

Linhas paralelas: os negros e os jornais na fotografia do século XIX

Parallel lines: blacks and newspapers in nineteenth-century photography

Beatriz Marocco

Grupo de Estudos em Jornalismo

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Resumo

Existe uma coleção de fotografias que ocupa a contracorrente do discurso jornalístico sobre o cotidiano dos negros que viviam em Porto Alegre (Brasil). As cenas organizadas pelos Irmãos Ferrari, Virgílio Calegari e Lunara, entre o final do século XIX e meados do século XX, evidenciam elementos da pobreza em que os negros viviam e que se seguiu ao regime escravocrata: o traje descomposto e gasto que cobria os corpos, os pés invariavelmente descalços, o trabalho infantil ambulante e o ambiente doméstico dos lugares sem urbanização, em que se instalavam irregularmente. Nos jornais a *Gazetinha*, o *Jornal da Tarde* e *O Independente*, de Porto Alegre, os negros são associados à vagabundagem e bem localizados nos lugares “perigosos” da cidade. Há um ponto de tensão entre o que era dito na imprensa e o que foi visibilizado nas fotografias. Os elementos organizados na cena fotográfica possibilitam que se inicie um jogo de visibilidade/invisibilidade entre essas fotografias e os jornais, que produz certa descontinuidade no grande arquivo da época, voltado em sua quase totalidade às paisagens e retratos da burguesia. Antes que houvesse condições técnicas para a reprodução fotográfica na imprensa, os Irmãos Ferrari, Virgílio Calegari e Lunara demonstram uma prática, que se desvia da fotografia documental, em que o fotógrafo se ocupa do reconhecimento do presente que lhe corresponde.

Palavras-chave: negros, jornalismo, fotografia, século XIX, Porto Alegre

Abstract

A collection of photographs taken between the end of the 19th century and the mid-20th century serves as a counterpoint to the journalistic discourse of the period on the daily life of black people in Porto Alegre (Brazil). The scenes photographed by the Ferrari Brothers, Virgilio Calegari and Lunara, show aspects of the poverty in which blacks lived following the end of slavery: they invariably appear shoeless, wearing worn and untidy clothes and living in squalid domestic environments in squatter settlements; there are children working at odd jobs. In the discursive space of the local newspapers *Gazetinha*, *Jornal da Tarde* and *O Independente*, blacks were represented as vagrants and associated with “dangerous” parts of the city. Their visibility in the photographs and invisibility in the press produces a discontinuity in the huge photographic archive of this period, which consists almost exclusively of landscapes and portraits of the bourgeoisie. It is argued that the Ferrari Brothers did not limit themselves to photography as a documentary practice, but deployed it as a way of recognizing the social realities of their time.

Key words: blacks, journalism, photography, 19th century, Porto Alegre.

O fotográfico e o jornalístico produziram, entre meados do século XIX e primeiras décadas do século XX, imagens do cotidiano do negro que vivia em Porto Alegre ao longo de duas linhas paralelas. Numa mesma época, os discursos jornalísticos e as fotografias feitas no exterior do jornal parecem não ter o foco nos mesmos indivíduos.

Nos jornais, durante este período, os negros foram anunciados em “avisos” como mercadoria do regime escravagista; depois foram identificados pela cor e associados diretamente aos bairros perigosos e barulhentos e aos antros de jogo e prostituição (Marocco, 2004). Nas fotografias, que ainda não podiam ser reproduzidas no jornal, por impossibilidade técnica, o corpo dos negros deixava visíveis as marcas da escravidão e da pobreza em que viviam após a abolição.

As histórias sobre o mercado fotográfico da época indicam que os jornais dos oitocentos e início do século XX eram somente uma mídia para publicidade que auxiliava a popularização dos estúdios e de sua vocação principal: os retratos dos endinheirados e grandes personagens da política. Naquele momento, os inconvenientes de fazer instantâneos nas ruas não tinham sido superados e era extremamente difícil fotografar no espaço público sem ser notado. O fotógrafo necessitava carregar um equipamento delicado e pesadíssimo, quase um laboratório químico portátil quando realizava trabalhos fora do estúdio (Corrêa do Lago, 2001, p. 19).

Os negros nos jornais

Na imprensa de Porto Alegre é possível reconhecer, ao longo do século XIX, dois modos de objetivação dos negros. Em meados dos oitocentos, antes da abolição da escravatura, em pequenas notas, que se sucedem na extensão de uma coluna, nos chamados *Avisos*, os jornais anunciam, por exemplo, que “no escritório de João da Costa Junior se pode comprar uma ‘crioula¹’ que tem entre dez e doze anos, folhas brancas de qualidade, pedras de amolar etcétera” (Marocco, 2004, p. 89). Em pequenas notas, os escravos eram descritos por suas qualidades positivas: saúde, energia e vigor para o trabalho. Nestas condições, dois mulatos foram postos à venda em *O Mensageiro*. Sobre o primeiro, de vinte e quatro anos, o jornal anuncia que não tem vícios nem enfermidades e que é hábil em seu ofício de sapateiro. O outro, de oito anos, já havia produzido bons resultados como auxiliar de alfaiate (Marocco, 2004, p. 89).

Nas notas que ofereciam recompensas a quem denunciasse os escravos desaparecidos, os indivíduos eram apresentados a partir de outros elementos: não por qualidades próprias de seu enquadramento no sistema escravagista, mas por certas características que poderiam facilitar a captura dos fujões. Sobre eles se publicam os

¹ Em seu estudo sobre o léxico dos anúncios publicados em jornais do Recife (1853-1855), Ana Karine Pereira de Holanda Bastos observa que os africanos recém-chegados ao Brasil ou aqueles que recusavam a integração e ainda não falavam o português eram chamados de “cativos novos” ou “boçais”; quando se acostumavam à terra, à língua e ao trabalho diário, passavam a ser denominados “ladinos” e, com isso, alcançavam um maior preço; os negros ou mulatos escravizados nascidos no Brasil eram chamados de “crioulos”. Nos anúncios de venda, era freqüente acrescentar à identificação da crioula à venda a adjetivação “bonita” (Bastos, 2007, p. 42, 61). Disponível on-line em: <http://74.125.95.132/search?q=cache:PYnkT1OunQJ:www.ufpe.br/pgletras/2007/dissertacoes/diss-ana-karine.pdf+mulatas+crioulas+escravid%C3%A3o+brasil&cd=12&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a>, acessado em 10/06/2009.

detalhes de sua fisionomia, as idiossincrasias, as circunstâncias da fuga e o nome. Caso do crioulo de nove anos, propriedade do coronel Francisco de Paula Soares.

Ao Coronel Francisco de Paula Soares fugia, na companhia de umas carrretas de patrulha, ou Arroio, um crioulo, seu escravo de idade de 9 anos, cara redonda, bem retinto, dentes mui claros (...), o cabelo algum tanto afumaçado, pernas meio tortas, era pagem, e com bastante viveza de nome João. Quem dele der verdadeira noticia, ou o trouxer a seu senhor será premiado consideravelmente. O mesmo tem para alugar uma ama de leite sem cria, nova sadia, e que sabe coser, engomar, e lavar (*O Mensageiro*, 15 de janeiro, 1836).

Nos *Avisos*, a “imprensa revolucionária²” de Porto Alegre foi, em parte, um instrumento de difusão de interesses mercantis das elites. Com a abolição, os jornais perderam este mercado, mas o negro – agora em seu parentesco com a pobreza – ganharia o protagonismo em relatos jornalísticos de cenas de vagabundagem e transgressão à ordem pública que ocorriam nos lugares por onde andava e vivia. Ao longo do século XIX, o estigma da escravidão acompanharia os negros: os mesmos escravos que haviam sido anunciados nos jornais por sua aptidão e força para o trabalho, após a abolição seriam considerados inaptos para o trabalho em condições de liberdade e preteridos pela mão-de-obra do imigrante, que se tornou referência do trabalho regenerador. “Os negros eram associados ao não trabalho, mão-de-obra da mais baixa categoria, só empregada quando faltasse a força dos brancos, estrangeiros ou nacionais” (Pesavento, 1989, citada por Pesavento 1998, p. 119).

Com o final do regime de escravidão, as cidades brasileiras estavam transbordando ex-escravos e essa presença dificilmente controlável gerava discursos inquietantes sobre o “outro” perigoso. Fora da posição de principal agente do trabalho mecânico, o negro e o mulato encontravam-se na posição peculiar de alteridade condenada e mão-de-obra fora de validade, que tinha sido preparada para os papéis econômicos e vitais da escravidão. Nesta condição, “sob uma aparência de liberdade”, segundo Florestan Fernandes, os negros

Não só saíam da escravidão espoliados material e moralmente; vinham desprovidos, em sua imensa maioria, de meios para se afirmarem como uma categoria social à parte ou para se integrarem, rapidamente, às categorias sociais abertas à sua participação (1978, p. 56-57).

Dois meses após a abolição, o governo brasileiro definiu uma estratégia de controle social para aquietar os ânimos no projeto de “repressão à ociosidade”, que foi apresentado pelo ministro Ferreira Viana à Câmara dos Deputados do Brasil, dia 19 de julho de 1888. Desde a retórica oficial, expressa no documento, era preciso enfrentar a tendência “natural” à vagabundagem do brasileiro em geral para responder às “esperanças patrióticas” de aumento da produção nacional, florescimento da agricultura e prosperidade da indústria e do comércio.

O problema reconhecido pelo governo, nesse mesmo documento, era como “educar” os ex-escravos que “não eram civilizados e possuíam os vícios de seu estado anterior”. O governo empreendeu uma grande cruzada reformista em defesa de uma nova ética no trabalho que previa severos castigos para conseguir a reforma moral dos indivíduos que insistissem na ociosidade. A pena prevista para o reincidente na vagabundagem era de um a três anos de reclusão (Marocco, 2004, p. 50-54).

² A classificação é de A. Hohlfeld (2006), com base na posição dos jornais de Porto Alegre em relação à Revolução Farroupilha. Entre 1830 e 1845, “a totalidade dos jornais publicados segue uma orientação determinada, a favor ou contra os rebeldes” (p. 2-3).

Os jornais fizeram eco dessa cruzada em favor da força redentora do trabalho, em relatos que se dedicavam à defesa das normas, das virtudes morais e sociais, além de publicar novelas, resumos de viagens e textos de autores clássicos (J. Bahia, 1972; C. Medina, 1979; Marocco, 2004). No interior desse quadro, foram materializados os grandes e pequenos acontecimentos da transgressão e os indivíduos que viviam às margens do trabalho, i.e., o objeto perfeito de uma retórica de defesa da norma, independentemente da sua situação de fato (Marocco, 2004, p. 54-60).

São desta época os planos para mudar o desenho da cidade que pretendia ser moderna, bela, higiênica e ordenada à semelhança das metrópoles do mundo burguês. Os jornais farão a sua parte no projeto de modernização do espaço urbano, com uma campanha sistemática de difamação dos espaços que contrariavam o novo paradigma por concentrarem os “vagabundos incorrigíveis” ou as “prostitutas da mais baixa esfera”, entre outros tipos perigosos e indesejáveis, e os lugares que, naturalmente, deveriam ser alvo de reformas urbanas.

Diariamente, os jornais declinavam sentidos sobre esses territórios relacionados a “lugares de enclave”, que eram interpenetrados e faziam fronteira com os espaços da “cidade da ordem”, e a “lugares da exclusão”, que formavam uma espécie de cinturão de pobreza em torno da “verdadeira” cidade (Pesavento, 1999, s/p). Segundo Pesavento, a linguagem da “alteridade condenada”, que delimitava a exclusão e a discriminação social e que emerge nessas duas instâncias, adquiriu sua forma expressiva nos jornais, crônicas, romances e memórias, no momento da consolidação da cidadania, a partir do fim do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX.

Na maior parte das vezes, estas palavras da cotidianidade, que nos chegam pelos jornais, crônicas, romances e memórias, são endossadas pelos documentos oficiais da municipalidade, após a constatação do seu uso pelos moradores. Portanto, a nomenclatura do cotidiano difunde-se, legitima-se e é incorporada pela linguagem culta, que passa a adotar as classificações de uso corrente e vulgar, freqüentemente precedidas de comentários do tipo “assim nomeado pelo povo (...)”, “como é conhecido pelo vulgo (...)” (Pesavento, 1999, s/p).

Para os jornais, os negros que viviam na Rua General Portinho, antigo Beco do Bot'a Bica, eram a “pior vizinhança que se pode imaginar”. Segundo relato de *O Século*, os batuques que realizavam freqüentemente ainda não tinham provocado o internamento de nenhum dos vizinhos no hospício porque o mesmo ainda estava em obras. Os “negrinhos”, segundo o jornal, formavam a “pior vizinhança” que se poderia imaginar (*O Século*, 28 de maio, 1882). No Beco do Céu, interior da Colônia Africana, um cidadão corria o sério risco de ser esfaqueado ou roubado (5 de março, 1896).. Era um “inferno” (*Gazeta da Tarde*, 13 de julho, 1896), uma verdadeira “corte do crime” (*Gazetinha*, 1º de março, 1896). Ali a contravenção se conjugava à cor da pele dos contraventores, que eram sempre o negro tal ou a crioula tal, em uma clara alusão ao seu recente passado escravista que os distanciava dos hábitos civilizados.

A Colônia Africana, situada no cinturão negro e pobre da cidade, se chamava assim porque era ali que os escravos fugidios costumavam se esconder. Passada a escravidão, os negros que viviam ou transitavam por ali, eram freqüentemente protagonistas de crimes, desordens e bebedeiras. Em uma nota, em que denunciava que o lugar havia se transformado em “quartel general dos bandidos”, a *Gazetinha* sugeria que a Colônia Africana passasse a se chamar “corte do crime” para que o significado da expressão levasse as pessoas a uma conclusão rápida e direta sobre o que realmente ocorria naquele lugar:

A corte do crime, —assim devia chamar-se o sinistramente célebre arrabalde desta cidade e que é conhecido pela denominação de Colonia Africana. (...) A dois passos da capital, ali ao lado de um

arrabalde concorridíssimo como é o dos Moinhos de Vento, estabeleceu-se um quartel general de bandidos (1º de março, 1896)

Além deste inventário dos “lugares malditos”, os jornalistas se dedicavam à construção de figuras de negros. As prostitutas, por exemplo, regularmente eram tratadas como as “crioulas” que chamavam a atenção pela pele escura e desafiavam a ordem por seu *modus operandi* nas ruas. Elas eram crioulas “naturalmente licenciosas”, foram levadas ao vício pela necessidade e, a exemplo da “crioula Domingas”, embebedavam os jovens como a “crioula Domingas” (*Gazetinha*, 16 de junho, 1898). Assim, aos “20 anos, estarão velhas, roídas pela sífilis e pelo álcool”:

(...) Essas infelizes, aos 20 anos, quando as outras estão em pleno vigor, estarão velhas, roídas pela sífilis e pelo álcool (*O Independente*, 24 de agosto, 1911).

No Rio de Janeiro, mais ou menos na mesma época, o cronista João do Rio incluía na sua tipologia das mulheres mendigas Isabel Ferreira, “mulata magra e má”, que costumava pedir esmola também durante a noite, porque acreditava que pedir na escuridão era “mais emocionante” (1997, p. 292).

Calegari, Ferrari e Lunara

Os italianos Virgílio Calegari e Rafael Ferrari pertencem à segunda geração de fotógrafos estrangeiros que atuaram no Brasil durante o século XIX. A geração anterior, constituída de fotógrafos itinerantes ou temporários, não encontrou as mesmas condições favoráveis que eles para permanecer no Brasil. O país havia ultrapassado um quadro de instabilidade política, marcado por uma série de rebeliões nas províncias, e estava no limiar de um momento de consolidação do poder central que permitiria os primeiros passos em direção à modernização.

Virgílio Calegari chegou a Porto Alegre em 1881, aos 13 anos, com a família e milhares de outros italianos que vieram tentar a sorte na América. Como seu irmão, dedicou-se à fotografia. Foi ajudante de fotógrafo, recebeu as primeiras lições do espanhol João Antonio Iglesias, foi operador no estúdio do alemão Otto Schönwald, que tinha fama de excelente professor de fotografia. Em 1893, inaugurou o seu estúdio de fotografia que, dois anos mais tarde, era transferido para a Rua dos Andradas.

Nesta época, os estabelecimentos comerciais exerciam em Porto Alegre uma espécie de mecenato informal das artes visuais, proporcionando a jovens artistas e fotógrafos “um verdadeiro impulso publicitário” (Santos, 1998, p. 24). As fotografias de Virgílio foram exibidas nas vitrines da Drogaria Inglesa, nas lojas Preço Fixo e no bazar da empresa Porto & Cia.

O italiano freqüentemente fotografou autoridades. Os governadores Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, por exemplo. O reconhecimento público aparecia nas páginas do *Correio do Povo*, em abril de 1901: “Calegari, trabalhando muito, lutando a princípio com dificuldades de toda ordem, poderosamente tem concorrido para o grande desenvolvimento da photographia no nosso Estado, dotando Porto Alegre, em oito annos de labor incessante, com um atelier de primeira ordem” (Marcelo Gama, *Correio do Povo*, 10/04/1901, mencionado em Santos, 1998, p. 23).

O sucesso profissional trouxe progresso material. Em janeiro de 1900, Calegari comprou a casa de um único piso onde estava situado o atelier; substituiu-a em seguida por um sobrado elegante de três andares. A parte térrea foi alugada para lojas. Nos outros andares ampliou o espaço do estúdio, construiu luxuosos salões e oficinas e uma

belíssima sala de espera onde ficava exposta uma galeria dos retratos feitos pelo fotógrafo. Ali exibia os notáveis que freqüentavam a sua “sala de poses” (Santos, 1998, p. 26). Entre os famosos que fotografou, estão poetas como Alcides Maya, atrizes de teatro, como Iracema Alencar, mulheres abonadas, como Carlinda Borges de Medeiros, primeira-dama do Estado.

As publicidades de Calegari nos jornais e revistas do início do século são muito freqüentes. Em 1913, com o surgimento das primeiras revistas ilustradas na cidade, Calegari foi convidado a ser fotógrafo colaborador. Muitas fotografias de Calegari ilustraram as capas e páginas da revista *Máscara*, que fazia um inventário imagético das figuras de destaque da sociedade porto-alegrense.

Rafael Ferrari, os dois filhos, Carlos e Jacinto, e a mulher chegaram a Porto Alegre provavelmente em 1871, com pouco dinheiro. Rafael se estabeleceu na Rua Riachuelo com o apoio de italianos que já estavam radicados aqui. 14 anos depois, os filhos tomaram conta do negócio.

O estúdio mudou de nome, Ferrari & Irmãos, e foi transferido para a Rua Duque de Caxias 473. Ali os fotógrafos associaram-se com os pintores Boscagli e Carlos Fontana, provavelmente em 1898, e desenvolveram o que ficou conhecido por “Processo Rembrandt”: ampliações pintadas a óleo e emolduradas. Mais tarde se associaram com o pintor Frederico Trebbi. Dedicaram-se ao retratismo, em pequenas fotografias sobre o cartão que Rafael criara, modernizaram os equipamentos, fizeram o negócio fundado pelo pai prosperar.

Por encomenda do governo federal fotografaram cenas da cidade e da economia do RS para serem expostas na Exposição Colombiana, em 1893. Dois anos depois os álbuns que produziram são reeditados.

Os irmãos Ferrari documentaram boa parte da cidade. Registraram o centro, vistas do litoral norte do Guaíba, em panorâmicas feitas das ilhas, cobrindo todo o percurso desde a ponta da antiga cadeia até boa parte do Caminho Novo, atual Voluntários da Pátria.

Luiz Nascimento Ramos, Lunara, nasceu, talvez, em Porto Alegre, em 1864 e foi fotógrafo amador (Alves, 1998, p. 18). Começou trabalhando como ajudante de guarda-livros e mais tarde tornou-se sócio da firma de importação Franco Ramos & Cia. Tinha a pesada câmara da época, com uma boa lente Zeiss, que usava negativos de vidro, tripé articulado e chapas de 13 por 18 mm para suprimento.

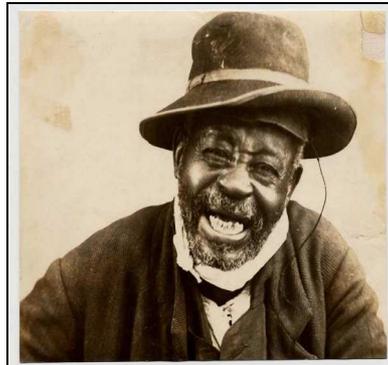
Lunara procurava os lugares mais simples e bucólicos, nos fim de linha dos arrabaldes, não fez fotos de edifícios, ruas ou praças públicas. Parece que gostava de trabalhar às escondidas, longe do centro. Aos domingos, fazia registros de piqueniques, pescarias e agrupamentos de carreteiros; gostava de fotografar o Arroio Dilúvio, pessoas em lazer e rodas de chimarrão. Numa dessas fotografias, registrou uma mulher colhendo água com balde no Arroio Dilúvio, que foi capa da revista *Máscara*, em 1916.

Em exposições do Clube Hélios, de fotógrafos amadores, Lunara recebeu vários prêmios. Em 1922, foi premiado na Europa, pela *Revue de France*. A revista *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro, documentou o fato, em matéria que ocupou duas páginas com fotos de Lunara.

Os elementos da cena fotográfica

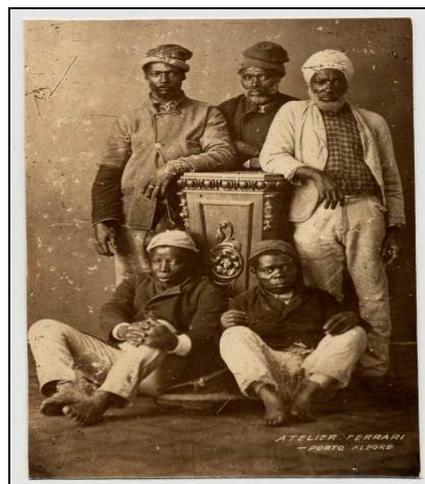
As fotografias de Calegari, dos Irmãos Ferrari e de Lunara formam uma linha tênue que rompe com a intensa produção jornalística. Os negros que eles fotografaram não têm nenhum parentesco com os negros que foram descritos nos relatos dos jornais.

Invariavelmente estão de pés descalços e com a cabeça levemente inclinada para baixo, ou, quando enfrentam a nós, espectadores, com o olhar à altura da objetiva do fotógrafo, como o faz o negro Bernardim Beto, exageram no sorriso bonachão (Figura 1).

Fig. 1³

Os fotógrafos enquadraram sem subterfúgios a liberdade que o fim do regime de escravidão reservou aos negros nos flagrantes do cotidiano, nos lugares ermos em que viviam, ou nas composições em estúdio de indivíduos anônimos. Enquanto os jornais identificavam os negros pela cor da pele seguida do primeiro nome, ou apelido, geralmente associando o relato a signos de periculosidade, a intenção que transpira das fotografias é a de colecionar e organizar elementos que remetam ao despreparo para o trabalho em liberdade, às funções marginais que eram exercidas pelas crianças, à falta de urbanização dos lugares em que os negros viviam, ao desalento das fisionomias e à pobreza nos corpos mal vestidos, mesmo nas fotos de estúdio, ou, quando bem vestidos, com trajes a rigor que mais parecem guardados de baús, ou peças de segunda mão, que provocam um visível desencontro com o corpo do modelo.

No retrato dos cinco negros libertos, feito em estúdio pelos Irmãos Ferrari, há um pedestal de madeira maciça que forma uma linha vertical no centro da cena e organiza em torno de si a composição dos modelos. Os três negros que estão de pé se apóiam nele; dos dois negros sentados, um deles faz o mesmo, enquanto a cabeça e o tronco do outro se afastam ligeiramente denunciando certo desconforto (Figura 2).

Fig. 2⁴

³ Negro, retrato Bernardim Beto, fotografia de Virgílio Calegari. Fotografia de 1937. *Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman*.

Aqui se insinuam os primeiros movimentos do jogo de visibilidade/invisibilidade com os jornais, manipulado pelo fotógrafo. O contraste com o ambiente neutro do estúdio e os limites correspondentes à dimensão precípua das possibilidades técnicas de captação, que parecem ter sido ainda mais marcados pela existência do pedestal, fazem saltar à vista o lugar precário reservado fora dali a esses corpos.

Reforçando estes sentidos, o espaço da profundidade da foto esbarra em uma parede impenetrável, imediatamente atrás do grupo, que se estende como uma tela de fundo.

O grupo fixa a vista em algo que nós não estamos vendo, que está ali, diante deles, mas que não é possível captar; um dos negros, o que está sentado com os pés firmes no chão, desvia levemente o olhar formando uma linha de fuga em relação aos outros, provavelmente este detalhe fugiu do controle do fotógrafo quando ele pediu a todos a atenção voltada à objetiva para o momento do registro.

Sobre o que acontece fora dali há elementos concretos e organizados pelo fotógrafo na superfície da cena que nos revelam o que os negros herdaram da escravidão e a pobreza que ganharam com a liberdade: as roupas em desalinho, os adereços improvisados que os modelos levam na cabeça, que lembram os turbantes trazidos originalmente das tribos africanas, a fisionomia invariavelmente sombria devido à nostalgia do lugar de origem, o pedestal que remete ao tronco de madeira em que os escravos eram supliciados e o olhar enviesado do negro sentado à nossa direita que, entre todos do grupo, parece uma figura deslocada.

Na foto de Lunara, há elementos que evidenciam a postura do repórter fotográfico em busca de instantâneos do cotidiano de pobreza. A mão que o menino, pequeno vendedor ambulante, coloca na cintura, sugere que foi orientado e se preparou para o registro. O ponto de convergência do olhar dos dois negros libertos, por outro lado, nos faz pensar em uma conversa íntima, que parece ter sido flagrada à revelia, mas que, pelo que indica a atitude do menino provavelmente foi planejada anteriormente entre eles e o fotógrafo (Figura 3).

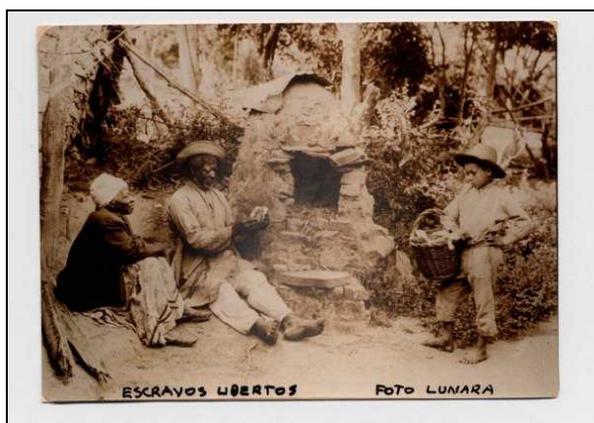


Fig. 3⁵

⁴ Negros libertos, quarto quartel do século XIX, fotografia dos Irmãos Ferrari. *Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.*

⁵ Negros libertos, roscas de polvilho, fotografia de Lunara. *Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.*

Há um pequeno objeto que prende a atenção do casal e que a atitude do menino indica que foi retirado da grande cesta que ele carrega em um dos braços e apóia sobre o joelho. O homem mais velho segura o objeto cuidadosamente com as duas mãos e examina a sua qualidade como se estivesse interessado em comprar algo para comer que lhe fora oferecido minutos antes.

Ao seu lado, com os pés descalços quase tocando a extremidade do casaco que o negro veste, a mulher permanece quieta à espreita de umas palavras que brevemente vão ser ditas pelo outro; tem as mãos cruzadas sobre os joelhos cobertos por uma saia que deixa apenas à vista os pés descalços. Dos três, o menino é o que parece menos interessado nesta relação que se dá a dois em um dos planos da cena do qual nós fomos totalmente alijados.

No mesmo nível dos personagens, dividindo o casal do menino, há um forno rudimentar construído de tijolos. Em torno do forno, Lunara materializa o espaço doméstico dos libertos que viviam longe da casa grande. O casal está sentado no chão de terra em uma pequena clareira que parece ter sido ocupada recentemente por eles. Pela posição das pernas, a mulher talvez esteja sentada sobre um banco improvisado; ao lado dela, um pouco mais abaixo, o homem sentou-se apenas sobre as calças, com as pernas ligeiramente abertas. Nas proximidades, não há nenhum objeto com forma acabada, exceto o forno. Atrás do menino e formando uma das bordas do quadro, há moitas de vegetação selvagem. No outro nível, imediatamente superior aos personagens, duas estacas dão apoio ao que, desde o ponto de vista do espectador, se assemelha a uma estrutura de madeira em construção.

Uma floresta densa, ao fundo, indica que a este espaço comprimido, limitado da cena, se contrapõe o espaço de profundidade de zonas que não cabem na mesma. Em mais um lance de seu jogo de visibilidade/invisibilidade com o que era dito nos jornais, o fotógrafo prefere dar ênfase à linha horizontal em que planta os personagens no chão de terra batida de uma área provavelmente do “cinturão de pobreza” de Porto Alegre, que não apresenta evidências de urbanização. Na sucessão de linhas verticais, que dão consistência ao fundo, o fotógrafo projeta para o exterior do quadro a copa das árvores deixando em nós a sensação de que a sua intenção foi mostrar com isso, em oposição ao conjunto de elementos enquadrados na cena, o espaço de liberdade que era proibido ao negro e o lugar provisório que poderia ser ocupado na pequena clareira.

A presença do menino transfigura, de certa forma, o espaço doméstico. Ele mostra na mercadoria que oferece ao casal que o comércio ambulante, mal remunerado e marginal, introduzido durante a escravidão pelos “negros de ganho”, seguia sendo uma forma de trabalho reservada aos negros e pobres que viviam sob o regime de liberdade.

Lunara vai nos dar pistas mais precisas da vida privada de um casal de negros em outra fotografia. No registro (Figura 4) denominado “Deixa disso, nhô João”, os dois ocupam o primeiro plano de uma cena que mostra, ao fundo, uma pequena construção de barro e telhas dispostas irregularmente. No primeiro plano, nhô João segura entre as mãos uma das mãos da mulher que se furta do olhar dele e volta-se para o outro lado onde a mulher está se comunicando com alguém que está fora da nossa vista.



Fig. 4⁶

Nhô João está de pés descalços. À diferença de outros negros libertos, o personagem de Lunara não cobre a cabeça. A mulher usa um turbante que nos remete às semelhanças que têm com a negra descrita anteriormente (Figura 10). A legenda que designa a fotografia formula uma interrogação sobre a relação que havia entre os dois personagens e, simultaneamente, instaura a dúvida sobre uma possibilidade de assédio masculino.

Na zona urbana, os mesmos sinais aproximam a aparência dos libertos do que Florestan Fernandes chama de “aparência de liberdade” (Figura 5). Na pose que fazem para o fotógrafo os três negros estão com os pés descalços. O desalinho do casaco e as calças largas, que provavelmente haviam sido confeccionados para um modelo que não tinha as mesmas medidas, deformam os seus corpos. No rosto, mais um sinal comum: o desalento em que viviam em liberdade depois de terem vivido até a maturidade sob o regime de escravidão.

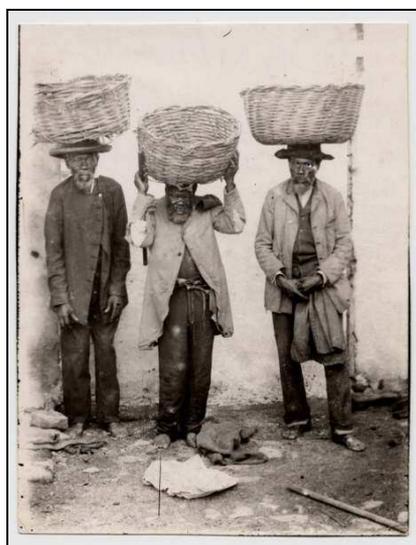


Fig. 5⁷

⁶ Negros libertos, deixa disso, nhô João, fotografia de Lunara. Fotografia de 1900. *Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.*

⁷ Negros libertos, vendedores ambulantes, autor desconhecido. Fotografia do final do século XIX. *Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.*

Com os grandes cestos sobre a cabeça os ex-escravos parecem estar querendo demonstrar, com a cumplicidade do fotógrafo, a destreza que o corpo ainda possui. Os dois negros colocados nas extremidades da cena equilibram os cestos dando sinais de sua força de trabalho a quem nos dá às costas e que somente eles podem ver. O corpo continua alinhado, apesar da idade que já avança, e se pode contemplar na barba crescida e grisalha. Para dois deles, é possível manter a cesta sobre a cabeça e as mãos cuidadosamente descansando sobre as coxas (negro que ocupa a extremidade esquerda da composição) ou deixar que uma delas segure vigorosamente o polegar da outra (negro da nossa direita).

O negro do centro, entretanto, no momento do registro perdeu o controle do cesto e para nós, espectadores, ficou evidente que não havia nada dentro dele, que a demonstração de equilíbrio e força estava sendo, muito provavelmente, feita com cestos vazios. O negro do centro levantou as mãos e com elas manteve o cesto no devido lugar mostrando o que não fora planejado para a cena.

À revelia do fotógrafo que pode ter calculado com os três negros os efeitos positivos de uma composição de elogio ao trabalho e à habilidade, para tentar mostrá-los bem integrados ao projeto de repressão à ociosidade, o negro do centro, com o gesto abrupto para amparar o cesto, deslocou o objetivo da representação: da aparência de habilidade e força de trabalho para a precariedade em que viviam.

Com o gesto, o negro do centro da fotografia deixa emergir a pobreza no pormenor incontável da costura desfeita das duas mangas na altura dos cotovelos, por onde sai um pano claro, que poderia ser da camisa, se não fosse o pedaço escuro, que aparece com a abertura do casaco, na altura da cintura do modelo, e que incide diretamente sobre nós.

Calegari compõe uma cena de rua com duas crianças negras (Figura 1). O menino veste um casaco largo, calças que vão até pouco abaixo dos joelhos, que estão descosturadas na altura do joelho, à nossa direita. O vestido comprido da menina deixa à mostra apenas os tornozelos. Ambos estão descalços. Com o resto do corpo, os pés iniciam os dois eixos verticais perfeitamente plantados sobre a calçada que estruturam a composição e fixam o arremate da moldura.



Fig. 6⁸

⁸ Negros – crianças no estúdio, fotografia de Virgílio Calegari, italiano (1868). Fotografia de 1937. Acervo do Museu Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.

No nível projetado imediatamente as suas costas, o fotógrafo comprime os vasos com flores que as crianças ofereciam ao espaço da cena principal onde as flores são exibidas em dois buquês que ambas acomodaram cuidadosamente no lado direito do corpo. Se nos desfizemos da bela composição, dando vazão ao jogo de visibilidade/invisibilidade em que Calegari parece estar querendo nos envolver, tal visão nos remete à cena organizada décadas atrás, na fotografia dos irmãos Ferrari (Figura 10). Numa ou noutra, a idéia fundamental se refere à pobreza dos negros que, para sobreviver e dar alguma estabilidade à família, inseriam as crianças precocemente no mercado de trabalho.

Considerações conclusivas

Uma análise das fotografias de Calegari, Ferrari e Lunara no presente permite situar um “território arqueológico⁹” da fotografia jornalística: uma prática fotográfica exógena que se ocupa do reconhecimento do presente que lhe corresponde, não apenas para fragmentá-lo em imagens ilustrativas, ou dar-lhe a ordem de discursos institucionais à semelhança dos jornais, mas que constitui uma forma de “conhecimento visual do mundo” (Martins, 2008, p. 102).

Trata-se de uma prática fotográfica que vai de encontro à agenda dos jornais dos oitocentos, que ignoravam as condições de pobreza e sofrimento em ambos os regimes, de escravidão e liberdade. O que se fez visível na composição fotográfica dos três, por um lado, se aproxima da característica da fotografia oitocentista de “agenda do invisível”. A produção do registro fotográfico exige, a partir de 1837, uma mediação do invisível:

...associam-se, na fotografia, a revelação da ‘imagem latente’ e o projeto moderno de desvelamento do mundo. Essa agenda do invisível confunde-se, em larga medida, com a própria história da fotografia no século XIX: os retratos espirituais, a decomposição do movimento (...), as iconografias da insânia e das doenças da alma (...), os inventários dos tipos criminais (...), a fotografia etnográfica, as ruínas, os fósseis, as paisagens estrangeiras (Lissowsky, 2008, p. 23-24).

A dimensão crítica do trabalho dos três fotógrafos, por outro lado, pode deslocar para o final do século XIX, o limiar de um “estilo de fotorreportagem” em que se situam as fotografias feitas entre 1930 e 1948 pela imigrante suíça Hildegard Rosenthal. Segundo Boris Kossoy, Rosenthal “inaugurou” no Brasil um estilo de fotorreportagem, ao abordar “sistematicamente as vistas urbanas, adentrando pelas principais artérias e praças da metrópole, documentando sua dinâmica, seus edifícios, seu transporte, e a face do povo” (Kossoy, 2007, p. 94).

⁹ Os territórios arqueológicos, diz Foucault, podem atravessar textos literários ou filosóficos, bem como textos científicos: “O saber não está contido somente em demonstrações; pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas. [...] O território arqueológico da Gramática geral compreende tanto os devaneios de Fabre d’Olivet (que jamais receberam status científico e se inscrevem antes no registro do pensamento místico) quanto a análise das proposições atributivas (que era então aceita com a luz da evidência e na qual a gramática gerativa pode reconhecer, hoje, sua verdade prefigurada)” (1995, p. 208).

Referências

- ALVES, H.R. (1998) “A fotografia em Porto Alegre: o século XIX”, in L.E.R. Achutti *Ensaio sobre o fotográfico*, Porto Alegre: Unidade Editorial, pp. 9-22.
- DO RIO, J. (1997) *A alma encantadora das ruas*, São Paulo: Companhia das Letras.
- ERMAKOFF, G. (2004) *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.
- FERNANDES, F. (1978) *A integração do negro na sociedade de classes*, v. 1. São Paulo: Editora Ática.
- FOUCAULT, M. (1995) *Arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GINZBURG, C. (2007) *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*, São Paulo: Companhia das Letras.
- HOHLFELD, A. (2006) “A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1930”, *E-compós*, 7, pp. 1-12.
- KOSSOY, B. (1989) *Fotografia e história*, São Paulo: Ática.
- LISSOWSKY, M. (2008) *A máquina de esperar* Rio de Janeiro: Mauad.
- MAROCCO, B. (2004) *Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico*, São Leopoldo: Editora Unisinos.
- MAROCCO, B. (2007) “Photojournalism in nineteenth century Brazil: a methodological approach”, *Javnost the public. Journal of the European Institute of Communication and Culture*, XIV (3), pp. 79-91.
- MARTINS, J.S. (2008) *Sociologia da fotografia e da imagem*, São Paulo: Editora Contexto.
- MAUCH, C. (1994) “Saneamento moral em Porto Alegre na década de 1890”, in: *Porto Alegre na virada do século 19. Cultura e sociedade*. Porto Alegre, Editora da UFRGS/Ed. ULBRA/Ed. UNISINOS, p. 9-24.
- NARANJO, J. [Ed.] (2006) *Fotografia, antropologia y colonialismo (1945-2006)*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 359 p.
- PALMA, D. Fotógrafos, viajantes, mediação e experiência. Texto apresentado ao Grupo de trabalho Cultura das Mídias. XVI Encontro da Compós, UTP, Curitiba, junho, 2007.
- PESAVENTO, S. (1998) *Os pobres da cidade*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 149p.
- PESAVENTO, S. (1999) Lugares malditos. *Revista Brasileira de História* [online], 19(37):195-216. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100010&lng=pt&nrm=iso, acessado em: 22/06/2009.
- SANTOS, A.R. dos (1998) O gabinete do Dr. Calegari, considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: L.E.R. ACHUTTI. *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre, Unidade Editorial, p. 23-35.
- VARGAS, A.Z. (1994) Moralidade, autoritarismo e controle social em Porto Alegre na virada do século 19. In: *Porto Alegre na virada do século 19. Cultura e sociedade*. Porto Alegre, Editora da UFRGS/Ed. ULBRA/Ed. UNISINOS, p. 25-42.