



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA

ROGÉRIO ALEXANDRE DA SILVA

**O processo fotográfico excludente do negro em Alagoas:
composição de uma ideologia sem preto (1890-1920)**

MACEIÓ
2018

ROGÉRIO ALEXANDRE DA SILVA

O processo fotográfico excludente do negro em Alagoas: composição de uma ideologia sem
preto (1890-1920)

Trabalho de Curso submetido
à universidade Federal de
Alagoas como parte dos
requisitos necessários para
obtenção do Grau de
Licenciatura em História.

Professora Flávia Carvalho, Dr.a

Presidente da banca - Orientadora

**MACEIÓ
2018**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

S586p Silva, Rogério Alexandre da.
O processo fotográfico excludente do negro em Alagoas : composição de uma ideologia sem preto (1890-1920) / Rogério Alexandre da Silva. – Maceió, 2018.
52 f. : il.

Orientadora: Flávia Carvalho.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 51-52.

1. Negros. 2. Fotografia - Alagoas. 3. Imagem técnica (Fotografia). I. Título.

CDU: 94:77(813.5)

Rogério Alexandre da Silva

O Processo fotográfico excludente do negro em Alagoas: composição de uma ideologia sem preto: 1890-1920/ Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura em História, da Universidade Federal de Alagoas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Alagoas, e aprovada em vinte e três de outubro de dois mil e dezoito.



(Doutora, Flávia Maria de Carvalho, Universidade Federal de Alagoas) (Orientadora)

Banca Examinadora:



(Doutora, Ana Paula Palamarchuk, Universidade Federal de Alagoas)
(Examinadora)



(Doutora, Lídia Baumgarten, Universidade Federal de Alagoas) (Examinadora)

*Para minha Mãe e em memória de
Reginaldo Fonseca da Silva, meu pai.*

AGRADECIMENTOS

A todos que direta e indiretamente contribuíram com meu desenvolvimento acadêmico, em especial a Professora Irinéia Franco, minha mãe intelectual, que despertou em mim, um espírito crítico do ser social, mergulhando-me nos mares revoltos do conhecimento histórico social, dando-me através da sua orientação subsídios para a elaboração de minha pesquisa. A minha família que sempre esteve presente dentro de suas possibilidades, minha mãe Mércia, a quem aprendi amar e admirar, minha irmã Nane que me acolheu nas horas que mais precisei, cuidou de mim e me colocou em seus braços acolhendo minhas lágrimas e me enchendo de amor. A meu irmão Junior, o qual tenho orgulho e respeito, sou grato pelas palavras de apoio. A minha avó Lurdes que me incentivava a estudar. A minha filha Maria Fernanda, luz que guia meu caminho, combustível que me faz seguir, meu amor incondicional, foi com ela que aprendi o significado do amor. Ao meu ex- companheiro e amigo Well pelos dias que enchi sua cabeça, lendo parte da minha pesquisa, que suportou minhas reclamações sobre a dificuldade de concluir. Aos meus amigos que me ajudaram a construir e pensar essa pesquisa, em especial Felipe Santos, meu irmão que encontrei nessa jornada, presente mais doce e inquietante que recebi, nossas conversas foram as melhores com certeza. Não tenho palavras para expressar o amor que sinto por nossa irmandade e cumplicidade. A Kelly Cristina, amiga de todas as horas, Valquíria Gomes, orgulho e emoção por sua força e garra, Matheus Lima, por me ajudar no início da pesquisa e por sua amizade sempre solícita, Gustavo Bezerra pelas conversas e por sua simplicidade e atenção sempre que conversávamos, Leo Bart pela companhia e amizade e o carinho sempre espontâneo, Pedro Paulo Pelas conversas e companhia, sou fascinado por sua inteligência e simplicidade. As minhas grandes amigas e irmãs Paula Renata e Karine Moura pelas horas de amor e cuidado que sempre tiveram por mim nessa jornada. Aos meus professores que de forma particular transcenderam a sala de aula e me deram lições de vida, Alberto Lins Caldas, Robertinho, Saldanha, Luan, Roseane, Paula. E por fim não menos importante, A minha Professora e orientadora Flávia Carvalho, que aceitou me orientar na reta final da pesquisa e, que fez observações cruciais, inclusive trazendo à tona ratificações pontuais de suma importância, a presente pesquisa tem, sem dúvida sua marca. Me orgulho de ter essa grande mulher como minha orientadora. Professora Flávia, como disse em particular, não tenho como agradecer sua orientação. Muito obrigado por acreditar em mim.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar, compreender e problematizar a fotografia do negro no final do século XIX e início do XX em Alagoas. Analisando seus usos como fonte histórica e construção social da imagem do negro no imaginário dos receptores dessas fotografias. Busca-se entender como o negro é retratado no período estudado, bem como discutir sua presença/ausência nesses recortes fotográficos. A partir do conceito de imagem técnica de Flusser, discute-se a fotografia como produto idealizado e carregado de ideologia da classe dominante. Para isso fez-se análises nas fotografias resgatadas nos arquivos públicos físicos e digitais de Alagoas, desenvolvendo reflexões a partir dessas imagens em consonância com a historiografia do negro, para tentar entender o lugar deste, na sociedade alagoana. Dessa forma pretende-se discutir no trabalho como o negro era fotografado no período estudado, buscando vestígios de seus signos e sinais nessas imagens técnicas. Para isso procurou-se implementar o método do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, aliado a outras metodologias descritas no trabalho. Partindo destas questões pretende-se entender como a imagem do negro foi construída no pós-abolição. Nesse sentido, pretende-se levantar discursões sobre o uso da fotografia como fonte histórica, procurando trata-la como produção ideológica dominante, carregada de sentidos, simbologias, feitas para programar quem as vê. Estudar estas imagens levou-nos a compreender que o negro no pós-abolição continuou, pelo menos nas fotografias resgatadas, retratados como seres residuais. Percebe-se que a técnica fotográfica em Alagoas não difere muito de outras regiões do país. O negro alagoano no período estudado é por muitas vezes silenciado/apagado da fotografia. Sua imagem não cabe na caixa preta. Mas, entende-se que sua resistência e protagonismo histórico são tão fortes e reais, que mesmo sem ser assunto principal, ao reprogramarmos nosso olhar podemos ver seus sinais de resistência.

Palavras-chave: Negro, fotografia, imagem técnica, Alagoas.

ABSTRACT

The present work seeks to analyze, understand and problematize black photography in the late nineteenth and early twentieth centuries in Alagoas. Analyzing its uses as historical source and social construction of the image of the black in the imaginary of the receivers of these photographs. It seeks to understand how black is portrayed in the studied period, as well as to discuss its presence/absence in these photographic cuts. From Flusser concept of technical image, photography is discussed as an idealized and ideological product of the ruling class. For this purpose, the photographs were retrieved in the public physical and digital archives of Alagoas, developing reflections from these images in consonance with the historiography of the Negro, to try to understand the place of this, in the society of Alagoas. In this way it is intended to discuss in the work how the black was photographed in the studied period, searching for traces of its signs and signals in these technical images. For this purpose, we tried to implement Carlo Ginzburg's method of the indiciary paradigm, together with other methodologies described in the paper. From these questions we intend to understand how the image of the Negro was built in post-abolition. In this sense, it is intended to raise discourses about the use of photography as a historical source, trying to treat it as a dominant ideological production, loaded with meanings, symbologies, made to program who sees them. Studying these images led us to understand that the Negro in post-abolition continued, at least in the rescued photographs, portrayed as residual beings. It is noticed that the photographic technique in Alagoas does not differ much of other regions of the country. The black Alagoas in the studied period is often silenced/erased from the photograph. Your image does not fit in the black box. But, it is understood that its resistance and historical protagonism are so strong and real, that even without being the main subject, by reprogramming our gaze we can see its signs of resistance.

Keywords: Black, photography, technical image, Alagoas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 1: Fotografia: Fonte dos desejos de uma sociedade perfeita	11
Perspectiva imagética: visitando teorias para o desenvolvimento da pesquisa com fotografias.	11
Fotografias como fonte histórica	14
Fotografia: a caixa de pandora foi aberta?.....	17
Capítulo II: “E o plano ficou claro... É o nosso sumiço...” Apagando memórias negras.	23
Cartão de <i>visite</i>	25
Semiótica e fotografia: Teoria dos símbolos, códigos e signos formadores do discurso.	28
Por que fizeram com a gente isso?	29
Capítulo III: Fotografia do negro em Alagoas: Análise das marcas negras na fotografia alagoana.	33
Considerações finais	488
Referências Bibliográfica	511

INTRODUÇÃO

Antes de entrar no universo acadêmico, sempre me deparei com dilemas sobre a questão do lugar do negro na sociedade brasileira. Experiências cotidianas fomentaram o desejo de saber o porquê da imagem do negro ser tão demonizada e ligada às esferas da marginalidade e da deterioração do ser negro. Se reconhecer negro, para muitos, ainda hoje é uma tarefa que exige extremo exercício reflexivo e coragem. Diz-se isto pelo fato de percebe-se que a imagem do negro sofreu e ainda sofre influências que vão muito além do que é visto.

Pensando nessa questão, o presente trabalho nasceu da necessidade eminente de tentar entender como essa imagem foi criada ao longo da História. Dessa forma, buscou-se pensar este tema através do estudo da inserção do negro na sociedade de classes a partir de análises de suas fotografias. Tomando como bússola, fotografias do final do século XIX e início do século XX em Alagoas.

Para se contextualizar as análises e estudos desta pesquisa buscou-se trabalhar com autores que dialogassem com as fontes e o objeto. Dentre eles, resgatou-se a dissertação da historiadora Koutsoukus¹, *O negro nos estúdios fotográficos*, que estuda e analisa a imagem do negro antes do pós-abolição. Dando-nos pistas importantes de como essa fotografia é usada para retratar o negro ao longo do tempo.

Pensar os indícios e sinais do negro através da análise fotográfica se torna importante para o estudo acadêmico em Alagoas. É urgente, pois, infelizmente não existem pesquisas que versem sobre essa questão de forma mais minuciosa quando se trata da fotografia como fonte. O processo fotográfico excludente do negro em Alagoas trata-se de uma pesquisa que busca analisar e estudar a presença do negro nas fotos resgatadas. É uma busca analítica e reflexiva de como se deu a constituição e produção dessa imagem negra dentro desse processo na sociedade alagoana no pós-abolição.

A partir de estudos dessas fontes e em cruzamentos com outras da mesma natureza, mas com cenas congeladas de outras partes do país e do mundo, constataram-se algumas questões. Uma delas é a pouca visibilidade do negro nas fotografias resgatadas, ou em situações mais críticas o apagamento desse agente histórico tão importante para construção da cultura brasileira. Diante disso o primeiro problema a ser pensado foi, porque o negro nesse recorte

¹Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, Sandra Sofia Machado Koutsoukos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

estudado era fotografado em sua maioria em segundo ou terceiro plano, ou simplesmente não aparecia nessas imagens? E, quando aparece porque não sabemos nada sobre ele?

Com essas questões preliminares buscou-se através da leitura das imagens e, com a ajuda do conceito flussiano de *imagem técnica*², analisar essas fontes imagéticas para compreender como se deu a construção da imagem do negro na sociedade alagoana. Paralelo a isto, busca-se compreender o uso das fotografias como fontes históricas.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, optou-se por três objetivos específicos, divididos em três capítulos. No primeiro estuda-se o papel da fotografia como fonte histórica e entender seus usos e sua contribuição na escrita da História. Estes objetivos são pensados a partir de leituras complementares como, por exemplo, texto de Júlio Arostegui³ que trata da importância da fotografia como fonte, e o conceito de imagem técnica de Flusser⁴, que coloca a fotografia como produto de aparelhos, que por sua vez, são produtores de textos científicos aplicados. Trazendo para o debate a importância do discurso implícito nessa imagem, que ainda segundo o autor necessita ser decifrado, já que ainda, a imagem é vista pela maioria dos receptores como espelhamentos do real.

No segundo capítulo tenta-se compreender o papel do negro na sociedade alagoana e a razão pela qual a pessoa negra é retratada de maneira tímida, em segundo plano – ou simplesmente é negligenciada pela fotografia. Para desenvolver essa questão, começa-se a trabalhar já neste capítulo com análise fotográfica, com suporte teórico de autoras com Solange Ferraz e Vânia Carneiro, Sontag e Irinéia Franco, as duas primeiras trazem um debate sobre a fotografia, seus usos e sentidos, enquanto Franco contribui com a contextualização do negro e sua dificuldade de inserção na sociedade brasileira, apontando algumas causas e conceitos que dificultaram o acesso do negro nessa sociedade.

No último capítulo, são apresentadas e analisadas algumas das fotografias resgatadas dos arquivos públicos alagoanos e de plataformas digitais. Dar-se enfoque a leitura descritiva dessas fontes, levando-se em conta os resultados preliminares obtidos no primeiro e segundo capítulo desta pesquisa. Busca-se compreender o lugar social do negro pensando a fotografia não como uma verdade absoluta, mas como uma construção imagética do negro. Sempre pensando essas imagens como junções de ideias, carregadas de uma ideologia dominante, oligárquica, que a todo momento na História do país, usou de força institucional, penal, moral

²Vilém, Flusser. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 10.

³Julio Arostegui. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru, SP: editora Edusc, 2006, p. 501.

⁴Vilém, Flusser. *Op. Cit.*

e violenta para condicionar o negro a um papel residual dentro dessa sociedade de classes. Para isso traz-se algumas contribuições de historiadores alagoanos como Cicero Péricles de Carvalho⁵ e Osvaldo Maciel⁶ pensando-se o lugar do negro na sociedade alagoana no período em questão.

A presente pesquisa segue-se com levantamento de mais questões do que resoluções, entendeu-se no decorrer desta, que precisa-se de mais esforço para concluir qualquer aferição sobre a produção imagética do negro em Alagoas. O acervo estudado ainda é pequeno para o desenvolvimento de uma resposta mais satisfatória. É necessário mais tempo, condições matérias e intelectuais para a apresentação de respostas mais profundas para as questões levantadas.

⁵Carvalho, Cícero Péricles de. Formação histórica de Alagoas. Maceió: EDUFAL, 2015.

⁶Maciel, Osvaldo, Batista Acioly. Trabalhadores, identidade de classe e socialismo: os gráficos de Maceió (1895-1905). Maceió: EDUFAL, 2009.

Capítulo 1: Fotografia: Fonte dos desejos de uma sociedade perfeita

"Poucas décadas após seus inventos, as fotografias começavam a servir aos estados liberais e capitalistas na composição de conhecimento e informação visual a respeito dos indivíduos sob sua autoridade."

Ana Maria Mauad/Marcus Felipe Brum Lopes, *Novos Domínios da história*, p.272

*E penso... Qual foi meu erro cometido?
Por que fizeram com a gente isso?
O plano fica claro... É o nosso sumiço
O que querem os partidários, os visionários disso
Eis a questão
A maioria da população tem guetofobia
Anomalia sem vacinação
E o pior, a triste constatação
Muitos irmãos patrocinam o vilão
De várias formas oportunistas, sem perceber
Pelo alimento, fome, sede de poder
E o que menos querem ser e parecer
Alguém que lembre, no visual, você...⁷*

Perspectiva imagética: visitando teorias para o desenvolvimento da pesquisa com fotografias.

Vive-se em uma sociedade onde a imagem é extremamente disseminada. Textos são substituídos por fotos de sorrisos felizes e estampados, construindo, assim, nesse discurso imagético, um modelo estereotipado do "belo" e do moderno, produzidos pela técnica fotográfica. Os meios de sua circulação são quase infinitos. De acordo com Susan Sontag:

A humanidade permanece, de forma impertinente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade. Mas ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais. Em primeiro lugar, existem à nossa volta muito mais imagens que solicitam nossa atenção. O inventário teve início em 1939, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. Essa inacessibilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento da caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma ontologia de imagens.⁸

⁷ Gog. Música: Carta à Mãe África: in: <https://www.letras.mus.br/gog/872766/>. Acesso: 22/01/2017 às 14h25min.

⁸ Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. 1ª. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p.08.

Entretanto, pensar como a fotografia é usada, será a base e o escopo desse capítulo. Nesse primeiro momento a proposta seria abordar seu uso como fonte e entender sua importância na construção da História, a partir de seus usos. Busca-se antes de qualquer aferição fazer um debate sobre como a fotografia vem sendo usada desde seu invento. A partir daí quer-se elaborar hipóteses que ajudem a explicar o ato fotográfico como produção capitalista a serviço da ideologia dominante⁹. Entende-se no presente trabalho por ideologia a partir de análises desta teoria, segundo Karl Mannheim em seu livro *Ideologia e Utopia*, Michael Löwy^{10*} escreve:

Ideologia é o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para estabilização, ou legitimação, ou reprodução, da ordem estabelecida. São todas aquelas doutrinas que têm um certo caráter conservador no sentido amplo da palavra, isto é, consciente ou inconscientemente, voluntária ou involuntariamente, servem à manutenção da ordem estabelecida.¹¹

Nesse primeiro momento tentar-se-á de maneira introdutória e embrionária, debater e expor alguns posicionamentos de escritores e teóricos do tema em questão. Apresentando hipóteses que serão estudadas em oportunidade futura.

O que se tem a seguir são perspectivas sobre a legitimação da fotografia como fonte e aferições sobre a dificuldade de manuseá-las como tal. Uma das preocupações centrais é buscar o entendimento de como se dá essa produção fotográfica, tendo em vista que há vertentes que se entrelaçam, como por exemplo: se o seu produtor tem consciência do que está fotografando-

⁹ De acordo com István Mészáros "A ideologia dominante do sistema social estabelecido se afirma fortemente em todos os níveis, do mais baixo ao mais refinado. De fato, há muitos modos pelos quais os diversos níveis de discurso ideológico se intercomunicam." István Mészáros. *O Poder da Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.59.

^{10*} O conceito de ideologia foi retirado de um pequeno livro que reproduz uma série de conferências pronunciadas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em junho de 1985. O tema geral do Ciclo de Conferência foi a relação entre ideologia, conhecimento e prática social e política. Michael Löwy faz observações gerais sobre o conceito de Ideologia, sobre o que seria uma análise dialética da ideologia e como se poderia relacionar ideologia ou utopia, com a prática política e social. É trabalhado pelo autor a relação entre ideologia e conhecimento, ou ideologia e as ciências sociais, começando por uma discursão sobre o positivismo, em seguida, sobre o historicismo e, finalmente, sobre o marxismo. Myrian Veras Baptista traz na apresentação dessa obra a seguinte constatação: "O ponto central que Michael Löwy coloca e desenvolve ao longo de sua série de conferências, é nada menos que a questão fundamental do debate metodológico das ciências sociais: é possível eliminar as ideologias do processo de conhecimento científico?" As conferências proferidas por Löwy, trouxe-nos uma luz para a difícil tarefa de trabalhar com o conceito de ideologia, pois sua conferência transformada em livro, traz-nos um debate sobre a questão da ideologia e da sua história. Através de seu estudo, entende-se que a palavra ideologia veio mudando de sentido ao longo da História, não só quando passa de uma corrente intelectual para outras, mas também no seio de uma mesma corrente de ideias. Dentre todos suas significações, não descartando a explicação de Marx sobre o termo, optou-se trabalhar nesse momento com um conceito descrito pelo sociólogo Karl Mannheim, apresentado por Michael Löwy, retirado de seu livro *Ideologia e Utopia*. Para Mannheim "O conceito de ideologia aparece com dois sentidos diferentes: ideologia total, que é o conjunto daquelas formas de pensar, estilos de pensamento, pontos de vista, que são vinculados aos interesses, às posições sociais de grupos ou classes; ideologia em sentido estrito, que é a forma conservadora que essa ideologia total pode tomar, em oposição à forma crítica, que ele chama de utopia." Löwy, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 19. Ed. São Paulo, Cortez, 2010.p. 8-12.

¹¹ Löwy, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 19. Ed. São Paulo, Cortez, 2010.p.12.

produzindo e se os receptores têm consciência do poder da imagem produzida que se encontra diante de seus olhos. Para entender tais indagações interessa observar que:

Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos transcodificados em cena.¹²

Logo, para pensar a fotografia como fonte, nesse preâmbulo, propõe-se antes de tudo estudá-la como produto de uma idealização. Ou seja, a fotografia entendida como uma imagem, produzida *a priori para diversos fins*. Em primeira instância seria o mais puro congelamento do tempo, repleta de ícones representativos ligados a uma cultura histórica. Que também seriam produzidas com intuítos plurais, servindo *para perpetuar paradigmas ideológicos*, que influenciam "o receptor" - aquele que vê. Essa última hipótese será a problemática central dessa pesquisa.

A imagem produzida pela técnica fotográfica apresenta algumas dificuldades para ser analisada como fonte, porquê por trás dela esconde-se não só o olhar do fotógrafo. Ela carrega toda a cultura do mesmo, assim como suas experiências e convicções, que podem estar atreladas ao puro desejo de fotografar, como pode estar ligada ao profissionalismo (ao encomendado, ao projetado). Referente a isso, Flusser desenvolve alguns conceitos filosóficos, caracterizando a fotografia como uma *imagem técnica*, logo para Flusser:

Uma imagem técnica: Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos - o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais.¹³

Uma fotografia pode revelar vários aspectos e características de um recorte temporal; ela tem em sua composição o poder de paralisar fragmentos de determinado tempo histórico e de um determinado espaço geográfico. Além dessa característica de paralisar fragmentos de um espaço temporal, de acordo com Flusser, essas imagens técnicas são produtos de aparelhos que por sua vez, são produtores de textos. Percebe-se então que esses textos em forma de imagens foram formulados pelos detentores dessa técnica. A consciência desse fotógrafo, então, estaria carregada desses textos criados pelos produtores dos aparelhos fotográficos - que nesse contexto seriam os responsáveis - pelo menos indiretamente, pela materialização da imagem técnica.

Por isso, deve-se prestar bastante atenção na fotografia requerida como fonte histórica: (a) datas de sua produção, (b) fotógrafos responsáveis, (c) quem encomendou e para qual

¹² Vilém, Flusser. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 32.

¹³ Vilém, Flusser. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 10.

finalidade foi produzida tal imagem: indagações básicas podem ser feitas como pré-requisitos para se iniciar uma investigação de produção histórica com uso dessa fonte. Dentro dessa discussão sobre a dificuldade de decifrar tais imagens, Flusser escreve que:

Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição as imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento.¹⁴

Dessa forma pode-se entender que as imagens técnicas seriam mensagens textuais, produzidas em forma de fotografias para ensinar como deveria ser, por exemplo, entendido um determinado comportamento ou estrutura a ser conhecida. Sendo assim, as imagens técnicas seriam mais que uma fotografia que guarda lembranças e mostra a realidade que ela estampa. A fotografia seria, então, um recorte feito para propagar um discurso formado por textos científicos. Ou seja, a constatação de ideais propagados e desenvolvidos por poderes hegemônicos detentores dessa técnica. Uma extensão do pensamento dos seus fomentadores.

Fotografias como fonte histórica

Para Felipe Dubois a fotografia "é a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra".¹⁵ Fotografia é um retrato cristalizado de um recorte fragmentado do tempo? Ou são códigos complexos a serviço da ideologia dominante? A existência da fotografia se deu por quais caminhos? O fotógrafo através da sua captura fotográfica, mostra o que ele quer, ou o que lhe é conveniente ou encomendado? O que os fotógrafos queriam revelar nas antigas placas de vidros banhadas de nitrato de prata? Qual a importância da fixação de uma "realidade" social em forma de imagem? Quem foram os financiadores dessa linguagem imagética que mudou a forma de ver e pensar o mundo e as dinâmicas plurais que nos cercam?

Em meio a tantos questionamentos,¹⁶ colocados propositalmente para que se possa investigá-los e pensá-los, tenta-se problematizar alguns deles. Vale lembrar que a pesquisa histórica através do uso de fontes fotográficas, ainda é pelo menos em Alagoas pouco explorada, ou é apresentada como uma construção linear de um determinado tempo, onde o que é visto na fotografia é uma forma embelezada e elitista desse passado. O que não deixa de ser constatado a se fazer uma análise superficial das fotografias. Entretanto o enquadramento fotográfico

¹⁴ Vilém, Flusser. *Op. Cit.*

¹⁵ Dubois Felipe, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. 14ª ed., (Série Ofício de arte e Forma). Campinas São Paulo: Parirus. 2012.p.73.

¹⁶ Os questionamentos foram feitos com base em análises empíricas.

deixou de fora em grande medida, o agente que ajudou a construir as imagens mostradas por essa técnica. Em relação a isso, a falta de representação do negro nas imagens pode ser notada a partir do que diz Célia Maria Marinho: "Ao negro deformado pela escravidão e longe ainda de se integrar à sociedade de classes em formação coube apenas o papel de "elementos residuais" do sistema social".¹⁷ A imagem do negro continuaria no pós-abolição sendo construída como um discurso que só seria apresentado de *maneira residual*.

Mauad, por sua vez questiona: "Qual o papel das imagens técnicas, notadamente a fotografia, como evidência, registro, fonte, mas também como uma versão da História?" Para ela "as experiências embutidas na prática de fotografar, consumir as imagens e agenciar seus usos e funções sociais, impossibilita darmos uma definição singular para fotografia".¹⁸ Dentro dessa percepção faz-se necessário pensar a fotografia como uma fonte que não só descreve uma "realidade" do passado ou presente, mas que, além disso, pode através de seus usos e manipulações, ser agregada para sustentar ou não certa constatação histórica que ela retrata.

Nesse sentido tem-se como perspectiva a importância da preservação da memória dentro de uma construção da realidade social dos indivíduos, ou seja, tentar trazer à tona a discussão e o estudo dos agentes negros que podem ser vistos nas fotografias analisadas. Para isto vale ressaltar que:

Para compreender a fotografia como fonte histórica é importante levar em conta os usos sociais que agenciaram o invento fotográfico ao longo dos séculos XIX e XX e que consolidaram acervos importantes para pesquisa.¹⁹

O uso da fotografia como fonte é um terreno desafiador e relativamente novo a ser explorado. As pesquisas que tem como fonte principal a fotografia precisam ser "... submetidas a um prévio exame técnico-iconográfico e interpretativo, se prestando definitivamente para recuperação das informações".²⁰ Ainda de acordo com Kossoy:

As imagens produzidas a partir de 1840 dos micro aspectos captados de diferentes contextos sociogeográficos têm preservado a memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos eventos contínuos, de suas transformações ininterruptas.²¹

Entende-se assim a dificuldade no trabalho do historiador que pretende manusear tais fontes, pois, milhares de fotografias vêm sendo produzida desde então. Dentro desses milhares,

¹⁷ Azevedo, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites - séc. XIX*; Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

¹⁸ Mauad Ana Maria, Lopes Felipe Barros, *História e Fotografia*. In: *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.p.264.

¹⁹ Ferraz Solange, Carneiro, Vânia de Carvalho. In: *Fontes Históricas - Usos Sociais e Historiográficos*. São Paulo: Contexto, 2012.p. 73.

²⁰ Kossoy, Borris. *Fotografia & História*- 4. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.p.59.

²¹ Kossoy, Borris. *Op. Cit.*p.29.

cada categoria fotográfica expressa uma linguagem extremamente plural e complexa que comunga com propagações de paradigmas sociais, culturais, políticos e econômico. Essas imagens são reproduções de uma sociedade que vive em constantes movimentos dialéticos. São imagens feitas voluntariamente ou não, para perpetuar costumes, crenças, atitude, tudo isso ligado a uma ideologia. Ela legitimaria poderes e ações. Em se tratando do poder e da disseminação desse poder que a fotografia exerce na sociedade, Flusser tece um comentário sobre a influência do poder desse tipo de técnica:

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis que sejam "sociedade informática" e "imperialismo pós-industrial."²²

Para exemplificar, toma-se como exemplo as fotos que se encontram no acervo do Arquivo Público de Alagoas²³. Entre as centenas de fotografias de Alagoas, ao se fazer uma observação rápida, os olhos por mais destreinados que sejam, perceberão a máxima. A maioria das fotos são de arquitetura, prédios públicos, praças e paisagens. Percebe-se a partir dessa leitura visual, quais eram os assuntos que de certa maneira foram escolhidos para serem fotografados, ou melhor, o que a *elite oligárquica*, responsável por deter essa tecnologia queriam perpetuar ou destacar para posteridade. Tal documentação seria importante de se produzir para a perpetuação da cultura tida como ideal. Como escreve Flusser, os detentores dessa técnica, seriam os responsáveis pela propagação desses textos, em forma de imagens técnicas. Um discurso imagético que propaga o desenvolvimento do capitalismo e suas "benfeitorias", sua marca e progresso.

As fotografias retratam uma realidade produzida por uma classe que se desenvolve a partir da exploração de outra classe, dita subalterna - o negro "ex-escravo", agora tido como "negro liberto", mais os que já tinham o *status social definido como tal, passam agora* a não fazer parte de uma História que deva ser mostrada, pois sua imagem não é mais interessante para construção dessa sociedade. O cartão de visita dele foi perdendo valor de mercado. Fez sucesso e rendeu muito capital quando a sua imagem estava ligada ao sujeito escravizado, era mercadoria, moeda de troca. Desse modo entende-se que o negro do pós-abolição, não faz parte do enquadramento para composição da imagem da "modernidade" brasileira, nem muito menos Alagoana.

²² Vilém, Flusser. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 17.

²³ Acervo do Arquivo Público de Alagoas - Fotos disponibilizadas em HD externo, disponível para pesquisa, com número restrito de coleta. Das centenas de fotos, salvas no arquivo pesquisado, de acordo a funcionária responsável, só foram liberadas 16 fotos para serem salvas para pesquisa em questão.

"Essas imagens são documentos para história e também para história da fotografia".²⁴ Ou seja, antes de qualquer conclusão historiográfica nesse campo, faz-se necessário uma análise reflexiva sobre como se deu essa produção, e mais é imprescindível a busca pela especificação tipológica do material para assim poder a partir desses levantamentos, se propor a problemática histórica social do recorte temporal que envolveu o(s) registro(s).

Nesse sentido, busca-se estudar um recorte de tempo entre 1890 a 1920. Tal recorte, apesar de extenso, é significativo. A falta de datas nas fotos requeridas tornou necessário ampliar a temporalidade, procurando enquadrar as imagens em um período significativo. O período escolhido se deu por alguns motivos específicos: (a) Período próximo a abolição da escravidão, já que um dos objetivos principais da pesquisa é entender como os agentes negros são representados nesse período. (b) Período onde a fotografia já estava sendo uma técnica bastante praticada em quase todo território brasileiro. Em Alagoas não foi diferente, propagandas de estúdios fotográficos já eram bastante frequentes nos anúncios de jornais desde meados do sec. XIX. (c) A busca pela identificação e cultura desses agentes negros dentro da imágica Alagoana. A falta dessa representatividade ou a pouca representação e propagação através dessa técnica é um dos problemas a ser pensado.

Outra questão não menos importante são as datas dessas fontes, a cerca disso, Wilson do Nascimento Barbosa diz: "quanto mais cuidado no tratamento da fonte historiográfica, mais oportunidade se tem de evitar os erros mais crassos. O primeiro desses erros seria a datação da fonte."²⁵ As fotografias encontradas nos arquivos pesquisados, em sua maioria não apresentam a data correta ou, simplesmente não são datadas. Expostas em pastas digitalizadas de forma embaralhada, como um grande quebra-cabeça que precisa ser montado.

Fotografia: a caixa de pandora foi aberta?

Essas fotografias em forma de imagens congeladas através do ato fotográfico vêm sendo produzidas a quase 200 anos. Elas carregam ícones, simbologias, informações e mensagens que quando vistas entram em contato direto com o receptor e detonam diversos sentimentos e reações. A fotografia cria no expectador a sensação de uma realidade do que ali foi retratado. Ela é uma fonte visual que carrega em seu corpo elementos importantes e dignos de serem analisados e pensados. Pensando a importância das fotografias como fontes históricas, Júlio

²⁴ Kossoy, Borris. *Op. Cit.p.*

²⁵ Barbosa, Nascimento, Wilson. O Historiador e o fato histórico: Um diálogo através da fonte; Revista de História da Universidade "Unimontes". Julho-1999.p. 03.

Aróstegui escreve: "No futuro, a historiografia terá de fazer necessariamente um uso massivo desses tipos de fontes".²⁶

Como fragmentos de ações presas pelo tempo, as fotografias são portadoras de um passado muitas vezes carregado de significados que não daria para descrever de maneira singular. Não são produzidas por uma única mão. O clique ou o ato de tirar a tampa da objetiva para que a luz entrasse na caixa escura e escrevesse o que estava a sua frente com a ajuda da luz, é apenas parte de todo o processo fotográfico. Um processo carregado de significados que não se consegue interpretar de maneira simples. Para Flusser:

Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre superfície, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos ópticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece ser símbolo e não precisa de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.²⁷

Logo, a fotografia é uma imagem técnica que traduz implicitamente uma mensagem para quem vê. De maneira que cada imagem tem sua função dentro da sociedade. O papel revelado, assim como as placas de vidro banhadas no nitrato de prata de meados do século XIX, é o resultado final de um processo, onde vários sujeitos participaram. E todos conscientes ou não, contribuíram para revelação daquela imagem. Por isso faz-se necessário, o levantamento de como se deu a produção da mesma. Pensando dessa maneira deve-se entender como se dá o processo fotográfico, mesmo que seja de maneira superficial. De todo processo que envolve a fotografia três elementos são essenciais para realização dela:

O assunto²⁸, o fotógrafo²⁹ e a tecnologia³⁰. São estes os elementos constitutivos que deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada num preciso e definido espaço e tempo, suas coordenadas e situação.³¹

²⁶ Julio Aróstegui. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru, SP. editora Edusc, 2006, p. 501. A respeito dessa afirmação o autor dá destaque, não só à fotografia como também, às fontes sonoras. Aróstegui destaca que se deve dar atenção inclusive a "integração de todos os registros em novos tipos de meios e sua conservação em suportes de memórias livres, quer dizer, eletromagnéticos e digitalizados".

²⁷ Vilém, Flusser. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 10.

²⁸ O assunto é o objeto retratado, que pode ser uma pessoa, ou pessoas, uma paisagem, uma rua, um prédio e etc.

²⁹ O fotógrafo é o sujeito que fotografa o assunto; é o responsável pelo retirar da tampa da objetiva, ato esse feito com as primeiras câmeras fotográficas. Ao retirar a tampa a luz entrava na objetiva e em contato com a placa sensível, criava-se a fotografia. Esse processo mudou, com apenas um clique é possível a captura da fotografia.

³⁰ A tecnologia seria a câmera fotográfica usada e sua maneira de processar a fotografia.

³¹ Kossoy, Borris. *Fotografia & História*- 4. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.p.38.

Kossoy ainda afirma que: "o produto final, ou seja, a fotografia é, portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial..."³² Essa afirmação é parte de uma construção da teoria da fotografia, que chama atenção aqui, para ressaltar como essa fonte é tão complexa quanto às demais que veem sendo estudadas ao longo da História.

Não se pode deixar de ressaltar que a fotografia nem sempre nasce de uma perspectiva de opção de quem retratou. A fotografia em sua maioria é de interesse comercial. De acordo com as fontes historiográficas consultadas, entende-se que a fotografia é uma invenção financiada pela classe burguesa, logo é carregada de significações bem maiores do que um registro de cunho optativo.

Para se entender isso, importa destacar o papel da fotografia de um ponto de vista conceitual, Mauad diz que "... a ampliação dos circuitos sociais da imagem fotográfica foi acompanhada pela elaboração de teorias sobre o fotográfico, como forma de relacionar as atitudes de ver e conhecer."³³ Ainda de acordo com Mauad:

Nos debates, encontramos posturas variadas, desde a não relação oitocentista entre sujeito que olha a imagem que elabora (imagem objetiva sem autor, aparição e espelhamento do mundo na fotografia), até a relação necessária entre mundo, imagem e fotógrafo por intermédio da mediação da fotografia autoral e do saber-fazer do operador.³⁴

Com a pluralidade envolvida na construção da fotografia, sabendo que o ato fotográfico não parte apenas do princípio da fixação da imagem "real" numa placa de vidro ou no caso mais contemporâneo, em papel fotográfico e mídia digital. Perceber que a fotografia é algo que, para ser materializada, faz-se necessário o uso de manipulações que envolvem, como cita Mauad, relações entre o fotógrafo, o mundo e a imagem. Ele (fotógrafo) é uma espécie de mediador entre o mundo que retrata dando sentido ao resultado final dessa imagem, com seus impactos que serão causados através do uso final da imagem reproduzida. Diante disso, entende-se que é preciso estudar aportes teóricos mais profundamente para o melhor aproveitamento do uso consciente da fotografia como fonte histórica. A partir daí surge mais uma questão: como se pode acatar a fotografia como fonte? Mauad explica essa questão usando Le Goff:

No século XX, observamos um deslocamento da evidência histórica do olho para o pensamento, da visão para reflexão, do visível para o não visível. Essa reformulação associa-se à consolidação, na oficina da história, do princípio hipotético dedutivo,

³² Kossoy, Borris. *Op. Cit.*

³³ Mauad Ana Maria, Lopes Felipe Barros, *História e Fotografia*. In: *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.p.265.

³⁴ Mauad Ana Maria.*Op.Cit.*

traduzido pela grande virada de que fala Le Goff, ou seja, se no século XIX, o princípio era o documento, na contemporaneidade, o princípio é o problema.³⁵

Nesses breves estudos, se tenta compreender a função da fotografia, antes de ser uma fonte histórica. Tomando como base esse conceito de Mauad. Nele a fotografia, serviu e ainda serve a um mercado capitalista e liberal. Pensando historicamente, chegou a hora de perceber que assim como coloca Le Goff, a fotografia aqui será manuseada como um "documento problema". Logo, a busca pela escrita da História do agente negro nas fotografias alagoanas, é estudá-lo, porém não pelo viés romantizado e estético. A proposta será trazê-lo para o primeiro plano, revelar seu papel ali posto e, ao mesmo tempo, buscar em outras fontes a razão pela qual ele é retratado daquela maneira. Desse modo, entende-se, a fotografia usada para atender a paradigmas culturais de um tempo. Nessa perspectiva é que se tenta desenvolver um estudo mais aprofundado desse documento como fonte. Para isso importa destacar que:

Com a rapidez da produção em série e o baixo custo a fotografia tornou-se pré-requisito em uma sociedade com crescente industrialização. Diante disso artistas e comerciantes transformaram a fotografia em um grande negócio.³⁶

A rapidez da produção e o baixo custo como coloca Ferraz é um dos pontos mais destacado e abordado para entender o crescimento industrial e comercial da fotografia técnica. Então, partindo da análise, pode-se entender a razão pela qual se tem uma massiva produção de fotos de construções arquitetônicas, de vários recortes que representam o desenvolvimento urbano de Alagoas. O desenvolvimento urbano já era uma realidade na capital alagoana dentro desse recorte. Seria uma análise parcialmente resolvida, se o intuito fosse de escrever uma história desse "desenvolvimento". Entretanto, a questão não será descartada, pois é parte indissolúvel desse processo. O que se investiga é, para que serviam, ou servem a reprodução e propagação dessa imagem ora monumento, ora documento. Em relação a essa dicotomia, Mauad escreve que:

É importante considerar a fotografia simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. (Le Goff, 1985)" No primeiro caso, considera-se a fotografia a marca de uma materialidade passada, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado, como condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como única imagem a ser perenizada para o futuro. Como documento e monumento, a fotografia informa e também conforma visões de mundo.³⁷

Esse "grande negócio" reproduzia uma realidade que beneficiava os interesses de seus possuidores. Como invenção burguesa, as fotografias analisadas no recorte de 1890 a 1920, em

³⁵ Mauad Ana Maria. *Op. Cit.* p.264.

³⁶ Ferraz Solange, Carneiro, Vânia de Carvalho. In: Fontes Históricas - Usos Sociais e Historiográficos. São Paulo: Contexto, 2012.p. 29.

³⁷ Mauad Ana Maria. *Op. Cit.* p.264.

Alagoas, são "olhares" de sua cultura. Como ele quer que o mundo seja visto. Mesmo o fotógrafo, sem perceber, se tornava refém do detentor da patente dessa invenção. Se a invenção é burguesa, naturalmente ela serve a sua ideologia e respectivamente, a seus interesses. A fotografia - pelo menos nesse período, não atendeu a realidade dos agentes periféricos. Os agentes negros fotografados, de algum modo eram retratados em segundo ou terceiro plano - salvo raros casos em que o negro estava em primeiro plano. Ou, simplesmente, foram invisibilizados, não cabiam na caixa preta.

Invenção burguesa por excelência, a fotografia popularizou o retrato e levou aos recantos mais distantes do mundo essa "caixa de pandora", contendo paisagens de lugares exóticos, de monumentos, de tipos humanos, retratos com apelos eróticos, paisagens urbanas das metrópoles, imagens chocantes de guerras e conquistas científicas.³⁸

Sontag, por sua vez, afirma que a fotografia apareceu como uma forma de legitimar uma "realidade": a prova contundente que faltava, dentro de uma sociedade que estava mergulhando na descrença.

A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de aprender o real sem usar imagens. Mas quando, em meados do século XIX, o padrão parecia estar afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou - como se previra- deserções em massa ao favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade as imagens.³⁹

Percebe-se nessa interpretação de Sontag, que ao olhar para as imagens do passado, tais imagens seriam os modelos de desenvolvimento de determinada região. Quando se desenvolve o pensamento científico a partir desse recorte apontado pela autora. Vê-se uma reprodução imagética que vêm ditando comportamentos e ações, categorizando sujeitos em detrimento de sua posição social, moldando paradigmas e apontando seus respectivos lugares. Esquece-se, então, que a imagem reproduzida, não retrata de maneira fiel a realidade. Mas, como destaca Sontag:

No prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do Cristianismo*, Feuerbach observa a respeito da "nossa era" que ela "prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser" - ao mesmo tempo em que tem perfeita consciência disso.⁴⁰

Preferir a aparência ao ser é um paradigma adotado voluntariamente ou involuntariamente pelo receptor da imagem. A modernidade, e o desenvolvimento produzido

³⁸ Pinski Carla Bassanezi e Tânia Regina de Luca (org.). *O Historiador e suas fontes*. - 1. ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2012.p.31.

³⁹ Sontag, Susan, 1933-2004 - *Sobre fotografia*. Susan Sotag. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p.169.

⁴⁰ Sontag, Susan. *Op. Cit.*

pelo capitalismo e o pensamento liberal, engessou um modelo de fotografia que mostra uma sociedade que pode ser comerciável e desejável. Mas, é um comércio altamente exclusivo, delimitado e excludente. Na maioria das vezes pode ser visto através das suas representações imagéticas, mas não é feito para o negro, frutos de uma descendência, não burguesa. Ou seja, são paradigmas que servem como padrões de certa "civilidade" eurocêntrica e determinista.

Segundo Jacques Revel em se tratando da abordagem histórica a partir da Micro história, "variá-la a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama" Partindo dessa perspectiva metodológica abordada, pode-se pensar a fotografia como um fragmento de uma realidade bem maior que a capturada pela lente da câmera.

A fotografia é uma técnica que abarca uma gama quase que infinita de assuntos. O fotógrafo é o agente responsável pela perpetuação de vários signos e ações culturais disseminadas a partir das imagens fotográficas desde sua criação.

A fotografia revolucionou a forma de vermos o mundo em que vivemos e nos aproxima geograficamente de "realidades" que antes não conhecíamos. Entender que a fotografia é uma linguagem que está presente na constituição da História, e que de certa forma tem influenciado os costumes e ajudado a perpetuar paradigmas sociais é uma hipótese que se tentará discutir com mais profundidade.

Embora as linhas até aqui escritas sejam de cunho embrionário, tentar-se-á no desenvolvimento da referida pesquisa, levantar a partir das hipóteses discutidas nesse preâmbulo, por que encontramos tão poucas fotografias do negro (a) em determinados períodos históricos de Alagoas.

A problemática é de início, bastante didática, porque os agentes negros, tanto homens quanto mulheres, eram tão pouco fotografados? E quando foram como eram retratados, de que maneira eram vistos? Qual a imagem dos agentes (a)s negro (a)s em Alagoas no final do XIX e início do século XX e o que mudou? Quando se olha para uma fotografia desse agente, ontem e hoje, quais diferenças são encontradas nessas reproduções?

Em síntese, os levantamentos apontados nessa pequena fração de pesquisa, serão usados como escopo para tratar da fotografia como fonte, pensando-a como o resultado de uma teia complexa envolvida e mergulhada no mar da ideologia dominante.

Capítulo II: “E o plano ficou claro... É o nosso sumiço...” Apagando memórias negras.

Baseado numa arquitetura *Belle Époque*, a ânsia de se construir uma cidade "civilizada" deixou seus resquícios a partir da reprodução de tais imagens. Hoje ao ver-se as fotos dessas praças, discute-se sua beleza e os bustos dos nobres "heróis". Para historiadora Arrisete Costa, “Na urbanização/modernização de Maceió, desde os anos de 1819 prevalecem historicamente os interesses econômicos e políticos das elites socioeconômicas”.⁴¹ Deixando de fora, por exemplo, as diversas histórias dos seus construtores - trabalhadores que, de modo direto, foram os agentes responsáveis pela materialização da mesma.

Diz-se isso para reforçar o caráter desse agente histórico que, ao longo do desenvolvimento dessa sociedade, mesmo sendo por diversas vezes caracterizado como "inferior" e colocado nesse papel, através de legitimações diversas, inclusive aparadas por instituições ditas morais e constituintes da civilidade e progresso. Estas por sinal são os objetos privilegiados desses recortes fotográficos. (Ver **imagem 1**).



Imagem 1: Obra de construção da Praça dos Martírios. 1908. Autoria desconhecida.

Na **imagem 2**, com a ajuda de um programa de edição e recorte, foi dado um *zoom* para trazermos os personagens ao primeiro plano, de fato a qualidade da imagem não nos favorece muito para a plena convicção e caracterização dos trabalhadores. Entretanto, percebe-se que os

⁴¹ Costa, Arrisete C.L. Maceió Medúscica: Uma interpretação histórica das imagens da diáspora de intelectuais alagoanos na literatura – 1930/40 Maceió. EDUFAL, 2015. 93.

agentes retratados, em terceiro plano, são negros. É interessante observar que o foco estava voltado para a obra, entretanto percebe-se que dois homens de pele clara são retratados em primeiro plano. Ao analisar esse recorte fotográfico, mesmo sem tal pretensão, identifica-se um discurso implícito na referida fonte.

Ao analisarmos a *imagem 1*, vê-se em primeiro plano os dois homens, certamente bem vestidos para os padrões da época, os chapéus denotam sua posição de importância ímpar na sociedade, bem como seus sapatos e sua pose descontraída, de repente quem sabe não são eles responsáveis pela supervisão e engenharia da obra. No segundo plano o fotógrafo dá destaque ao monumento em forma de estátua do já tão conhecido e amplamente historicizado marechal Floriano Peixoto.

Esta fotografia nos remete não só a obra em questão, mas levaria ao entendimento, mesmo que subjetivamente, do que era importante: como uma sociedade em que se divide a hierarquia, herança imperial que permeia nossa memória, sempre representada tecendo, assim, no nosso imaginário as representações categorizadas dos *status* impostos pela desigualdade de classes. Em terceiro plano estão os trabalhadores, provavelmente todos agentes negros, "integrados" a sociedade sem escravidão. Agora eles estão "empregados e bem remunerados", esqueceram seu passado e estão em harmonia com sua situação, absorvidos pelo sistema capitalista, mesmo que sua imagem ainda não seja digna de destaque, mesmo que ela esteja sendo desfocada e distanciada da "civildade".

De acordo com Florestan Fernandes, "a cor continua a operar como marca racial e como símbolo de posição social, indicando simultaneamente "raça dependente" e condição social inferior".⁴² Entende-se que essa perspectiva também se reflete na imagem resgatada e discutida. Ao analisar a fala de Fernandes, em conjunto com a fonte em questão, nota-se que essa condição inferior está representada também nas imagens construídas em Alagoas.

⁴²Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: (No limiar de uma nova era)*. Vol. 02. São Paulo: Globo, 2008. p.420.



Imagem 2: Terceiro plano, homens negros trabalhando na obra da construção da Praça dos Martírios 1908. Autoria desconhecida.

Mesmo em segundo ou terceiro plano, eles estão lá. Para vê-los, basta reprogramar a visão para o ícone que não era alvo de ser tornado monumento. Na maioria das fotografias de praças, lá estão eles, ora de enxadas na mão, cuidando dos jardins de alguém, vendendo água em carroças, dando um passeio, construindo algo, restaurando, dando a cidade o ar de dinamismo e desenvolvimento. Geralmente em segundo ou terceiro plano, quase invisíveis. O agente negro resistiu, mas por que sua cultura, sua identidade não é vista nas imagens pesquisadas? Segundo Florestan Fernandes, "a absorção de negros e de "mulatos" na estrutura do sistema de classes assume proporções tão limitadas e continuidades tão vacilante que se mantem, com relativa inflexibilidade, o velho círculo vicioso." ⁴³

Cartão de *visite*

Pode-se avançar na problemática ao observar as imagens tipo cartão de *visite*, e cartões postais que foram altamente difundidas no meio da sociedade burguesa, dentro do período estudado. Funcionariam como o retrato de como deveria ser um cidadão exemplar. A fotografia em forma de retratos é uma categoria que pode servir de base para caracterização da citação acima. Recorrendo aos jornais alagoanos, encontra-se vários anúncios de estúdios fotográficos que se instalaram na capital alagoana. Percebe-se, que Alagoas não



⁴³Florestan Fernandes. *Op.Cit.*

estava fora do circuito fotográfico, assim precisa-se de forma sistemática se fazer um estudo desses ateliês e tentar recuperar pelo menos parte desses arquivos.

Uma sociedade se torna "moderna" quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada.⁴⁴

Geralmente ao contemplar uma fotografia, o olhar automaticamente busca a beleza estética e procura nos ícones os sinais produtores de sua significação, procurando paradigmas que são expressos em códigos que de certa forma são modelos em suas respectivas culturas. Procura-se, por exemplo, em fotos antigas, ver como as pessoas se vestiam, como eram suas poses, seus cabelos, a composição do cenário e as relações culturais e socioeconômicas carregadas por eles naquele recorte. Vê-se nessas fotos, como bem coloca a autora, narrativas familiares e pessoais desses sujeitos. Para perceber essa narrativa a autora cita os álbuns de famílias. De acordo com o texto de Solange Ferraz e Vânia Carneiro,

Os ateliês fotográficos, muitos deles ambulantes, produziram milhões de retratos nos diferentes segmentos sociais. O hábito de retratar a si, ao casal, aos filhos, à família, privilégio antes restrito à nobreza e aos comerciantes ricos, tornou-se possível com a fotografia, que barateou os custos de sua produção. Colados em papéis rígidos de vários formatos, o retrato fotográfico circulava entre parentes substituindo ausências, sugerindo propostas de casamento, informando e garantindo a reprodução dos rituais de passagem (morte, batismo, crisma, casamento), apresentando novos integrantes, documentando as mudanças do corpo social familiar com o passar do tempo e ativamente registrando a sua unidade.⁴⁵

Mas, a questão central é um debate além dessa percepção. De acordo com Sontag, por exemplo: "O sentido dos retratos convencionais na residência burguesa dos séculos XVIII e XIX era confirmar um ideal de modelo (proclamar a posição social, embelezar a aparência pessoal).⁴⁶

A fotografia tem sido um instrumento de disseminação da construção auto representativa social. Mas, até que ponto uma imagem pode representar o real? Percebe-se que aquela imagem cristalizada faz parte de um recorte no tempo e espaço, entretanto faz-se necessário um estudo mais aprofundado do por que daquele congelamento. No caso citado acima, Sontag explica que "esse tipo de retrato serviu para criar *modas fugazes e indústrias duradouras*.⁴⁷

⁴⁴ Sontag, Susan, 1933-2004 - Sobre fotografia. Susan Sotag. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p.169-170.

⁴⁵ Pinski Carla Bassanezi e Tânia Regina de Luca (org.). O Historiador e suas fontes. - 1. ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2012.p.31.

⁴⁶ Sontag, Susan. *Op. Cit.* p.181.

⁴⁷ Sontag, Susan. *Op. Cit.*

Não se exclui outros usos e possibilidades, nada é unilateral quando se trata de fontes, mas a problemática é a fotografia como fonte que sofreu e ainda sofre influências ideológicas de interesse da classe burguesa.

"O nome dado por Niepce ao processo pelo qual a imagem aparece na chapa é *heliografia*, escrita do sol".⁴⁸ De certa forma esse nome é bastante apropriado, pois a fotografia ilumina fragmentos e esses fragmentos iluminados têm sido instrumentos que movem e influenciam gerações e o controle dessas gerações também. Entender que força tem essa influência nas sociedades é primordial para a análise correta da fotografia como fonte. A luz que ilumina o assunto fotografado é uma luz duradora que entra na vida de quem observa e de certa maneira deixa no seu receptor mensagens que influenciarão sua vida e sua consciência.

O advento da fotografia aconteceu em um momento de grandes mudanças das sociedades em processo de industrialização. "Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências: surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna."⁴⁹

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e, portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências). Justamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a "expressão da verdade", posto que resultante da "imparcialidade" da objetiva fotográfica. A história, contudo, ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho.⁵⁰

Uma revolução que beneficiou e propagou a "verdade" proposta por uma classe que segregou os negros através de uma ideologia extremamente excludente, construída a partir da lógica de um desenvolvimento civilizatório que prestava culto a ideais que comungavam com a construção de identidades e costumes brancos. Tão claros ao ponto de não aceitar a imagem negra como uma imagem digna de ser perenizada e imitada. De acordo com Michel Löwy:

Para Marx, claramente, ideologia é um conceito pejorativo, um conceito crítico que implica ilusão, ou se refere à consciência deformada da realidade que se dá através da ideologia dominante: as ideias das classes dominantes são as ideologias dominantes na sociedade.⁵¹

⁴⁸ Sontag, Susan. *Op. Cit.* p. 176.

⁴⁹ Kossoy, Borris, 1941- *Fotografia & História*- 4. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.p.27.

⁵⁰ Kossoy, Borris. *Op. Cit.*p.29.

⁵¹ Löwy, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 19. Ed. São Paulo, Cortez, 2010. p.13.

Uma ideologia carregada de preconceitos e com raízes escravistas alicerçadas em teorias que preservavam uma hegemonia totalitária, que excluía qualquer sujeito que ousasse discordar desse sistema. Uma ideologia que quebrava todas as forças contrárias a seus desígnios sociais e religiosos. Como isso era feito? Simplesmente, com a disseminação de um discurso ideológico que permeou os canais de informação, ditando os modos de se comportar e de ser, a disseminação de uma imagem livre de "erros e falhas" uma imagem branca, alva, sem máculas. Uma imagem proposta pelos seus criadores "incorrutíveis e civilizadores", a História assim como comenta Kossoy ganhou um novo documento revolucionário. Entretanto, a vida de quem, ele serviu e ainda serve como instrumento de revolução?

Semiótica e fotografia: Teoria dos símbolos, códigos e signos formadores do discurso.

Afinal o que é uma fonte historiográfica? Sem fontes não é possível "fazer história", - ou pelo menos, historiografia. As fontes são partes indispensáveis dos retalhos que compõem o tecido historiográfico. Ela é uma espécie de testamento do ocorrido, não só atesta como evidencia os ocorridos. Mas é importante estudá-las e entender como, e por quem foram produzidas, quais as circunstâncias e os contextos que ajudaram a estruturá-las. Também é indispensável conhecer e decifrar as mensagens codificadas que são absorvidas por quem as vê - (seu receptor), isso só será possível com ajuda de outras fontes que se ligam, e que dialoguem entre si, e também com um estudo mais aprofundado da semiótica,⁵² acompanhado de uma metodologia entrelaçada com outras teorias que abarquem as estruturas do desenvolvimento econômico-social.

Para isso: "Ser historiador do passado ou do presente, além de outras qualidades, sempre exigiu erudição e sensibilidade no tratamento das fontes, pois delas depende a construção convincente de seu discurso,"⁵³ Com ajuda da abordagem semiológica a fotografia passa a ser analisada não mais como um espelhamento daquele recorte temporal. Ela começa a ser abordada como uma prova mais contundente do passado, representada e pensada como uma

⁵²Santaella, Lúcia. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.13. Uma das definições de semiótica é da escritora Lúcia Santaella. Prefiro particularmente a dela por seu esforço em tentar simplificar o conceito Peirciano, em seu livro "O que é Semiótica". Em um dos trechos ela diz que "A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e sentido".

⁵³ Ferraz Solange, Carneiro, Vânia de Carvalho. In: Fontes Históricas - Usos Sociais e Historiográficos. São Paulo: Contexto, 2012.p. 29.

linguagem que dissemina seus códigos. Este por sua vez tem o papel de enviar mensagens simbólicas que formarão conceitos e paradigmas dentro da sociedade.

A abordagem semiológica coloca em outros termos aquilo que a própria sociedade identificava como prova, verdade ou testemunho. A fotografia passa a ser compreendida não como verdade, mas como marca, isto é índice. Para o autor o índice é um tipo de signo que se define como vestígio do objeto que lá esteve".⁵⁴

Diante desse escopo semiológico percebe-se que a fotografia pode ser usada como fonte, desde que estudada com uma teoria que a trate como uma *fonte não apenas descritiva e narrativa*. Acredita-se que com a ajuda teórica da semiologia é possível prestar contribuições "para as reflexões a respeito da natureza da fotografia desenvolvendo a ideia de que a imagem constitui um *discurso*".⁵⁵ Entretanto, não se deve descartar o uso das teorias materialistas para contextualização do ato fotográfico, pois se entende que fotografias não são fontes apenas referenciais e icônicas, ligadas ao saber artístico como é colocado em grande medida como discussão. Como já explicitado, a produção fotográfica está intrinsecamente atrelada a um mercado econômico e social. E essas ligações não são involuntárias, nem muito menos inocentes.

Para exemplificar essa fala, traz-se novamente uma ilustração resgatada das pesquisas feita nos Arquivos públicos de Alagoas,⁵⁶ tentando elaborar um gráfico quantitativo para demonstrar as categorias tipológicas das fotografias encontradas nesses acervos. A primeira constatação foi a maior incidência de fotos arquitetônicas e de paisagem, que sobressaem em grande escala às fotos de pessoas, e em especial, de agentes negros e negras. Contudo, ao se fazer uma investigação mais cuidadosa, percebe-se em boa parte desses acervos, fortes indícios desses agentes, deixando sua marca.

Entendendo a imagem como discurso, não é errôneo pensar problemáticas dos usos e agenciamentos dessas imagens, pois "o discurso visa à comunicação e para que isso ocorra outro pressuposto é que a fotografia possui uma linguagem que deve ser compartilhada para que ocorra a troca de informação".⁵⁷

Por que fizeram com a gente isso?

Quais discursos e trocas de informações estão expostas nessa documentação fotográfica alagoana? Uma das hipóteses responsável por essa suposta escassez de fotos diria respeito a

⁵⁴ Ferraz. *Op. Cit.*p.10.

⁵⁵ Ferraz. *OP. Cit.*p.43.

⁵⁶ Quando tratamos de Arquivos Públicos, estamos nos referindo nesse contexto aos dois pesquisados até o momento, o APA (Arquivo Público de Alagoas) e o MISA (Museu da Imagem e do Som de Alagoas).

⁵⁷ Ferraz. *OP. Cit.*

elaboração de um discurso sobre a identidade nacional brasileira. Para indicar essa questão Irinéia Franco diz:

...no pós-abolição fortificou-se durante a tentativa de formulação da identidade nacional brasileira com caráter de uma república. As elites urbanas pensavam que só seria possível alcançar tal objetivo através de políticas voltadas para o branqueamento da nação através do incentivo à imigração europeia, e da eliminação de traços de comportamento e cultura tradicionais que remetessem ainda ao passado escravista e rural. Ou seja, o velho problema “o negro” no Brasil tornar-se-ia questão essencial ao se dar à população negra o status de cidadã sem sua real concretização em bases socioeconômicas e jurídicas. São conhecidos os diferentes mecanismos de jurisprudência criados para limitar o acesso à terra aos ex-escravos (Leis de Terra), além da criminalização de suas práticas culturais religiosas, ou a destruição de seus locais de cultos e socialização na cidade de São Paulo, por exemplo. Por trás de tais regulamentações encontrava-se o racismo histórico, reafirmado na regra e encoberto, posteriormente, pela ideologia da democracia racial.⁵⁸

Nesse texto a historiadora está se referindo diretamente a perseguição às religiões afro-brasileiras, que são alvos das elites dominantes desde século XVI. Franco dialoga com conceitos presentes em parte no propósito desse trabalho. Daria pistas do porquê da suposta pequena incidência de fotografias dos negros em Alagoas.

A História do negro na imagética alagoana é deficitária, pois a sociedade estava comungando do ideário político social do branqueamento da imagem social do País. Perseguições e destruições da cultura negra, assim também como o não enquadramento desse sujeito dentro da sociedade foi negligenciado, como forma de apagá-los ou invisibilizá-los. Sendo assim, é parte indissolúvel desse trabalho estudar o porquê da tentativa dessa exclusão do negro dentro do ideário imagético.

Entende-se então que a fotografia é uma fonte que carrega discursos que merecem ser abordados e se possíveis decifrados, para assim contribuir para escrita da historiografia.

Ainda dentro desse debate sobre uma fotografia discursiva e não apenas descritiva, Solange Ferraz e Vânia Carneiro, apontam mais uma decorrência dessa noção de discurso advindo da fotografia, "esse discurso é a assimetria social da troca. E toda troca de informação é interessada e acontece numa arena de poder."⁵⁹

Olhar para uma fotografia como fonte histórica é uma tarefa que exige dedicação e trabalho árduo. A fotografia é uma importante fonte, que ainda, infelizmente é tratada com desconfiança. Mas para os que reconhecem nela seu papel plural dentro da História, pensando-

⁵⁸ Irinéia Maria Franco dos Santos. Religião e Política no Candomblé em São Paulo: Debates sobre uma problemática histórica e um discurso político. XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões, Goiânia, GO, 25 a 27 de maio de 2009. GP Religiões Afro-brasileiras e Kardecismo.p.1-2. In: <https://sites.google.com/site/neacpusp/artigos>. Acesso: 08/07/2016.

⁵⁹ Ferraz. *OP. Cit.*p.43.

a como uma fonte discursiva e digna de problematização, encontrará subsídios para o desenvolvimento do ofício historiográfico.

Na recém obra lançada, Dicionário da Escravidão e Liberdade no Brasil, em meio aos mais de cinquenta textos, escritos por vários autores e pesquisadores do tema Escravidão, Um em especial, da historiadora e escritora Lilia Moritz Schwarcz, faz menção sobre a leitura crítica da iconografia que cercou a escravidão. Alertando-nos, que tais representações, “em particular no caso brasileiro, foram feitas por brancos, mais especificamente por viajantes estrangeiros de passagem pelo país”.⁶⁰ Por isso, elas guardam uma mirada colonial e muito europeizada.” É importante destacar essa fala de Schwarcz, porque ao analisar tais representações esquece-se que suas reproduções foram carregadas de intencionalidades do branco europeu.

Perceber e entender essa questão lava-nos a outro nível de análise desse tipo de fonte. Nesse caso vale ressaltar mais uma vez, que a imagem feita do negro no Brasil, partiu de concepções e experiências do colonizador, deixando de fora em grande medida a auto representação do agente negro. Percebe-se ao longo da pesquisa, que os produtores das imagens se distanciam desse agente, de modo a deixa-lo desfocado do assunto principal. Seria como se a objetiva nunca estivesse apontada para ele. Ao mesmo tempo, ao percebe-se como o negro aparece em algumas fotografias no pós-abolição em Maceió, mesmo que sem uma real intenção do fotografo, compreende-se algumas razões dessa não aproximação e divulgação de sua imagem através da técnica fotográfica.

O discurso imagético na imagem que carrega os signos negros em Alagoas, não difere muito do resto do Brasil, sua imagem perde valor de mercado, como já foi mencionado. A cultura do branco domina e prospera no pós-abolição, na verdade continua a redigir os conceitos e preconceitos, o destaque visual seria dado a seus ideais de beleza e civilidade. O negro continua ainda, no início do século XX, retratado como um sujeito residual. Sem valor social, as leis e regulamentos municipais⁶¹ continuam criando um cenário que contraria a inserção do negro na sociedade de classes. Com isso, sua imagem a cada dia que passa se deteriora, construído assim para posteridade uma representação simbólica que negligencia a verdadeira face do negro no pós-abolição. Percebe-se essa negligência ao olhar-se para os discursos

⁶⁰ Schwarcz, Lilia Moritz. Dicionário da escravidão e liberdade. Capítulo: Sobre as imagens: entre a convenção e a ordem. São Paulo, Companhia das Letras. 2018. p.42.

⁶¹ Sobre essa questão ver: Barbosa, Gustavo Bezerra, Uma possível “simbiose”: vadios e capoeiras em Alagoas (1878-1911). 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017. In: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2182>. Acesso: 18/09/2018 às 20:57hs

contemporâneos sobre esses agentes, ainda existe uma continuidade, de forma, ora velada, ora escancarada, dando subsídio a propagação de uma imagem distorcida do negro na sociedade, a desconstrução desses signos são contínuas e exaustivas, por parte de estudantes, pesquisadores e de grande parte do movimento negro.

Pensar como se dar essa construção imagética ao longo da História é um trabalho que necessita ser desenvolvido com apreço pela leitura responsável e técnica dessas imagens. Analisar o lugar do negro, ou mesmo o silenciamento/ocultamento de suas representações no imaginário social é uma demanda urgente. A pesquisa em questão encerrará trazendo uma análise prévia de algumas fotografias encontradas nos arquivos alagoanos, mas que sem dúvidas, precisará de muitas contribuições futuras para o aprofundamento do tema.

Capítulo III: Fotografia do negro em Alagoas: Análise das marcas negras na fotografia alagoana.

"No Brasil, o negro entrou em grande número com o tráfico de escravos... Em 1538, chegavam os primeiros escravos, em carregamento regular de tráfico, em um navio de Jorge Lopes Bixorda, conhecido como velho traficante. Na estatística dos 'Escravos matriculados (e libertos arrolados) na forma da lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885 e regulamento aprovado pelo Decreto nº 9.517, de 17 de novembro do mesmo ano. Alagoas figurava com 15.269 escravos e 202 libertos."⁶²

Ao pesquisar-se, mesmo que rapidamente no ambiente virtual, sobre a fotografia de Alagoas nas primeiras décadas do século XX, descobre-se quase que automaticamente, que existe um acervo considerável, de imagens que representam parte de Alagoas. Ainda hoje pode-se encontrar indícios em prédios históricos, distribuídos principalmente na região de Jaraguá e do centro da cidade de Maceió.

Alguns sites e blogs desempenham atualmente um papel de divulgação de tais fotografias, inclusive alguns deles se dedicam através de seus usos, a reconstruir o tecido histórico alagoano, deixado como indícios nas imagens recolhidas pelos respectivos administradores das páginas em questão, que se encontram online para acesso público.

Existem algumas observações a serem feitas. Uma delas se refere ao uso dessas fotografias, que, quase massivamente, serve para reconstruir no imaginário dos que a buscam, a ideia de uma nostalgia regada de conceitos que trazem apenas referência a estrutura arquitetônica, desenvolvimentista com um apelo voltado para o saudosismo de uma época que, de maneira geral, se traduz numa construção memorialística, que se torna refém da estrutura em si, sem um aprofundamento necessário das entrelinhas na escrita da *luz*.

Outro meio não muito fácil de encontrar imagens de Alagoas antiga seria por meio dos arquivos físicos alagoanos. Nesse caso, existem na capital alagoana dois principais, o Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) e o Arquivo Público de Alagoas (APA), ambos localizados no bairro do Jaraguá. No caso das imagens pode-se encontrá-las também no Museu Theo Brandão e no Arquivo da Cúria Metropolitana de Maceió

⁶²Ramos, Arthur. As culturas negras no novo mundo. 4ª ed. Maceió: EDUFAL, 2013.p. 217.

A pesquisa em questão a priori se baseava em documentos fotográficos de duas instituições, MISA e APA, entretanto no processo de pesquisa, percebe-se que nem tudo é como se imagina. As fotos recolhidas para a pesquisa nas instituições citadas não contribuíram de forma satisfatória.

Ao analisar mais de trezentas fotos recolhidas, percebeu-se, uma máxima, o objeto principal da pesquisa praticamente era inexistente. As fotos recolhidas de maneira massiva de maior quantidade no MISA, por exemplo, em média, 92% delas, são representações do desenvolvimento arquitetônico de Alagoas, e da cultura *Belle époque*,⁶³ percebida nas construções das praças, exclusivamente de dois pontos principais: Jaraguá e Centro de Maceió.

Diante do acervo que se conseguiu recolher nesses dois arquivos, pensou-se em desistir da pesquisa, já que as fotos que procurava dos agentes negros eram quase inexistentes, insuficientes para se desenvolver a pesquisa pretendida.

Entretanto, se faz necessário entender que quando se trabalha com fontes imagéticas, até as ausências, fazem parte da construção histórica. Diz-se isso porque, há uma explicação histórica para a falta de memória desses agentes nos arquivos pesquisados. João José Reis escreve: "Um documento vale, materialmente não apenas pelo que diz, mas também por suas ausências e seus silêncios."⁶⁴

A fotografia do negro em Alagoas é de difícil achado por vários fatores, mas acredita-se que o principal deles, se conjuga em relação aos poderes constituídos, braços da estrutura dominante, que permeiam o cenário nacional.

Outro fator que se pode destacar seria a falta de confiança que os historiadores têm em relação às fontes fotográficas. Sobre isso, Peter Burke escreve:

É bem possível que historiadores ainda não considerem a evidência de imagem com bastante seriedade, a tal ponto que uma discussão recente falou da "invisibilidade do visual". Como observado por um historiador da arte, "historiadores (...) preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam."⁶⁵

⁶³ A Belle Époque foi o período que decorreu na Europa entre 1890 e 1914, ano que começou a Primeira Guerra Mundial. A expressão Belle Époque, contudo, só surgiu depois do conflito armado para designar um período considerado de expansão e progresso, nomeadamente a nível intelectual e artístico. Nesta época surgiram inovações tecnológicas como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, o automóvel e o avião, que originaram novos modos de vida e de pensamento, com repercussões práticas no cotidiano.

⁶⁴ Reis, João José. *Negociação e conflito: A resistência negra no Brasil Escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 09.

⁶⁵ Burke, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP, 2004. p. 12.

A memória imagética do monumento arquitetônico, ainda é pelo menos aqui em Alagoas, mais abundante e, conseqüentemente, mais estudada do que os signos e sinais que envolvem o agente negro. Para fundamentar essa questão podem-se destacar dois livros de fotografias sobre Alagoas, publicados pelo IHGAL. Ambos trabalham com fotografias do início e meados do século XX, em nenhum deles se encontra referência aos agentes negros que aparecem nas fotos. Um exemplo dessa questão pode ser encontrado no livro *Memória das Alagoas*, na página 76, nele encontra-se a imagem nº 01, onde se lê na sua legenda:

Antigo Mercado Público Municipal - Maceió, Bilhete postal Photo J. Jatobá. Ano 1910. 14,0 x 9,0 cm. Na foto está o comerciante italiano, Felix Belli de Oliveira (1848-1919). Avô do escritor Jayme de Altavila, natural de Altavila, Silentina de Avellino - Itália.⁶⁶

Ao analisar a imagem em questão, percebe-se que a legenda colocada no livro que faz referência às Memórias Alagoanas, de certo condiz com o que se revelou na imagem, a percepção do terceiro plano, caracterizado e descrito como o Mercado Público Municipal de Maceió, o personagem pontualmente destacado como o avô de Jaime de Altavila.



Imagem 01 - recortada - APA - S.D

⁶⁶ Antônio, Fernando Gomes de Andrade, Org. Memórias das Alagoas: Coleção do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Maceió, IHGAL, 2009. p. 76.

Com direito a uma breve descrição do "referente principal", tecendo inclusive uma narrativa de caracterização da importância do mesmo, chamando atenção para sua nacionalidade e status social. Os organizadores dessas memórias conseguiram de maneira simples e cautelosa descrever e contextualizar a imagem, de forma quase que fidedigna. Diz-se quase, por causa de um "pequeno" detalhe.

A construção histórica infelizmente não condiz com a fotografia em questão. Estaria em alinhamento perfeito, se de fato a imagem fosse à mostrada acima. Na verdade, a imagem de número 01 foi cortada propositalmente,⁶⁷ para atender a narrativa dada pelos responsáveis por sua descrição. A imagem original tem um 'detalhe', tem um signo, que foi negligenciado. A foto completa se encontra na *imagem 02*.

O signo em questão tem um referente que de forma política, social e ideológica, camufla sua existência histórica. A imagem nesse caso é visitada e descrita para satisfazer uma determinada historicidade, a composição de uma Alagoas, onde tal signo, nesse momento pelo menos, não pode figurar como algo que deve ser lembrado, sua imagem não condiz como a imagem de um cidadão. Em se tratando de cidadania aplicada a questão do negro na sociedade pós-abolição Irinéia Franco escreve: "A experiência histórica do negro brasileiro foi (talvez ainda seja) lutar para estabelecer seu espaço social, na dialética "escravidão-liberdade"... A mudança real e objetiva de lugar social, de *escravo a cidadão* foi-lhe negado e dificultado".⁶⁸

A composição do cenário em que ele se encontrava, não o absorvia, as normas e leis, eram produzidas para sua eliminação/silenciamento, condicionado a um papel residual. A narrativa encontrada no livro da "Memória das Alagoas", não difere muito da imagem feita por J. Jatobá. Talvez o homem negro que está em segundo plano, foi fotografado sem querer, um clique rápido. Contudo, mesmo em segundo plano o homem de cor negra se encontra na imagem. É impossível negar, a imagem evidencia, os sinais de sua existência foram marcados por sua presença. Ele tem quase tudo que Felix Belli têm, nesse caso lhe falta duas coisas imprescindíveis para ser visto na sociedade, uma é o status social, e a outra é a que talvez, tenha feito a diferença principal, para falta da sua narrativa, a *sua cor*. Assim como a imagem do nosso "personagem invisível", encontram-se a maioria das fotos pesquisadas.

⁶⁷ O corte foi feito propositalmente por mim, para seguir a narrativa dos escritores do livro "Memórias das Alagoas". O corte foi feito no programa de edição de imagens Photoshop CSS da Adobe e transferida para o documento em questão.

⁶⁸ Santos, Irinéia Maria Franco dos. A caverna do diabo e outras histórias: ensaios de História social das religiões (Alagoas, séculos XIX e XX). p. 85. Cap. "De quilombos e de Xangôs": Cultura, religião e religiosidade afro-brasileira em Alagoas (1870-1911). Maceió: EDUFAL, 2016.



Imagem 02 - Antigo Mercado Público Municipal de Maceió - 1910. J. Jatobá. Foto sem recorte

Nesse sentido, importa destacar que houve, mesmo que 'inocentemente' um ocultamento dessa imagem. Para ilustrar esse tipo de ocultamento ou recusa de uma determinada imagem, em seu livro "A câmera clara", Roland Barthes discorre sobre as fotografias de Sander. Barthes escreve sobre uma fotografia em especial, chamada *A Máscara*, **imagem 03**.⁶⁹ Fazendo alusão sobre a recusa desse tipo de foto na Alemanha nazista, para Barthes. "A fotografia da Máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar (em 1934, os nazistas censuraram Sander porque seus "rostos da época" não correspondiam ao arquétipo nazista da raça) ...".⁷⁰

A foto de Sander foi produzida, posteriormente, à apresentada na **imagem 02**. Entretanto, percebe-se nitidamente signos semelhantes entre os personagens, a cor sobressai como elemento marcante para recusa da apresentação, divulgação e narrativa da imagem do negro em vários momentos histórico dentro de várias sociedades.

⁶⁹ Disponível em: <https://comartecultura.files.wordpress.com/2014/06/11.jpg/> data de acesso: 20-06-2017 às 23:55hs

⁷⁰ Barthes, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 36.

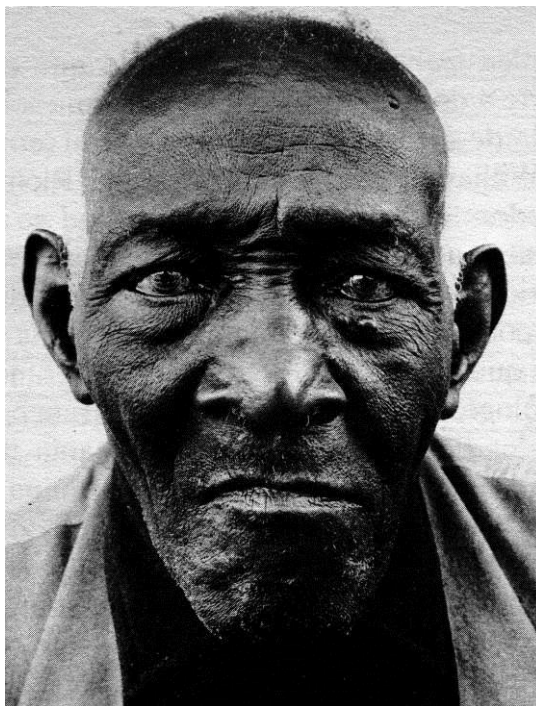


Imagem: 03R. Avendon: William Casby, nascido escravo, 1963

As fotografias de Sander foram proibidas de circular, não só porque propagava o fenótipo negro. A memória foi banida de circulação através da imagem, assim como em Alagoas, porque a elite dominante continuava a fomentar um sistema de "desenvolvimento" onde o negro continuava, mesmo depois da sua 'libertação' sendo retratado como subalterno e condicionado aos limites da sobrevivência. Seria uma imagem que não condizia com a ideia de uma sociedade "moderna", "emancipada" em busca de uma identidade homogênea e complacente, adequada aos paradigmas burgueses.

Entretanto, mesmo num cenário extremamente contrário a exaltação e divulgação da imagem do negro, ao examinar algumas fotografias de pontos principais do território alagoano, pode-se identificar a figura do negro, nas ruas, caminhando no meio do caos social imposto pelo sistema vigente. Percebe-se isso na **imagem 04**. Nela se tem uma descrição implícita na assinatura digital do documento, o nome da rua onde foi produzida a fotografia, de fato esse seria a função do fotógrafo naquele momento.

Como discutido no capítulo anterior, a imagem produzida pelo fotógrafo é carregada por sua cultura e permeada por elementos pré-estabelecidos por quem encomenda. Dentre outras variáveis, a produção fotográfica de um determinado tempo e lugar, reflete diversos elementos, que por sua vez estão carregados de simbolismos que representam os seus produtores.

Nesse caso, a imagem seguinte teria esse intuito, retratar a Rua da Alfândega, importante rua de acesso e escoamento de mercadorias, já que se localizava próximo ao Porto de Jaraguá,

Indo em direção ao bairro de Maceió, este comércio de grosso trato desfila-se dos navios e barcos para os trapiches e armazéns, e destes para as casas comerciais, no sentido dos trilhos de ferro. O porto de Jaraguá é também, sem dúvida, a ponte de desembarque da modernidade na cidade.⁷¹

Contudo, faz-se necessário, destacar que além da Rua da Alfândega, não se pode negligenciar, que estamos diante de uma fonte imagética, que traz em sua superfície inúmeros indícios do objeto no qual essa pesquisa se propõe sobrepor. Nesse caso, mais uma vez encontramos uma imagem carregada de agentes negros. Tanto em primeiro, segundo e terceiro plano.

Em primeiro plano vê-se um senhor que passa quase que em frente à objetiva, de chapéu com abas retas, um terno e calça meio que surrados, de bigode longo, esse agente histórico pode ser ligeiramente identificado como negro ao notar-se a tonalidade escura da sua pele, olhando para sua mão esquerda, que mesmo sendo fotografado em movimento dar para se chegar a essa constatação.

No segundo plano encontram-se dois homens, quase que paralelos, um caminha no centro da rua de cabeça baixa, aparentemente carregando algo na sua mão esquerda. Do seu lado direito mais um, com um chapéu estilo camponês do lado de uma carroça puxada por um burro. Ambos podem visivelmente serem identificados por sua cor.

Se afinarmos a visão, esquecermos um pouco da legenda da imagem, e olharmos com cuidado para o terceiro plano em diante, percebe-se mais duas carroças e do lado direito da imagem lá no fundo uma aglomeração de pessoas. Algo normal, diga-se de passagem, já que essa rua era repleta de armazéns, nesse caso justifica-se tal aglomeração, pelo fato de quase sempre esses homens provavelmente estarem à espera de algum tipo de trabalho momentâneo de carga e descarga de mercadoria dos navios. Nesse sentido Osvaldo Maciel comenta: "Uma série de trabalhadores tirava seu sustento de atividades que giravam em torno do porto. Estivadores, doqueiros, lancheiros, carroceiros e etc".⁷²

⁷¹ Maciel, Osvaldo Batista Acioly. *Trabalhadores, identidade de classe e socialismo: Os gráficos de Maceió (1895-1905)*. Maceió. EDUFAL, 2009. p.51.

⁷² Maciel, Osvaldo Batista Acioly. *Op. Cit.*



Imagem 04: Rua da alfândega. S/D - MISA

A **imagem 04** é um exemplo de que uma fotografia carregada de vários significados. Nesse ponto, deve-se buscar na imagem todas as possibilidades que ela oferece. Nunca será um exercício fácil, mas nesse caso, após a análise descritiva básica, podem-se inferir algumas hipóteses preliminares.

A imagem feita, no início do século XX, nos traz um discurso carregado de sentidos de cunho histórico-sociais. O principal deles está voltado para o nosso objeto, o negro presente nesse recorte em especial pode ser encontrado e descrito como um agente, mesmo que a intenção do fotógrafo não tenha sido essa.

Basta olhar para tais agentes congelados na referida fotografia, e perceber, que, mesmo todos descritos de maneira diferentes nas suas ações naquele momento, tinham em comum alguns elementos, o que os inviabilizam - *sua cor*- e descaracterizam seu corpo naquele recorte, que rasgam suas memórias e ferem sua história, ao ponto de não poder identificá-los nesse momento. Identificá-los num sentido microscópico.

A primeira observação se seguirá após a apresentação da **imagem 05**. Esta servirá de cruzamento para o desenvolvimento da observação. A imagem é uma das poucas, que traz nosso objeto de pesquisa para o primeiro plano, nela pode-se observar com um pouco mais de nitidez o negro que andava nas ruas de Maceió no início do século XX. De calça e camisa brancas,

com um singelo cinto segurando a calça e de chapéu com abas retas, costume da época entre os carroceiros, nesse caso em específico, carregador de água.

Com a mão na cintura ele parece posar para a foto, com seu rosto virado para a objetiva, a composição da foto se completa com um cenário ainda bucólico e com ar interiorano, o chão de terra batida contrasta com a ideia de uma cidade que se moderniza. A foto de Luiz Lavenére, com data escrita na sua legenda digital de 1905, retrata o Largo dos Martírios. O recorte conta com alguns signos que servem de base histórica para o levantamento de algumas hipóteses e estudos de uma Alagoas recém-mergulhada no período republicano.



Imagem 5 - carregador de água - Largo dos Martírios s/d - A.P: Ticianelle

Contudo, dentro de uma perspectiva mais simbólica, chama-se atenção nesse recorte para um signo que ainda não foi discutido em relação a essa imagem e as demais, mais especificamente em relação a essa imagem e a de **número 04**. Iremos reprogramar nossa visão para esse signo em especial.

Os pés descalços algo que provavelmente não nos preocuparíamos em discutir, mas como coloca Ginzburg, O "historiador é por definição um investigador para quem as experiências, no sentido rigoroso do termo, estão vedadas".⁷³ Nesse sentido a investigação dos

⁷³ Ginzburg, C. A micro história e outros ensaios. Tradução de António Narino. RJ: Ed. Bertrand Brasil, 1991.p.180.

detalhes muitas vezes ignorados traz à tona um debate histórico a partir de análises microscópicas. A partir do Paradigma indiciário.

Para contextualizar historicamente esse detalhe, lança-se mão de um trabalho que dialoga com a pesquisa. Sandra Sofia Machado Koutsoukos desenvolveu sua dissertação⁷⁴ que logo se tornou livro com o título: "Negros no estúdio do fotógrafo". Nele Koutsoukos analisa e debate com bastante propriedade e alicerce teórico-metodológico, fotografias de negros escravos, forros e libertos da segunda metade do XIX.

Seus escritos são ricos no que se refere à construção e produção da imagem do negro no Brasil, nesse recorte em especial. As singularidades, o fazer-se ver, as marcas, as conexões imagéticas tecidas com os estereótipos e paradigmas já vistos e reproduzidos nos retratos são objetos de discussão e análise de Koutsoukos. Mesmo o período sendo anterior, há de se observar algumas similitudes nas imagens discutidas pela autora, nesse caso são essas similitudes, mesmo após três ou quatro décadas que incomodam.

Koutsoukos em referência aos pés descalços afirma:

Via de regra, nas cenas de estúdio, trataram os fotógrafos de colocar a referida *ordem* nas composições, nas quais deixaram de fora o "burburinho" das cidades, do comércio, da movimentação das ruas, e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de signos, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões. Como já mencionado, um desses *signos* eram os pés descalços, que costumavam ser indícios de escravidão - pelo menos, esse *signo* era dessa forma entendido.⁷⁵

Para Koutsoukos, esse signo não só denotava como era entendido por quem fotografava, mas por quem via a imagem carregada com esse indício. Nesse caso em especial, a autora desenvolve a questão se referindo às fotografias muito conhecidas nesse período como as fotos de "Typos de preto". Vendidas como souvenirs no exterior, produto de uma exploração imagética do negro no Brasil, essas imagens se tornaram produtos e renderam pequenas fortunas aos fotógrafos envolvidos na sua produção e comercialização. Para Koutsoukos:

Os fotógrafos de "Typos de pretos" da segunda metade do século XIX tentaram seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, civilizada. A imagem que se queria exibir no exterior era de uma escravidão que não era cruel. Daí a extrema raridade de registros, em forma de fotografia, de escravos sendo castigados.⁷⁶

⁷⁴ Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX, Sandra Sofia Machado Koutsoukos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

⁷⁵ Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. *Op. Cit.* p.123.

⁷⁶ Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. *Op. Cit.* p.122.

Tomando como bússola as considerações discutidas pela autora, avançando para o recorte histórico da pesquisa, pode-se fazer algumas considerações hipotéticas. Mesmo com o fim da escravidão no Brasil, percebe-se, no mínimo, mesmo que simbolicamente, dentro da construção imagética alagoana, o negro continua ainda a figurar como um agente histórico carregado de estigmas e sinais similares aos do período escravocrata, marcado também pela pobreza.

Os pés descalços, nesse caso, continuam ainda sendo um sinal de que a sociedade brasileira ainda no início do século XX trata o negro como um sujeito residual. Sua imagem ainda está afetada pelos estigmas da escravidão.

De certa forma o fotógrafo, como produtor dessa imagem, acabou contribuindo para a escrita da História do negro em Alagoas, no sentido de mostrar mesmo sem intenção uma imagem que registra o quanto esse agente continuaria condicionado e por que não dizer, coberto com os estigmas da escravidão. Flusser especifica essa construção através de uma das suas colocações: "Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceitualização, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas"⁷⁷. A fotografia analisada deixa de ser um documento imagético, transcende o visual estético e artístico, se torna documento histórico, político e ideológico.

⁷⁷ Vilém, Flusser. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1985 p. 32.

A ponte.



Imagem 6 - - Ponte de embarque s/d – MISA – Autor: Desconhecido

"Os mais de três séculos de escravidão deixaram suas marcas. Sem dúvida, a maior contribuição dos africanos foi o trabalho árduo de construir casas e engenhos, plantar e fazer moer as canas e fabricar o açúcar durante o período colonial e no império".⁷⁸ Carvalho ao colocar no seu discurso o termo marca, entende-se por ele, sinais indiciários que podem ser observados ao se fazer as investigações de cunho histórico. De maneira que, tais indícios, são percebidos ao se analisar cada fonte imagética apresentada até o momento.

A **imagem 06**, por exemplo, traz na sua legenda uma referência a ponte de embarque e desembarque. Descrita por Osvaldo Maciel como, "Ponte de entrada do capitalismo, o porto de Jaraguá reflete bem a condição primeira de Maceió - como, aliás, de muitas das principais cidades do país - de ser uma cidade comercial, ligada ao Atlântico, ao comércio pelo mar".⁷⁹ Essa fotografia, em especial, reflete nesse recorte parte de um desenvolvimento histórico da memória política, econômica, cultural e social de Alagoas. Diante dessa percepção podem-se inferir diversos vieses para a contextualização da referida imagem.

Mas como a proposta é a apresentação das fontes imagéticas, tendo como base a busca pelo negro nas cenas capitadas, quer-se mais uma vez reagrupar o olhar para o que não seria o

⁷⁸ Carvalho, Cícero Péricles de. **Formação histórica de Alagoas**. Maceió: EDUFAL, 2015. p.206.

⁷⁹ Maciel, Osvaldo, Batista Acioly. **Trabalhadores, identidade de classe e socialismo: os gráficos de Maceió (1895-1905)**. Maceió: EDUFAL, 2009.p. 50.

assunto principal. Mais uma vez o monumento, nesse caso a ponte de embarque se sobressai descritivamente como o assunto maior. Desse modo, mais uma vez tem-se um registro que traz uma memória construída pelo discurso conceitual dos produtores e detentores do aparelho. O discurso é tão "convicente" que o monumento se sobressai aos agentes negros que aparecem na imagem.

Parece que a marca predita no fragmento do texto de Carvalho, e referida aos negros só eram conhecidas e escancaradas nos anúncios de jornais de meados do século XIX, onde era essencial a discrição de tais marcas nas linhas dos anúncios de jornais para identificar o escravo "fujão". Nesse período a imagem desse negro, outrora escravo, era amplamente divulgada e descrita, todos que tinham acesso aos jornais e aos seus divulgadores conheciam a imagem de um escravo "fujão". A imagem do negro nesse período, ora era criada para capturá-lo, ora para transformá-lo em souvenir, produto de consumo, sempre ligado a dinâmica do mercado e da propriedade privada.

Para Cícero Péricles de Carvalho que escreve sobre a Formação histórica de Alagoas,

Os africanos trouxeram uma enorme contribuição cultural, expressa na influência da maneira de falar nordestina e no vocabulário corrente. A geografia alagoana registra os muitos topônimos de origem africana, assim como na flora e da fauna. A música e a dança regional têm fortes marcas trazidas pelos escravos negros. A religiosidade nordestina tem nos cultos afro-brasileiros um traço forte dessa participação...⁸⁰

Entretanto, quando se procura alguma referência sobre os agentes negros que aparecem no primeiro e segundo plano da fotografia, não se encontra. A perplexidade se acentua quando no desenvolver da pesquisa percebe-se que nesse recorte pós-abolição, a imagem do negro tanto em Alagoas como no Brasil, figura como um ícone ainda tão marginalizado, que só é reconhecido quando sua imagem está ligada a marginalidade.

Entende-se, então, que agentes esses são parte de uma dinâmica muito maior, pertencentes a um sistema no qual fazem parte ativamente. Não só em Alagoas, como também no Brasil inteiro, mas, que de alguma forma tem sua imagem negligenciada, condicionada a uma série de formatações padronizadas, que o exclui das possibilidades de uma ascensão igualitária. A **imagem 07** confirma o que diz Carvalho,

Nesses quatro séculos de participação ativa, os africanos construíram o patrimônio imaterial da economia e foram mais longe, marcando fortemente a vida e o cotidiano do povo alagoano com os variados aspectos de cultura imaterial. É ampla a sua influência.⁸¹

⁸⁰ Carvalho, Cícero Péricles de. *Op. Cit.* p. 207.

⁸¹ Carvalho, Cícero Péricles de. *Op. Cit.*

Essa influência vai além. Irinéia Santos em seu livro "O axé nunca se quebra", faz um estudo sobre a cultura e a religião do afrodescendente em São Paulo e em Maceió. Ao se referir ao episódio do quebra-quebra de 1912, Santos remonta parte da história de luta e resistência do povo negro em Maceió.

Como parte de um processo histórico mais amplo, poder-se-ia afirmar então que o Quebra de Xangô em Alagoas, no início do século XX, exemplificaria de modo extremo toda sorte de violência, repressão e perseguição, desencadeada durante a República Velha e o período Vargas aos cultos afro-brasileiros".⁸²

Sabe-se que tanto nas fontes, quanto nas novas pesquisas sobre o tema, percebe-se, que a imagem do negro no território alagoano foi construída e permeada por uma estrutura social racista, provavelmente, mergulhadas e reforçadas culturalmente nas teorias de embranquecimento.

Embranquecer a nação brasileira nesse recorte talvez tenha sido a razão da imagem do negro ser omitida, mesmo ele estando lá. E, estavam de fato.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no censo populacional de 2010, revela que dois terços da população são compostos de negros e mestiços, ou seja, mais de dois milhões, entre os três milhões de alagoanos, têm ascendência africana. Um percentual semelhante ao encontrado nos dois primeiros censos - 1872 e 1890 - quando negros e mestiços (pardos) representavam 75% da população".⁸³

Tem-se aí, fortes indícios da representatividade do negro no recorte estudado. Nesse sentido entende-se, que a presença da imagem do negro nessas áreas tidas como históricas confirmam seu papel de agente, mesmo não sendo reconhecido por muito tempo como tal. Mesmo com tanto silenciamento e marginalização o negro se encontra como um forte elo de resistência. É indiscutível que,

A abolição não veio acompanhada de ações que reconhecessem a cidadania e fizessem possíveis a vida digna e a mobilidade social dos ex-escravos, como o acesso a terra e a educação. A lei de Terras de 1850, por exemplo, aprovada no mesmo ano do fim do tráfico de escravos, era um instrumento jurídico elaborado com a clara intenção de impedir o livre acesso à terra, ao não reconhecer a propriedade por meio da ocupação, mas somente por meio da compra ao governo das terras devolutas, descartando os ex-escravos e agricultores pobres."⁸⁴

O processo de construção da imagem do negro tem como fundamento toda dinâmica construída e desenvolvida pela lógica escravocrata, que é por natureza cercada de aparatos advindos de ideologias dominantes. Alicerçado e fortalecido por grupos de forte influência na

⁸² SANTOS, Irinéia, Maria Franco dos. "O axé nunca se quebra": transformações históricas em religiões afro-brasileiras, São Paulo e Maceió (1970-2000). Maceió: EDUFAL, 2014. p. 231.

⁸³ Carvalho, Cícero Péricles de. *Op. Cit.*

⁸⁴ Carvalho, Cícero Péricles de. *Op. Cit.* p. 208.

dialética dos processos de desenvolvimento dos diversos sistemas de acúmulo de bens e riquezas ao longo da História. Cada um, adequado ao seu momento, entretanto, todos tendo como base, e coluna central a exploração da força de trabalho. No caso dos negros, o trabalho escravo.

Nesse sentido, tal imagem sempre foi carregada de indícios fortalecidos e amparados por construções e conceitos criados pelos seus formuladores. Contudo isso não impediu que o negro não tentasse a todo custo a busca pela mudança dessa imagem. Ainda hoje se busca a quebra desse paradigma criado pelos produtores e aliciadores dessa imagem, que em último caso são reprodutores da cultura que desde antes do congelamento dessas imagens já estavam impregnados pelos diversos conceitos e teorias racistas sobre o negro.

Considerações finais

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou tecer algumas análises sobre o uso da fotografia na escrita da História, bem como a apresentação de estudos sobre o papel da imagem técnica na construção do imaginário histórico social dos signos e sinais do negro em Alagoas. Buscou-se apresentar de forma geral, através de autores consagrados, que trabalham com o tema, como se deu o desenvolvimento da fotografia do negro ao longo do período estudado.

Seguindo os rastros deixados nas fotografias resgatadas no final do século XIX e início do XX em Alagoas, procurou-se compreender o papel do negro na sociedade alagoana, fazendo cruzamentos com parte da historiografia, lendo as imagens com ajuda do conceito de imagem técnica do autor Villem Flusse, presente no seu livro *Filosofia da Caixa Preta*.

De modo geral entendeu-se que a imagem técnica do negro alagoano no recorte estudado, não difere muito das demais imagens desse sujeito em outras regiões do Brasil, ao percorrer sua superfície mesmo com um breve e descuidado olhar, percebe-se na maioria das imagens resgatadas um silênciamento dos signos e sinais negro. Em outra ponta, nas imagens que os negros aparecem, sua figura na maioria dos casos é capitada em segundo ou terceiro plano e, quando aparecem em primeiro plano, não se consegue ter uma identificação do mesmo. Nesse sentido, percebeu-se um papel residual dado ao negro nas fotografias analisadas.

A explicação para esse apagamento imagético, se dá em parte com o uso do conceito de imagem técnica flusiana, alinhado com os debates sobre os processos de exclusão ocorridos no Brasil no que se refere à inserção na sociedade de classes do agente negro.

A questão principal foi respondida de maneira satisfatória, a preocupação principal era entender o porquê do negro não ser amplamente visto nas imagens do período estudado, bem como compreender como ele era fotografado, e quais situações o levaram a ser representado ou não nessa memória imagética.

Dois dos objetivos específicos da pesquisa foram alcançados, a proposta principal foi fazer um debate sobre a fotografia como fonte, empreitada desenvolvida com a apresentação de estudos sobre a importância do uso das imagens na escrita da História. Compreendeu-se que se faz necessário o uso dessa fonte, já que a mesma tem sido produzida em grande escala, precisando assim ser analisada para entender inclusive a causa dessa crescente produção. Diante disso percebeu-se que sua produção não é ainda, decifrada de maneira correta, já que estudos

defendem a dificuldade deste deciframento por parte dos receptores, uma vez que esses últimos não veem, ou não entendem a necessidade de decifrá-la.

O segundo objetivo específico foi concentrado na apresentação e análise das fotografias resgatadas, esse ponto foi desenvolvido de maneira satisfatória, contudo entende-se que precisaríamos de mais espaço e tempo para alargar essa análise. As fotografias apresentadas até aqui, são parte de um todo muito maior. Nesse sentido necessita-se de mais estudos para seu aprofundamento, assim como, mais leituras e a busca de conceitos que explique com mais clareza as outras imagens que infelizmente ficaram de fora.

O objetivo de número três infelizmente teve que ficar de fora devido a percepção da necessidade de um estudo maior para seu desenvolvimento. Tratar a imagem como fruto da ideologia dominante, traçar sua relação com a disseminação de sua cultura através do longo da história da fotografia, seria a proposta, mas entendeu-se que é um estudo que ficará para o futuro.

Tendo como base o conceito de imagem técnica de Flusser, a pesquisa se desenvolveu a partir da aplicação deste conceito e das análises sistemáticas empíricas e de leituras ancoradas em outros recursos de cunho histórico e social. O conceito de fotografia defendido por outros autores como Boris Kossov, assim como estudos de Sandra Koutsoucos e estudos semióticos de imagens, disponíveis em plataforma online foram usados para a produção da pesquisa em questão. O uso de teorias que explicam dialéticas sociais serviu como elo para a explicação do papel do negro na sociedade de classes no pós-abolição.

Dado à importância do tema, torna-se necessário o desenvolvimento de projetos acadêmicos que busque a alimentação de um banco de imagens do negro não só nesse período estudado, como também em outros, para poder-se levantar informações mais precisas sobre esse agente histórico, no que se refere à produção da sua imagem. A dificuldade de se encontrar tais imagens causou constrangimento no decorrer da pesquisa. Dessa forma, seria interessante mais pesquisas nesse sentido, para constatações e aferições sobre a imagem do negro em Alagoas. Assim seguimos na esperança de que essa pesquisa seja influenciadora para um aprofundamento maior dessa temática no futuro próximo.

O objetivo geral da pesquisa era analisar as fotografias do negro no recorte referenciado, buscando sua presença nessas imagens, discutido seu papel dentro da sociedade alagoana. Dessa maneira, acabamos desenvolvendo alguns debates sobre essas questões, trazendo fragmentos de estudos sobre o negro e cruzando esses estudos com as imagens apresentadas.

A pesquisa debruçou-se no universo fotográfico e na vida do negro no pós-abolição, temas amplos demais para ser concluído nesses três capítulos, mas acredita-se que as discursões e questionamentos desenvolvidos ao longo dos três capítulos foram profícuos. Nesse sentido defende-se a ideia de que tais debates e levantamentos feitos, podem contribuir para a formação de outras hipóteses e estudos sobre a relação fotografia e o negro em Alagoas.

Ainda existe uma gama de possibilidades para se pensar a fotografia do negro, inclusive fazendo-se estudos sobre os fotógrafos que fizeram essas imagens. Assim como o comércio fotográfico em Alagoas e sua relação com a cultura elitista local. De maneira mais geral, conclui-se até o presente momento a partir dos estudos, que a imagem do negro em Alagoas continuou, mesmo após a abolição da escravidão, carregada de estigmas e indícios do passado escravista, ou seja, o negro foi condicionado a um papel residual e excludente não só na sua vida social. Sua imagem foi de forma sistemática e proposital formulada para os que a vissem, não quisessem imitá-la ou amá-la. Foi uma imagem carregada de marcas tão pesadas que na maioria das vezes foi condicionada a invisibilidade, ao apagamento, um projeto de embranquecimento, onde quanto mais escura fosse sua imagem, menos cabia na caixa preta. Infelizmente constata-se ainda hoje, um discurso imagético de cunho residual sobre a imagem do negro.

Continuamos, mais de 130 anos depois da abolição da escravidão, vendo a imagem do negro sendo usada para fomentar um sujeito indigno de participar da vida social. Discursos racistas são inúmeros no mundo todo quando se refere a essa imagem. Comentários racistas em fotos de pessoas negras nas redes sociais são constantes.

No Brasil 71 % dos homicídios são de pessoas negras⁸⁵. A imagem do negro é permeada por violência e preconceito. Na mídia, continua-se a propagação do negro marginalizado, com poucos avanços ao seu favor. Quem produz essa imagem? Como ela é criada? Por que essa imagem marginalizada continua a ser produzida e difundida? O negro se reconhece nessa imagem? Ele a entende? O negro brasileiro, assim como o alagoano aceita se vê nessa reprodução? Ou o negro nem sabe que é negro? Algumas dessas questões foram respondidas na presente pesquisa, as demais ficam para futuras reflexões.

⁸⁵ Oliveira Caroline (2017, Junho). Atlas da violência 2017: negros e jovens são as maiores vítimas. In: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas>

Referências Bibliográfica

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites - séc. XIX**; Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

BARBOSA, Nascimento, Wilson. **O Historiador e o fato histórico**: Um diálogo através da fonte; Revista de História da Universidade "Unimontes". Julho-1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Ed. Nova fronteira, 2015.

Belle Époque in Artigos de apoio Infopédia. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$belle-eoque](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$belle-eoque). Porto Editora, 2003-2017. Acesso em 16-10-2017, às 00:06 hs. Completar referência.

BORGES, Lucia; TINEM, Nelci. **Ginzburg e o paradigma indiciário**. In: XXII Simpósio Nacional de História - História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH/UFPB, 2003. v. único. p. 83-84.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Local de edição: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Cícero Péricles de. **Formação histórica de Alagoas**. Maceió: EDUFAL, 2015.

COSTA, Arrisete C.L. **Uma interpretação histórica das imagens da diáspora de intelectuais alagoanos na literatura – 1930/1940**. Maceió: EDUFAL, 2015.

DUBOIS Felipe, **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. tradução Marina Appenzeller. - 14ª ed., (Série Ofício de arte e Forma). Campinas São Paulo: Parirus. 2012.

FERNANDES, Florestan, **A integração do Negro na sociedade de classes**: (no limiar de uma nova era), VOL. 2. São Paulo: Globo, 2008.

FERRAZ Solange, Carneiro, Vânia de Carvalho. In: **Fontes Históricas - Usos Sociais e Historiográficos**. São Paulo: Contexto, 2012.

FLUSSER, Vilém, **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

GOMES, Andrade, Antônio. **Memórias de Alagoas**: Coleção do Instituto Histórico de Alagoas. Maceió, IHGAL, 2009.

KOSSOY, Borris. **Fotografia & História**- 4. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas, Editora Unicamp, 2010.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. 19. Ed. São Paulo, Cortez, 2010.

MACIEL, Osvaldo, Batista Acioly. **Trabalhadores, identidade de classe e socialismo**: os gráficos de Maceió (1895-1905). Maceió: EDUFAL, 2009.

MAUAD Ana Maria, Lopes Felipe Barros, **História e Fotografia**. In: Novos Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MÉSZÁROS, István **O poder da ideologia**. (tradução Magda Lopes e Paulo Cezar Castanheira). - 1. ed., 5. Reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2014.

PINSK Carla Bassanezi e Tânia Regina de Luca (org.). **O Historiador e suas fontes**/ - 1. ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica** - São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos; 103) 20ª reimpressão. 1ª ed. de 1983.

SANTOS Irinéia Maria Franco.: Religião e Política no Candomblé em São Paulo: Debates sobre uma problemática histórica e um discurso político. GP Religiões Afro-brasileiras, revista digital: Religiões Populares e Movimentos Sociais. In:<https://sites.google.com/site/neacpusp/artigos>. Acesso: 08/07/2016.

SANTOS, Irinéia, Maria Franco dos. "**O axé nunca se quebra**⁸⁶": transformações históricas em religiões afro-brasileiras. São Paulo e Maceió (1970-2000). Maceió: EDUFAL, 2014.

SANTOS, Irinéia, Maria Franco dos. **A caverna do Diabo e outras histórias**: ensaios de História social das religiões (Alagoas, séculos XIX e XX). Maceió: EDUFAL, 2016.

SCHWARCZ, M. Lília; GOMES, Flávio. Sobre as imagens: entre a convenção e a ordem. In: *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 2018.

SONTAG, Susan, 1933-2004 - **Sobre fotografia**/ Susan Sotag; tradução Rubens Figueiredo. - 1. ed.. - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Fontes:

MISA (Museu do Som e Imagem de Alagoas)

Arquivo Pessoal: Edberto Ticianele