

Desfazendo o olhar colonial: fotografia, enquadramento e o “significado” das imagens

Undoing the colonial gaze: photography, framework and the “significance” of the images

João Felipe Rufatto Ferreira
Graduando em Comunicação
Universidade Estadual de Campinas
joaofeliperf@gmail.com

Recebido em: 23/09/2021

Aprovado em: 06/12/2021

Resumo: Partindo de um mal-estar diante de concepções ontologizantes e tecnicistas da fotografia (SONTAG, 1981 e BARTHES, 1984), este artigo volta-se para retratos fotográficos de sujeitos negros produzidos no interior de estúdios nas últimas décadas do século XIX no Brasil, visando desestabilizar concepções que abordam as imagens fotográficas sujeitando-as a uma realidade dada *a priori*. Depois de empreender uma incursão histórica nas tradições visuais que fundamentam a produção desses retratos, propomos a análise de uma releitura contemporânea de uma destas fotografias, com o objetivo de desestabilizar o enquadramento (BUTLER, 2019, p. 22-29) que impõem determinada *orientação do olhar* sobre estas imagens e sobre estes sujeitos.

Palavras-chave: Fotografia; História do Brasil; Escravidão.

Abstract: Departing from a malaise generated by ontologizing and technician conceptions of photography (SONTAG and BARTHES), this paper analyzes photographic portraits of black subjects produced inside studios in the last decades of the 19th century in Brazil, aiming to destabilize conceptions that approach the photographic images submitting them to a reality *a priori*. After an historical incursion into the visual traditions that ground the production of these portraits, we propose the analysis of a contemporary reinterpretation of one of these photographs, thus aiming to destabilize the frame (BUTLER) that imposes a certain orientation of the eye before these images and these subjects.

Keywords: Photography; Brazilian History; Slavery.

A fotografia e a realidade: verdades em disputa

Uma pintura falsa (aquela cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsa (aquela que foi retocada ou adulterada, ou cujo título é falso) falsifica a realidade.

Susan Sontag¹

A dupla oposição construída por Sontag (1981, p. 84) nesta passagem é reveladora de uma concepção que, tradicionalmente, tenta afirmar a natureza das imagens fotográfica e pictórica naquilo que as diferencia. Enquanto uma pintura falsa seria aquela que falsifica o estilo de um determinado artista, tentando passar por uma imagem que ela *não é*; uma fotografia falsa seria aquela que, ao lançar mão de uma série de procedimentos – que, na verdade, são recorrentes no processo de produção da imagem fotográfica (como os retoques) - dissimula a verdade que a imagem estaria destinada a revelar, tentando passar por uma realidade que *não foi*.

Esta concepção da fotografia como um dispositivo cuja vocação seria revelar a realidade tal como ela *foi* é constitutiva de um discurso que, até os dias de hoje, ainda encontra bastante ressonância e cuja obra mais conhecida talvez seja *Câmera Clara*, de Roland Barthes (BARTHES, 1984). Buscando a essência da fotografia em suas qualidades técnicas, autores como Sontag e Barthes acabaram por negligenciar como questões formais, culturais e de estilo intervêm na mediação que as imagens fotográficas fazem do mundo. É verdade, e isso precisa ser reconhecido, que Sontag se afasta da tese da fotografia como uma mera “janela” da realidade dada, afinal, segundo a autora “em vez de simplesmente registrar a realidade, a fotografia tornou-se a forma como as coisas nos parecem, transformando assim a própria noção de realidade e realismo.” (SONTAG, 1981, p. 85). No entanto, a insistência na distinção pintura-fotografia permanece:

Por isso é que as qualidades formais do estilo - ponto crucial da pintura - são, no máximo, de importância secundária na fotografia, ao passo que o significado de uma fotografia - o que ela representa - é sempre de importância primordial. A suposição implícita em qualquer das formas em que se utiliza uma fotografia, ou seja, de que cada fotografia é um pedaço do mundo, significa que não sabemos reagir a uma fotografia (se a imagem é visualmente ambígua: quer dizer, vista de perto ou de longe demais), até que saibamos que pedaço do mundo ela representa (SONTAG, 1981, p. 90).

¹ SONTAG, 1981, p. 84.

A redução da fotografia a um “pedaço de mundo”, a importância atribuída àquilo que ela representa como seu “significado” (termo bastante questionável de ser utilizado neste contexto) submete toda a análise a partir daí a uma realidade dada a priori, a qual a imagem não poderia, ou, pelo menos, não deveria poder jamais dissimular se se quisesse efetivamente fotográfica. Esta posição ontologizante é questionada por André Rouillé como substrato de uma tradição que acompanha a fotografia desde sua origem em meados dos anos 1830, à qual o autor dará o nome de regime da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009, p. 97-135). A preeminência da realidade em relação à imagem e das qualidades indiciais em detrimento das potencialidades simbólicas e expressivas envolvidas em todo o processo fotográfico, desde a produção até a circulação e eventual destruição das imagens, devem ser, então, questionadas. Nossa hipótese é de que a realidade registrada, não estando diretamente acessível através da imagem fotográfica, mas apenas como o produto de determinada mediação, não pode ser considerada apartada dos elementos formais, de estilo e, principalmente, das tradições e convenções visuais e culturais que impactam nos processos de produção e circulação dessas imagens. Isto significa que a reação a uma fotografia não procede, em primeiro lugar, da identificação unilateral dos “pedaços de mundo” que reconhecemos na imagem para só depois nos determos sobre as “qualidades formais do estilo”. Não existe uma ordem de precedência da imagem, a indicialidade pungente daquilo que foi é inseparável da experiência estética da imagem que é.

Imagem 1: Retrato de mulher negra “vendedora de bananas”. Fotografia atribuída à Rodolpho Lindemann, Salvador, década de 1880.



Fonte: KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.** 2006. Tese (doutorado) - UNICAMP, IA, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>

Quando nos deparamos com a fotografia de Rodolpho Lindemann (1852-19??), por exemplo, parece evidente que a indexicalidade da imagem se sobressai. Aquilo que a imagem apresenta, uma mulher negra “vendedora de bananas”, é evidenciado, inclusive, pela legenda inscrita no papel. Uma mulher negra sentada diante da câmera, o corpo posicionado quase lateralmente, com o rosto voltado para frente numa posição que parece desconfortável, seus olhos, perdidos além do quadro, transparecem uma espécie de cansaço e indiferença. Acompanhada de uma criança de olhar assustado amarrada às suas costas, ela traz, sobre a cabeça, o suporte para a cesta de bananas presente no canto inferior esquerdo do quadro. Mas, seria esta breve descrição suficiente para esgotar tudo o que vemos? Nada nos garante que esta mulher é efetivamente uma “vendedora de bananas”, no entanto a identificação de certo *papel social* na imagem é dada quase como uma evidência pela legenda. Não parece haver espaço para dúvidas. Contudo, a pergunta persiste: Seria a identificação do “significado” da fotografia, tal qual proposto por Sontag, suficiente como ponto de partida para determinada orientação diante da imagem fotográfica? O que vemos, afinal, que “pedaço do mundo” a fotografia nos apresenta não cessa de se confundir na corrente de sentidos possíveis que atravessam a imagem e escapam à mera sujeição de tal representação ao real.

Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa *o* real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real. A extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.). (ROUILLÉ, 2006, p. 202).

Fotografar com o real significa tomar a realidade não com o outro ausente da imagem, mas compreendê-lo como parte constitutiva em seu processo de produção e circulação, no que diz respeito aos limites materiais e imateriais que este real impõe à prática fotográfica e na potência que as próprias imagens têm de redefinir determinadas concepções da realidade. Deste modo, a análise aqui pretendida da fotografia de Rodolpho Lindemann deverá se dar mediante uma incursão prévia em duas tradições visuais bastante proeminentes no século XIX: a tradição daqueles que se convencionou chamar “artistas viajantes”, em relação a noção de pitoresco, e a do retrato pictórico e fotográfico em seu longo desenvolvimento enquanto gênero. Ao fim desta incursão histórica, empreenderemos a análise de uma obra de arte contemporânea, onde

encontraremos o extremo oposto deste processo de produção de visualidades, ou seja, o reinvestimento artístico que tenta desconstruir determinado modo de ver e que, através da reapropriação crítica de uma dessas fotografias-*souvenir*, revela como mesmo essas imagens que se propõe documentais já trazem inscritas em si determinada orientação visual diante do real.

A produção de um enquadramento: de Debret a Lindemann, o retrato “histórico e pitoresco” dos negros no Brasil oitocentista

No livro *Portraiture*, Shearer West vai posicionar o gênero do retrato num *continuum* entre “a especificidade da semelhança e a generalidade do tipo” (WEST, 2004, p. 21), mas vai afirmar também, algumas páginas antes, que “retratos não são apenas semelhança, mas obras de arte que se engajam com as maneiras pelas quais ideias de identidade são percebidas, representadas e entendidas em diferentes momentos e lugares”² (WEST, 2004, p. 11). Além disso, West vai enumerar uma série de funcionalidades dos retratos ao longo da história ocidental que vão desde seu funcionamento biográfico, até seu possível uso como ferramenta política (WEST, 2004, p. 43-69), o que indica que qualquer definição de retrato precisa levar em conta as relações estabelecidas entre artista, retratado e financiador (WEST, 2004, p. 37), nas quais o objetivo do retratista é, majoritariamente, a busca por exprimir traços da subjetividade do indivíduo retratado.

Quando analisado à luz destas considerações, o retrato produzido por Rodolpho Lindemann de uma “vendedora de bananas” (Figura 1) gera um incômodo. Qual o nível de comprometimento do fotógrafo com a representação da identidade da mulher retratada? A prerrogativa da documentação do exótico exime o fotógrafo deste compromisso? Por quê? Quais as relações que se estabeleceram entre o fotógrafo e esta mulher? Quais eram as funções desta imagem na sociedade brasileira oitocentista? De que maneira ela circulava? Em relação às duas últimas, podemos buscar uma resposta nos escritos de Sandra Koutsoukos:

Em se tratando de fotos de possíveis escravos produzidas no interior de estúdios, o que mais se fez aqui [Brasil] foram fotos de tipos e costumes. Uma parte dessas fotos foi explorada na chave do exótico, e vendida na forma de

² Tradução livre de: “Portraits are not just likenesses but works of art that engage with ideas of identity as they are perceived, represented, and understood in different times and places.”

cartões postais como souvenir aos estrangeiros, colecionadores e/ou curiosos, atendendo, sobretudo, à demanda do mercado europeu no período (KOUTSOUKOS, 2006, p. 103)

O desejo europeu por conhecer o “exótico” fomentava a produção de fotografias que exploravam os corpos e o imaginário acerca do negro no Brasil. De certa forma, o “olhar” do fotógrafo pode ser compreendido não apenas como expressivo de sua visão ou intenção estética, mas parte de uma tradição colonial na qual a fotografia desempenhou um papel de exploração e expansionismo (ROUILLÉ, 2006, p. 48-50). No entanto, encontramos traços deste regime de visualidades desde antes da invenção e popularização da fotografia em território nacional. Já no início do século XIX, com artistas como Jean Baptiste Debret³ (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas⁴ (1802-1858), o olhar estrangeiro se voltava para o Brasil com interesse por suas “belezas naturais” e pelos sujeitos não brancos que populavam o território, o que pode ser interpretado na chave do *pitoresco*, conceito que centraliza o interesse estético dos artistas viajantes pela exotividade de territórios distantes do grande centro europeu.⁵

Contudo, apesar de reveladora, a perspectiva do “olhar europeu” não pode ser limitante em relação a análise dessas imagens. Mattos (2007, p. 412) vai argumentar que o determinismo que o conceito de “artista viajante” assumiu na história da arte impediu, muitas vezes, os historiadores de se atentarem à forma como essas imagens também são parte constitutiva do imaginário nacional e possuidoras de especificidades que podem revelar as relações de poder para além da afirmação simplificadora de um olhar “exterior”.

³ Jean Baptiste Debret nasceu na França, primo e aluno de Jacques-Louis David (1748 - 1825), importante figura do neoclassicismo francês, Debret chegou ao Brasil em 1816 como integrante da Missão Artística Francesa. Em território nacional, atuou como professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes entre 1826 e 1831 e produziu as imagens que integram umas das mais importantes obras sobre o Brasil do século XIX, o livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, editado em três volumes entre 1834 e 1839.

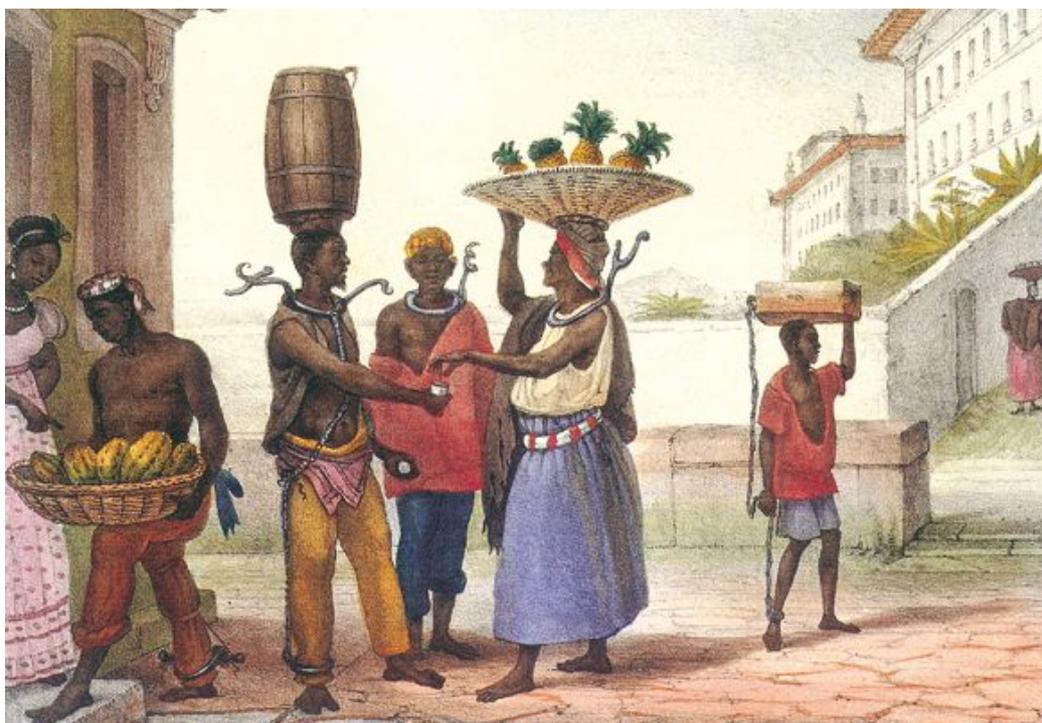
⁴ Johann M. Rugendas nasceu em Augsburg, Alemanha, em 1802. Tendo participado de inúmeras expedições para documentar o continente americano, Rugendas chegou ao Rio de Janeiro em 1822, quando se aproximou dos artistas da Missão Artística Francesa. Ele produziu inúmeras ilustrações que representam paisagens e costumes brasileiros no século XIX.

⁵ Em seu *On Picturesque Travel*, William Gilpin afirma: “A principal fonte de entretenimento do viajante pitoresco é a perseguição de seu objetivo – a expectativa de novas cenas se abrindo e revelando-se à sua visão. Pressupomos que a região seja inexplorada. Sob tais circunstâncias, a mente é mantida num estado constante de agradável suspense. O amor pela novidade é o fundamento desse prazer. Todo horizonte distante promete algo de novo, e com essa agradável expectativa nós seguimos a natureza através e todas as suas andanças. A seguimos dos morros aos vales, e caçamos aquelas belezas variadas que abundam nela em toda parte.” (GILPIN, 1794, p. 47 *apud* MATTOS, 2007, p. 410).

Posto nas fronteiras da história da arte, o conceito de “artista viajante” mostrou-se de fato inoperante. Associado ao conceito de pitoresco, ele tende a reduzir o não europeu a um “outro” genérico, impossibilitando a análise das condições efetivas da construção de determinadas imagens e de seus usos nas relações de poder (MATTOS, 2007, p. 412).

Neste sentido, podemos traçar paralelos entre a fotografia de Lindemann e a obra de Jean Baptiste Debret que ultrapassem a insígnia do “olhar europeu”, inspecionando os elementos formais e as opções de composição, reveladores de um enquadramento que estereotipa e simplifica a imagem do corpo negro, escravizado ou não, na influência mútua que esses elementos estéticos engendram com os processos materiais de produção e circulação das imagens.

Imagem 2: “Coleira de Ferro”, aquarela sobre papel, J.B. Debret, Rio de Janeiro, c.1816-1831.



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1835, 2v. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>>

A aquarela “Coleira de Ferro”, integra a prancha 42 do segundo tomo do livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (DEBRET, 1835), coletânea de imagens e textos produzidos por Debret sobre os anos em que residiu no Brasil. Como o nome já denuncia, a imagem retrata um castigo imposto aos escravizados que tentavam fugir, a “coleira de ferro”. Essa obra integra o conjunto de imagens nas quais o autor retratou, com indignação, as violências infligidas aos sujeitos escravizados em território brasileiro. No entanto, aqui, essa punição é tratada com duvidosa naturalidade pelo artista. A presença da “coleira de ferro” não impede - e a imagem não se ocupa nem mesmo de retratar como o objeto atrapalha - as atividades de venda realizadas. Na verdade, não parece absurdo afirmar que o foco se coloca mais sobre esses processos do que sobre a violência em si. A “coleira de ferro” divide o espaço da imagem com o barril, a bandeja e as cestas de frutas, sendo, essas últimas, elementos recorrentes nas ilustrações de Debret, que caracterizam o trabalho de venda de produtos nas cidades, atividade atribuída aos negros-de-ganho. A coabitação “harmoniosa” da tortura explícita com a obrigação do trabalho imposta aos escravos impele-nos a refletir sobre como esse trabalho forçado de venda de produtos, que pode não despertar tanta indignação quanto a tortura, se revela, também, como uma forma de violência que constitui, junto das punições diretas impostas aos corpos, um dos braços do sistema escravista. Isso fica claro quando tomamos a afirmação de Koutsoukos:

“Escravos que trabalhavam carregando fardos pesados, apoiados sobre a cabeça equilibrados em rodilhas de pano, ficavam com falhas de cabelos específicas e para sempre. Outros podiam possuir deformidades nas pernas, na coluna, ou nos dedos das mãos, causadas por determinados tipos de trabalhos repetidos” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 78).

A mesma cesta de frutas que compõem a aquarela de Debret integra a composição da fotografia de Rodolpho Lindemann. Na foto, a mulher não interage diretamente com a cesta, esta funciona mais como um elemento cenográfico; podemos dizer que ela carrega um valor simbólico próprio que, no entanto, não irá se desvencilhar do corpo da mulher diante da câmera. O fato de os panos que servem como sustentação sobre a cabeça serem mantidos é o principal indício deste não desvencilhamento entre o objeto de trabalho e o corpo. Por mais que o cesto assuma um papel de elemento decorativo, não é permitido ao corpo negro se separar completamente do signo do trabalho, afinal, é esta simbologia e os esteriótipos que ela

fundamenta, que vão interessar o colecionador europeu e despertar seu interesse em adquirir a fotografia de Lindemann.

No entanto, apesar da repetição desses elementos, existe uma distinção fundamental entre a composição de Debret e a de Lindemann que vale a pena reafirmar. Enquanto Debret empreende a articulação de inúmeros elementos em suas ilustrações, compondo quase que uma narrativa que apresenta os corpos na sua relação entre si e com o ambiente, Lindemann produz uma fotografia de estúdio - O que sugere maior possibilidade de controle sobre o retratado -, com um fundo neutro, separando os corpos representados de qualquer relação com um possível espaço de trabalho. Podemos afirmar que o discurso de Debret se quer *histórico*, enquanto o de Lindemann assume uma perspectiva *simbólica*⁶. Quando pensamos na formação acadêmica de Debret enquanto pintor de história (LIMA, 2007, p. 264-267) e em sua proximidade com a monarquia brasileira esse elemento histórico que marca sua obra fica evidente:

(...) não parece descabido que Debret escolha um discurso histórico de caráter progressivo como eixo narrativo de seu livro de viagem. Mais do que contar a história pela pintura, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* combina palavra e representação visual para gerar uma narrativa histórica que dê conta da exemplaridade da história brasileira (PICCOLI, 2005, p. 493).

A intenção de Debret não era apenas apresentar o Brasil na chave do pitoresco, ele visava, também, contribuir para a construção da história desta nação que dava seus primeiros passos. No *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o artista vai articular imagens e textos, empreendendo a construção de uma narrativa explicativa que tenta captar (não sem interpretar, evidentemente) as tensões entre índios, negros e brancos na sociedade brasileira da época. Os textos contribuem para a “amarração” do sentido das imagens e são, talvez mais do que elas, diretos sobre o papel da população negra na construção da nação através do trabalho:

Tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, e como operário ou na qualidade de moco de

⁶ O trabalho simbólico na composição está ligado ao maior controle do fotógrafo sobre a imagem nas cenas representadas dentro de estúdios: “[...] 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.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 108).

recados que aumenta a renda do senhor. Mas sempre mediocrementemente alimentado e maltratado [...] (DEBRET, 1835, *apud* COSTA, 2009, p. 224).

É essa analogia construída entre corpo e trabalho⁷ que vai fundamentar a produção, mais de cinco décadas depois, de fotógrafos que, como Lindemann, transportam escravizados e ex-escravizados para dentro de um ambiente controlado e, através da articulação de elementos iconográficos e escolhas de *mis-en-scène*, vão reproduzir e reforçar esse discurso com o objetivo de comercializar estes “olhares coloniais”. Isso significa que o sucesso que essas fotografias alcançam enquanto *souvenirs* no mercado europeu, não deve ser analisado apenas na chave de um interesse em conhecer a realidade distante dos trópicos, mas também graças ao desejo colonizador de “consumir seu próprio olhar”, isso é, consumir um *enquadramento* específico, que atribui lugares definitivos aos corpos e sujeitos, acionando estereótipos e tipologias produzidas ao longo de anos de história da arte *no e sobre* o Brasil. No entanto, a análise desta fotografia não deve ser empreendida apenas através da noção de *pitoresco*. É importante ressaltar, também, os elementos que a composição de Lindemann herda da tradição do retrato fotográfico e pictórico.

No primeiro capítulo do livro *Identidade Virtuais*, Annateresa Fabris vai esclarecer como já os primeiros retratos fotográficos derivam da pintura, algumas modalidades de representação, como a pose em meio perfil e a iluminação difusa (FABRIS, 2004, p. 25), além da utilização de elementos decorativos para caracterizar a identidade do indivíduo (FABRIS, 2004, p. 26). Essa identidade, contudo, está menos vinculada à ideia de uma “identidade psicológica” do que ao desejo por ostentar o “sucesso alcançado graças à iniciativa individual” (FABRIS, 2004, p. 29). Com o barateamento da imagem fotográfica pelo *carte-de-visite*, patenteado por Antoine Disdéri em 1854, a resposta ao desejo de representação da alta-burguesia é estendida a classes menos abastadas da sociedade, como a baixa-burguesia e o proletariado (FABRIS, 2004, p. 29). Esse barateamento envolve não apenas uma automatização de um processamento antes artesanal, mas, também, a configuração de um dispositivo que envolve o agenciamento de um conjunto de poses e elementos cenográficos pré-definidos que homogenizam o retrato fotográfico, reproduzindo

⁷ Koutsoukos (2006, p. 109.) vai afirmar que “o tema do trabalho era outro indício de escravidão (ou de pobreza) e foi a maior constante nesse tipo de foto, pois fazia parte do dia-a-dia da própria escravidão, mostrava o lugar da pessoa; porém, a encenação do trabalho, da ocupação, ao mesmo tempo em que mostrava o lugar da pessoa na sociedade, indicava o grau de civilidade daquele indivíduo e exaltava a sua dignidade”.

uma “série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa” (FABRIS, 2004, p. 29). No caso brasileiro, isso vai ao encontro da maneira pela qual os escravizados forros e libertos visitavam os estúdios dos fotógrafos na busca por afirmar sua proximidade com a burguesia e “se esquivar dos estigmas da escravidão” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 80). Um exemplo é o retrato de Glicéria da Conceição Ferreira:

Imagem 3: Frente e verso do retrato de Glicéria da Conceição Ferreira. Cartão-de-visita do estúdio Carneiro & Gaspar, Rio de Janeiro [1870-1872].



Fonte: Brasiliana Fotográfica. Disponível em:

<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5154>

Quando colocamos lado a lado as duas fotografias (Figura 1 e 3), é provável que percebamos, primeiro, aquilo que as diferencia. O retrato de Glicéria da Conceição Ferreira comporta mais elementos cenográficos que conotam “uma boa situação social, que podia ser real ou não, representada pela sua roupa, joias, leque, rica caixa (de joias, de pequenos objetos de tocador, ou, quem sabe, de uma coleção de fotos), penteadeira e banquinho de apoio para os pés” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 89). No entanto, um olhar um pouco mais atento vai perceber que

essas fotografias têm algumas características em comum: a iluminação lateral, o fato de ambas as mulheres estarem sobre um assento que é completamente coberto pela saia do vestido, o volume da saia e, em certa medida, mesmo a pose. Ambas as mulheres, sentadas, descansam as mãos sobre o colo (apesar de Glicéria apoiar uma das mãos sobre a mesinha lateral), contudo, enquanto a Glicéria *pode* apresentar-se frontalmente⁸, a “vendedora de bananas” deve permanecer de lado para exibir a criança que carrega amarrada às costas. Novamente, a fotografia, apesar de produzida em estúdio, remete ao imaginário vinculado à presença do corpo negro nas cidades coloniais. Por que a mulher não segura a criança nos braços? Não seria essa composição mais adequada, e até mesmo mais confortável, para a apresentação desses sujeitos neste contexto? No entanto, isto não acontece. O olhar europeu exige da fotografia a imagem de um colonialismo pitoresco, de um corpo que, apesar de deslocado do espaço urbano, continua sujeitado ao simbolismo do trabalho, como o *souvenir* da exotividade dos trópicos. Novamente, encontramos o imaginário articulado desde Debret:

Imagem 4: Detalhe de “Mercado de tabaco”, aquarela sobre papel, J.B. Debret, Rio de Janeiro, c.1816-1831.



⁸ Esta possibilidade se articula como fato de Glicéria ter contratado, e pagar, os serviços do fotógrafo que produz seu retrato. A relação comercial estabelecida entre os dois submete as escolhas do retratista ao possível desejo da retratada de apropriar-se de elementos do retrato burguês visando distanciar-se dos estigmas de uma cultura que submete o corpo negro ao imaginário da escravidão.

Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris : Firmin Didot Frères, 1835, 2v.. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>>

De certa forma, a articulação dos elementos iconográficos que remetem ao imaginário construído por Debret com alguns elementos formais e convenções dos retratos fotográficos da época parece caminhar no sentido de fornecer ao “olhar europeu” uma imagem colonial conciliadora, que, ao mesmo tempo que apresenta os corpos negros e a escravidão na perspectiva do exótico, visa transparecer certa harmonia, amenizando a violência imposta a esses corpos pela sociedade escravista, como nos lembra Ana Maria Mauad (2000, p. 96-97): “A fotografia, pautada nos cânones do retrato que, como vimos, coordenava beleza e harmonia, produz uma representação das relações sociais que valoriza a convivência pacífica ao invés da conflituosa”.

Desfazendo o enquadramento: imagens que comentam imagens

As imagens contam, sim; elas não são meros emblemas, e não por serem os protótipos de algo longe, acima, abaixo; elas contam porque permitem que se passe para outra imagem, precisamente tão frágil e modesta quanto a anterior – mas diferente.

Bruno Latour⁹

Como vimos, o interesse pela “exoticidade” dos trópicos instituiu um fluxo intenso de envio de imagens das ex-colônias à Europa no séc XIX. No Brasil, este “mercado de imagens” bastante específico deu as bases para o trabalho de inúmeros fotógrafos, dos quais podemos citar, além do próprio Rodolpho Lindemann: “Christiano Júnior ([1832-1902,] RJ), Marc Ferrez ([1843-1923,] RJ), Alberto Henschel ([1827-1882,] PE, RJ e SP), João Goston ([18??-?,] BA), Revert H. Klumb ([c. 1826 - c. 1886,] RJ), Georges Leuzinger ([1813-1892,] RJ), Felipe Augusto Fidanza ([c. 1847 - 1903,] PA) e Augusto Stahl ([1828-1877,] PE e RJ)”(KOUTSOUKOS, 2006, p. 106-107). As imagens produzidas por esses profissionais compartilham entre si inúmeras características formais, desde o tipo de iluminação, até a pose dos modelos, os objetos cenográficos e outras escolhas de *mise-en-scène*, e reproduzem, na maioria das vezes, determinados “tipos” já presente no imaginário daqueles que as compram como *souvenirs*.

⁹ LATOUR, 2008, p. 137-138.

As semelhanças nas composições dessas fotografias engendram uma reflexão acerca das estruturas que possibilitam e sustentam estes *enquadramentos* específicos. Segundo Judith Butler (2009, p. 110), “o enquadramento funciona não apenas como uma fronteira para a imagem, mas também estrutura a imagem em si”, isto significa que a identificação do *enquadramento* não se esgota no quadro, no recorte que o fotógrafo *intencionalmente* faz do mundo que o cerca, mas precede de uma investigação das possibilidades materiais e das condições históricas que dão lugar ao ato de fotografar.

Antes dos acontecimentos e das ações representados dentro do enquadramento, há uma delimitação ativa, ainda que não marcada, do próprio campo, e, assim, de um conjunto de conteúdos e perspectivas que nunca são mostrados, que não é permitido mostrar. Isso constitui o contexto não tematizado do que é representado e, portanto, um dos seus traços organizadores ausentes. [...] Essa delimitação faz parte de uma operação do poder que não aparece como uma figura de opressão. [...] Trata-se antes precisamente de uma operação de poder não representável e, em certa medida, não intencional, cujo objetivo é delimitar o âmbito da própria representabilidade. (BUTLER, 2009, p. 113)

O “âmbito da própria representabilidade” institui-se, deste modo, a partir de uma delimitação mais ou menos ativa do poder acerca daquilo que é ou não representável, daquilo que pode ou não integrar a representação de determinado acontecimento ou tema. No entanto, o sentido do conceito de *enquadramento* não esgota-se *no que se mostra*, mas prolonga-se para o *como* da representação. “O ‘como’ não apenas organiza a imagem, mas também atua no sentido de organizar nossa percepção e nosso pensamento” (BUTLER, 2009, p.110). A potência do argumento de Butler está exatamente no deslocamento que ela opera de uma hermenêutica da imagem, para a análise das condições históricas que possibilitam sua produção e as possíveis interpretações que se fazem delas, interpretações que, segundo a pensadora, “não surge[m] como um ato espontâneo de uma mente isolada, mas como uma consequência de certo campo de inteligibilidade que ajuda a formar e a enquadrar nossa reação ao mundo invasivo” (BUTLER, 2009, p.110).

Revelar o enquadramento de uma imagem significa, então, revelar as condições materiais e imateriais que proporcionam sua produção, sua circulação e as interpretações que se fazem dela. A incursão nas tradições e convenções visuais dos “artistas viajantes” e do retrato fotográfico visaram, neste sentido, a contextualização histórica do *enquadramento* produzido por Lindemann.

Agora faz-se necessário uma outra reflexão, voltada ao tempo presente. Como nós olhamos estas imagens? Quais são as nossas interpretações, mais de um século depois de sua produção, diante destas obras? Para buscar essas respostas, tomemos outra fotografia:

Imagem 5: Fotografia atribuída a Marc Ferrez. Salvador, Bahia, 1884.



Fonte: Acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em:
<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/87253>>

A fotografia de Marc Ferrez¹⁰ (1843 - 1923) apresenta a mesma mulher e criança retratadas por Lindemann, ela traça as mesmas vestimentas, o cesto de bananas encontra-se,

¹⁰ Reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos da história do Brasil, Ferrez é usualmente lembrado por suas paisagens e panoramas do Rio de Janeiro. No entanto sua produção é muito mais vasta, produziu imagens de negros livres e escravizados, tipos sociais e do espaço urbano, além de ter influenciado largamente a chegada do cinema no país, como distribuidor e exibidor de filmes no seu Cine Pathé. Para saber mais, consultar: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

agora, sobre sua cabeça e ela está de pé.¹¹ A mulher posiciona os braços na frente do dorso, seu gesto é contido e muito pouco expressivo, provavelmente ela foi orientada a posicionar as mãos desta forma, o olhar desconfiado mira alguma coisa além da câmera, por outro lado, a criança, que pende de suas costas amarrada pelo mesmo pano listrado, olha diretamente para a objetiva com uma certa indiferença. A composição do retrato é muito menos complexa do que a daquele analisado anteriormente e assume completamente a lateralidade que remete ainda mais às aquarelas de Debret. Não há profundidade de campo, apenas superfície. A mulher negra, como um entalhe na pedra, é a cristalização perfeita de um “tipo” específico, a “vendedora de bananas”, a única possível. O enquadramento pesa sobre o corpo e não deixa espaço para outras interpretações. No entanto, algo parece escapar, algo perturba o equilíbrio e dá à imagem uma espécie de movimento, é o olhar da criança que nos acusa, capta nossa atenção e desfaz minimamente a estrutura petrificada do quadro, o *punctum* barthesiano (BARTHES, 1984, p. 46) nos lembrando que, para além dos sentidos que se tecem sobre a imagem, para além do imaginário acionado, há um corpo, um instante e uma ação. Somos obrigados a refletir sobre o que se passou ali, quem são estas pessoas, por que esta imagem chegou até nós.

Duas entradas para a mesma imagem, duas possibilidades de interpretação, o achatamento do “tipo” e a profundidade olhar, se chocam e produzem um incômodo que engendra a questão: Como nos lembraremos desta imagem, desta mulher e desta criança? Pois, se como retoma Candau, ao citar Nora, (1984, p. VIII) “a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele” (apud CANDAU, 2019, p. 9), é necessário pensar naquilo que faremos, e naquilo que fazemos, com estas imagens, como elas chegam até nós, quais interpretações nos são legadas. Como documentos de um passado adormecidos no arquivo, como essas imagens serão analisadas, manuseadas e “explicadas”? Como garantir que não serão achatadas por um olhar que venha investigá-las com intenções unicamente

¹¹ A repetição destes inúmeros elementos parece reforçar ainda mais a tese da produção histórico-social do enquadramento que só se efetiva na imagem a partir do contexto e das disponibilidades, sejam elas materiais ou culturais, dos elementos e corpos que compõem a cena. Além disso, a semelhança entre as duas fotografias pode suscitar uma revisão na própria autoria dessas imagens, no entanto, esta questão extrapola os limites de nossa argumentação e, por isso, não será tratada aqui.

comprobatórias, como meras provas de um passado que “não é mais”? Como preservar na consciência histórica os jogos de poder, as disputas e relações de força que engendram a produção e salvaguarda destas fotografias, ou seja, o caráter monumental de todo documento?¹²

Há uma saída para isso nas próprias imagens, na sua potência decisiva para a batalha dos sentidos, da memória e da história. Imagens que comentam imagens, que dissimulam, distorcem, retorcem e destroem imagens, uma verdadeira “cascata de imagens” que encontra na intertextualidade característica da arte moderna e contemporânea sua vazão:

“Intertextualidade” é um dos modos pelos quais a cascata de imagens é discernível no domínio artístico – a firme e intrincada conexão que cada imagem tem com todas as outras que foram produzidas, a complexa relação de seqüestro, alusão, destruição, distância, citação, paródia e disputa. (LATOURET, 2008, p. 141)

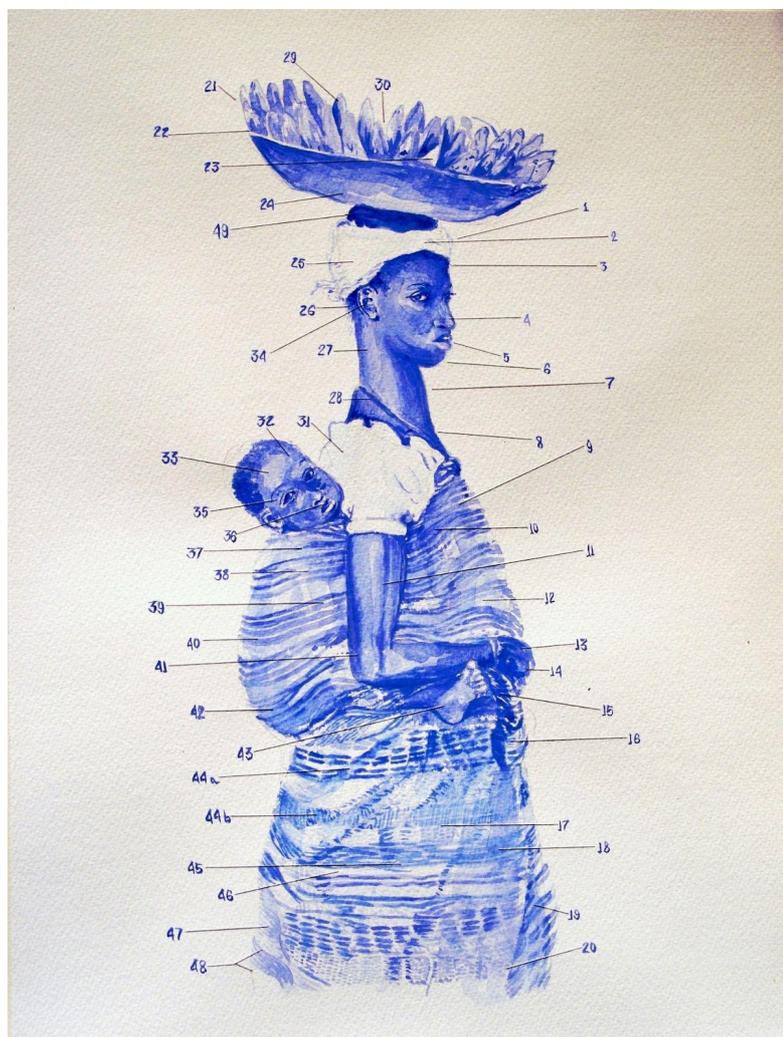
Vejamos então uma outra imagem, uma das aquarelas da série “Magia Negra” do artista mineiro Tiago Gualberto¹³. Trata-se de uma releitura da fotografia de Marc Ferrez, a mesma cena - a mulher com criança amarrada às costas - é apresentada, desta vez, em aquarela azul. Se, por um lado, o monocromatismo da representação remete à fotografia, por outro a técnica escolhida pelo artista remonta à tradição de Debret, contribuindo para a confluência, no papel (ou na tela), destes dois momentos históricos, destas duas tradições que se assentaram sobre o corpo e a história da população negra no Brasil. A aquarela dá à imagem uma certa instabilidade, uma espécie de maleabilidade em oposição à dureza fotográfica. A imagem pode se desfazer a qualquer momento, objeto instável, devemos captar seu sentido apenas ao ponto de destituí-lo de qualquer significação, compreender para desaprender, visualizar para esquecer em seguida, metáfora da própria memória, instável e fugidia. O enquadramento se dissolve diante de nossos próprios olhos, o que não significa desaparecer, mas tornar-se maleável, manuseável, vulnerável. Somos obrigados a indagar a imagem. Quem a produziu? Por que? Com qual intenção? Não existem mais certezas, a realidade se (re)apresenta diante de nós como uma dúvida, “o que

¹² “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.” (LE GOFF, 2013, p. 545)

¹³ Sobre o artista, conferir: < <https://tiagogualberto.wordpress.com/sobre-mim/> >

acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque” (BUTLER, 2019, p. 28).

Imagem 6: Aquarela da série “Magia Negra” de Tiago Gualberto. Reproduzida com a autorização do artista.



Fonte: Site do Artista. Disponível em: <<https://tiagogualberto.wordpress.com/>>

No entanto, o artista parece querer, ao mesmo tempo, direcionar nossa interpretação, não basta desfazer o enquadramento, é necessário investir contra ele, explicitar sua violência, tornar evidente a operatividade do olhar. Em primeiro lugar a escolha pelo azul cobalto - utilizado em toda a série de aquarelas - remete ainda mais ao imaginário colonial, ao retomar a cor fundamental da azulejaria portuguesa, marca de um passado anterior ao próprio Debret, do

tráfego mercantil - e humano - entre metrópole e colônia e da introdução de certa visualidade *luso* em território brasileiro¹⁴. Em segundo, a introdução das linhas e números “explicativos”, elementos que não estavam presentes na fotografia de Ferrez, nem - pelo menos não de maneira tão evidente¹⁵ - nas aquarelas de Debret, fazem ressoar sobre a imagem outros sentidos. Reconhecemos neles as legendas dos livros didáticos tão comuns em nossa juventude, índices de um certo tipo de discurso científico que visa tudo explicar, classificar o mundo para torná-lo inteligível e que, no extremo do domínio etnográfico, acaba reduzindo seres humanos a objetos de análise, esvaziando-os de sua individualidade, de sua humanidade. Na aquarela de Gualberto o excesso desses elementos - quarenta e oito no total - funciona como um comentário irônico a respeito deste domínio discursivo, hipérbole reveladora de uma determinada orientação do olhar sobre essas imagens e sobre os esses corpos, que já estava ali, nas fotografias, mas que éramos “incapazes” de perceber. Reduzidos a um tipo - “a vendedora de bananas com seu filho” - os indivíduos retratados nas fotografias de Ferrez e Lindemann se convertem em simples produtos de um interesse específico do espectador - seja um colecionador de *souvenires* no século XIX, ou um historiador em busca de um documento nos arquivos -, resíduos do olhar alheio, congelados na imagem não pelo instante captado através do aparelho, mas pela imposição de determinado enquadramento sobre a realidade e sobre os corpos.

Num mesmo golpe o artista desestabiliza o enquadramento e o revela, não é mais possível olhar para as fotografias - seja de Marc Ferrez, seja de Rodolfo Lindemann - reduzindo-as à reprodução de um mero tipo social, entretanto, não podemos deixar de considerar os sentidos históricos que pesam sobre a imagem, as violências ocultadas pelo enquadramento. Diante disso, a pressuposição de que observamos aquelas fotografias - seja no século XIX, XX ou XXI - buscando identificar, antes de tudo, seu significado, “aquilo que ela[s] representa[m]”, ou que “não sabemos reagir a uma fotografia [...] até que saibamos que pedaço do mundo ela representa” (SONTAG, 1981, p. 90) só faz sentido se considerarmos que esses “pedaços de mundo” não são simplesmente os referentes “reais” da imagem, dados *a priori*, mas são, eles mesmos, produtos de

¹⁴ Agradeço ao próprio artista, Tiago Gualberto, pela indicação das relações que o azul cobalto estabelece com o passado colonial que haviam passado despercebidas numa primeira análise da obra.

¹⁵ Apesar de Debret não empregar números para identificar os elementos de suas aquarelas, no livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* essas imagens são acompanhadas de trechos explicativos que visam a construção de um sentido histórico para a totalidade da obra.

determinado sistema de inteligibilidade que se inscreve sobre a fotografia e através dela. A identificação do “significado” de uma fotografia não precede a apreensão dos sentidos que nela reverberam, cristalizados pelas escolhas formais do fotógrafo ou sugeridos pelo contexto de produção e circulação da imagem, esses processos são concomitantes e se influenciam mutuamente, pois, como nos lembra Ariella Azoulay, os sentidos de uma fotografia são sempre múltiplos:

A fotografia excede qualquer pressuposição de propriedade ou monopólio e qualquer tentativa de ser exaustiva. Mesmo quando parece possível nomear corretamente, na forma de um enunciado, o que ela mostra - “Isto é X” -, sempre será possível que alguma outra coisa seja lida na imagem, algum outro evento seja reconstituído, a presença de algum outro sujeito possa ser discernido através dela, construindo as relações sociais que permitiram sua produção¹⁶ (AZOULAY, 2013, p. 12).

O “visível” de uma imagem é sempre o produto de um jogo de poderes, “um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (RANCIÈRE, 2012 B, p. 99), substrato dos esquemas de leitura, circulação e produção aos quais as imagens estão sujeitas. Este dispositivo é constitutivo de um agenciamento histórico específico que institui determinada relação entre o dizível e o visível e que, no âmbito da modernidade¹⁷, Jacques Rancière denomina “regime estético”. Segundo o pensador, o regime estético das artes caracteriza-se por certo embaralhamento nas relações entre as funções da frase e da imagem colocadas pelo esquema representativo e, apesar de acarretar na “perda da medida comum entre os meios da arte” (RANCIÈRE, 2012 A, p. 52), não implica uma compartimentalização ou uma separação total dos diferentes formas de arte, mas antes, a produção de uma nova medida comum, denominada “frase-imagem” e caracterizada pela subversão da ideia de que “no esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência”(RANCIÈRE, 2012 A, p. 56). A

¹⁶ Tradução livre de: “The photograph exceeds any presumption of ownership or monopoly and any attempt at being exhaustive. Even when it seems possible to name correctly in the form of a statement what it shows — “This is X” — it will always turn out that something else can be read in it, some other event can be reconstructed from it, some other player’s presence can be discerned through it, constructing the social relations that allowed its production”

¹⁷ O uso da expressão “modernidade” visa, aqui, uma contextualização mais ampla num debate já minimamente estabelecido em torno da noção de “moderno”, no entanto se faz necessário reconhecer as ressalvas que o próprio autor direciona ao conceito visando evitar: “[...] as teleologias inerentes aos indicadores temporais” (RANCIÈRE, 2012 A, p. 49). Exatamente por isso que ele afirma preferir a expressão ‘regime estético das artes’.

frase-imagem confunde essa ordem, propondo a união da função-frase que “encadeia somente enquanto aquilo que dá carne” e da função-imagem que “tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação do regime entre duas ordens sensoriais” (RANCIÈRE, 2012 A, p. 56).

Neste sentido, a aproximação analítica entre imagens de diferentes suportes - aquarelas e fotografia, por exemplo -, mas também entre diferentes meios de produção artística - literatura, música, fotografia, pintura, etc. - possibilita o reconhecimento do espaço que separa o dito e o não dito, o perceptível e o não perceptível e engendra outros esquemas de inteligibilidade e outros modos de interpretação possíveis. Rancière (2012 B, p. 97) vai dizer que “uma imagem nunca está sozinha”, já que ela “pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”, e talvez exatamente graças a esta “solidão impossível” das imagens é que possamos reconhecer nelas mesmas as potencialidades de ruptura do dispositivo que as regula e da história que as encadeia.

Imagem e frase, presença e sentido, o olhar indiferente da criança amarrada às costas a da mulher e os esquemas de inteligibilidade histórica e cultural que dão sentido ao *enquadramento* nos mais diferentes contextos. É necessário, enfim, olhar para estas imagens buscando observar não apenas aquilo que elas mostram, mas revelar aquilo que elas escondem, desfazer continuamente os *enquadramentos*, produzir outros esquemas de interpretação. É preciso mergulhar as imagens na complexidade de sua história, atentos à potência da presença pulsante que nos aflige aqui e agora, explicá-las, permitindo implicar por elas. Talvez assim seja possível, enxergar nesta mulher e nesta criança negra, não somente o peso da história, das violências veladas e explícitas, mas também a densidade de um olhar que encara a câmera, o fotógrafo e a nós mesmos e que desfaz os fios da memória, recusando-se a deixar-se reduzir a um mero tipo.

Referência Bibliográficas:

- AZOULAY, Ariela. **The Civil Contract of Photography**. Nova Iorque: Zone Books, 2013
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.

COSTA, Thiago. **Representações do negro na obra de Jean-Baptiste Debret**. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem - UEL, p. 221-228. Londrina: 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Costa_Thiago.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2020.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris : Firmin Didot Frères, 1835, 2v.. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>>. Acesso em: 15 jul. 2021

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006. Tese (doutorado) - UNICAMP, IA, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>>. Acesso em: 6 dez. 2020.

LATOURE, Bruno. **O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagens?** *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n° 29, jan./jun. 2008, p. 111-150.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, ed. 7.

LIMA, Valéria. **J. B. Debret Historiador e Pintor**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

MATTOS, Cláudia Valadão de. **Artistas Viajantes na Fronteira da História da Arte**. Atas do III Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP. Campinas: 2007.

PICCOLI, Valéria. **O Brasil na viagem histórica e pitoresca de Debret**. Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP. Campinas: 2005. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/cha/atas/2004/PICCOLI,%20Valeria%20-%20IEHA.pdf>> . Acesso em: 6 dez. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 A.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 B.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.