prestígio do primeiro, fotógrafo da Casa Imperial e a precariedade do segundo. Comparando duas imagens de escravas, respectivamente a primeira em formato oval, um corte a partir do tronco em primeiro plano e outra em uma encenação de escrava de ganho com um menino e banca de frutas, a autora traçará a linha divisória entre o propósito da ciência e o do turismo, considerando o ponto de vista de um observador moderno constituído no processo de separação de seu objeto, imbuído da tarefa de nomear e classificar tal como se afirma essencialmente no século XVIII.

Entre uma série de observações desse estudo, destacamos a leitura do retrato de autoria de Stahl, convencionalmente um retrato de estúdio, o olhar para a câmara, o corpo ligeiramente inclinado (a visão frontal era própria à identificação criminal ou médica), o oval do recorte à semelhança dos camafeus, traindo a dimensão privada da fotografia. Se fosse um retrato de iniciativa da mulher, ela seria uma liberta, mas alguns detalhes como exhibir os dentes e as marcas no rosto, indicam que veio como escrava da África. Aqui, evidenciar esses signos seria uma escolha do fotógrafo a começar pelo ângulo adotado. Seus trajes eram típicos e indicavam a condição escrava: “os retratos de escravos libertos feitos na mesma época mostram uma forte determinação da parte dos sujeitos fotografados de parecer livres. Não bastava ser livre, era preciso ostentar essa liberdade...”<sup>15</sup>. Em alguma medida herdeiro das imagens costumbristas, Christiano Jr se diferenciaria por simultaneamente esconder e revelar a “condição escravizada dos corpos retratados” tornados, bem mais que escravos, tipos raciais<sup>16</sup>

Se em meados da década de 1860 havia o ineditismo dos tipos caracterizados por Christiano Jr, ao final do período encontram-se outras fotografias de estúdio similares, geradas também pelos ateliers de Alberto Henschel em Salvador, Recife, Rio de Janeiro. A esse respeito é interessante notar que em alguns autores e em obras de

<sup>15</sup> BRIZUELA, N. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.118.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18

referência é estabelecida uma diferença nessas imagens em contraste com as do fotógrafo açoriano, de forma que “as fotos de Henschel diferenciam-se por mostrar os negros à vontade, com altivez e dignidade. Esses retratos seguem o mesmo padrão dos *cartes-de-visite* dos senhores e, neles, as pessoas são apresentadas como indivíduos, não como artefatos de curiosidade ou padrões étnicos”<sup>17</sup>. É em uma coleção específica que Pedro Vasquez localiza a série de “tipos de pretos” produzidos por Henschel e que viria interferir em sua leitura da obra do fotógrafo. Ao ter contato com as coleções de Wilhelm Reiss e Alphons Stübel o pesquisador constatou que Henschel não havia como pensava até então, fotografado escravos ou libertos de forma casual, mas realizado uma série desses *timbres-poste* ou selos postais como podiam se denominar, de cerca de quarenta itens<sup>18</sup>. Ainda assim, em contraste com o que classifica de exploração de uma “curiosidade malsã” provocada pela escravidão naquele período, Vasquez acredita que,

O que distingue o conjunto de autoria de Henschel das imagens semelhantes produzidas por seus colegas é um certo clima de descontração que parece ter sido fruto de uma visão mais respeitosa dos retratados, alguns dos quais indiscutivelmente escravos (...). Outros certamente já haviam escapado da condição servil como as moças aqui vistas com ricos trajes e até mesmo portando jóias; mas mesmo os homens que não possuem tais adereços, não parecem constrangidos a posar, fazendo-o ao contrário com satisfação, como o pernambucano que arrumou cuidadosamente seu chapéu coco de través na cabeça, ou o menino baiano sentado numa pose de informalidade pouco comum para o período. Os demais personagens também parecem bastante orgulhosos e seguros de si, como o matuto com chapelão de camponês ou a jovem de turbante de Salvador, enquanto a jovem cafuza pernambucana (...) tem o ar francamente desafiador, fitando o observador direto nos olhos<sup>19</sup>.

Repete-se aqui a percepção do olhar direto para o fotógrafo, para a câmera. Desafiadora a mulata cafuza, desafiadores ao seu modo alguns tantos, em contraste à sujeição imposta a outros, devendo-se notar que o que muda não é apenas a condição servil ou livre, como algumas imagens de escravos dão a ver. As condições de produção daquela fotografia, sua economia visual, dependeria também das decisões do fotógrafo, do quanto do estoque de recursos clássicos das *cartes-de-visite* se reservaria ao retratado

<sup>17</sup> Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Henschel, Alberto. <http://migre.me/9xJBR> Consulta em 18 de junho de 2012.

<sup>18</sup> VASQUEZ, P. K. Op. cit., p. 113.

<sup>19</sup> Idem, p. 114.

e sua imposição a indivíduos que ou eram escravos ou evidenciavam um passado dramaticamente recente, antes de encobrir, exacerbava essa condição inserindo-os no mundo instaurado pelos álbuns de família. Mas a escravidão pertenceria mesmo à esfera privada garantida pelo poder público como definiu Luís Filipe de Alencastro<sup>20</sup>. Se isso era verdade para o Direito pode se estender essa dualidade para compreender o retrato no século XIX brasileiro, como uma dimensão que escapa à taxionomia científica e aos souvenirs turísticos, e que é a da vida privada, que transpõe pela porta do estúdio o limiar da experiência moderna: algo que as lentes de Alberto Henschel estavam prontas a capturar.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERKOWITZ, M. Photography as a Jewish business: from high theory, to studio, to snapshot. Review Article. *East European Jewish Affairs*. Vol. 39, No 3, December 2009, 389-400. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13501670903298286>

BRIZUELA, N. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

KOSSOY, B. CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.

LISSOVSKY, M. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, B. (Org). *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAUAD, A. M. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói, RJ, Editora da UFF, 2008,

SHANDLER, Jeffrey What does it mean to be photographed as a Jew? *The Jewish Quarterly Review*, Winter 2004.

---

<sup>20</sup> ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 16.

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

SHNEER, David. Photography. YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. 15  
september 2010. 3 june 2012.

<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Photography>

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