

Apresentação

Ana Maria Mauad & Solange Ferraz de Lima

A fotografia atua nas sociedades modernas como uma das modalidades mais importantes de registro da passagem do tempo, sua presença nos espaços privados e públicos constrói uma narrativa sobre os acontecimentos e garante a sua posteridade na memória social. Concebe-se, portanto, a fotografia como uma das formas narrativas pelas quais os sujeitos históricos representam o mundo visível e estabelecem uma lógica de discurso para experiência histórica.

Entretanto, a fotografia não pode estar descolada da prática que a fundamenta e do circuito social que prescreve seus usos e funções sociais, assim consideram-se como relevantes para o seu estudos: os espaços fotográficos e suas dinâmicas vivenciais; as lógicas de organização das fotografias e os seus espaços institucionais; e as práticas fotográficas como uma das formas de narração da experiência histórica.

Orientadas por esse conjunto de questões organizamos no âmbito do VI Simpósio Nacional de História Cultural (Teresina, 24-28 de junho de 2012), o Simpósio temático intitulado - **Narrativas fotográficas e os sentidos da história**. O resultado foi muito proveitoso, pois reuniu um conjunto significativo de trabalhos de alunos dos Programas de Pós-Graduação, dos quais escolhemos oito textos, em nível de mestrado, cuja proposta teórico metodológica se destacou pelo tratamento original e criativo da fotografia, como fonte histórica, objeto de estudo e problema historiográfico.

Os textos aqui reunidos valorizam o investimento teórico no estabelecimento de categorias heurísticas adequadas ao trabalho com circuitos sociais diferenciados, como é o caso do texto de abertura de Déborah Borges que trata de sistematizar os usos do conceito de fotografia popular; buscam ainda sistematizar por meio do debate historiográfico a relação entre imagem, história e ficção, como propõe Mariana Calaça no texto seguinte. Finalmente, o primeiro bloco de questões, mais bem voltadas para o debate conceitual, se encerra com o texto de Lucas Menezes e o estudo sobre o Fotoclube Minas Gerais no qual aprofunda o estudo da noção de 'prática fotográfica'.

Na sequência, dois trabalhos se debruçam sobre a cidade e a forma como a fotografia configura o espaço público visual e os rituais de representação associados ao espaço urbano. Isabel Augusto propõe uma leitura crítica das imagens de uma Belém construída na Belle Époque, por meio das fotografias publicadas nos álbuns de governo, mas que reverbera nas formas atuais de projetar sentidos para a cidade. A cidade de Belém também é motivo para Rosa Claudia Pereira analisar os ícones da modernidade amazônica, por meio das fotografias produzidas entre fins do século XIX e

início do XX.

O último conjunto de textos se debruça sobre a relação entre memória, história e fotografia. O estudo de Ana Claudia Ribeiro, sobre as fotografias de ritos fúnebre na cidade de Russa, no Ceará, volta-se para a análise da fotografia como objeto biográfico e suporte para a inscrição de memórias vividas. Fotografias de enterros e de mortos, datadas das décadas de 1960 e 1970, servem de base para avaliar o papel ainda atual das imagens como forma de culto. Segue-se o texto de Aryanny Thays da Silva que desenvolve a ideia de uma narrativa fotográfica que conta a história do Velho Chico, o Rio São Francisco. Os embates em torno do gerenciamento dos seus recursos se mescla com a expedição fotográfica patrocinada pela Chesf, mas implementada pelo fotógrafo Alcir Lacerda, em 2004, e as memórias do Rio. Encerrando este número o trabalho de Carlos Renato Araujo Freire, cujo estudo sobre o Quebra-Quebra de 1942, volta-se para avaliação do impacto da fotografia na produção das memórias do contemporâneo, por meio da construção visual do fato histórico.

Finalmente, cabe registrar a importância cada vez maior que os estudos sobre a história da imagem, notadamente, a imagem fotográfica vem assumindo na compreensão da experiência social. Uma vertente historiográfica que, sem dúvida, amplia os campos e canteiros da história.

Artigos

Fotografia popular: apontamentos históricos e conceituais

Déborah Rodrigues Borges

Processos fotográficos: a (re)descoberta da fotografia

Mariana Capeletti Calaça

‘Fotografia a cargo do FCMG’: narrativas escritas e visuais de fotógrafos amadores mineiros

Lucas Mendes Menezes

Reflexões sobre o uso e circulação das fotografias de álbuns de governo e o impacto em leituras de natureza, espaço e cidade no estado do Pará.

Isabel Teresa Creão Augusto

As diferentes funções sociais representadas no cenário das Fotografias da cidade de Belém (1898-1908)

Rosa Claudia Cerqueira Pereira

‘Alumiando a morte nos caminhos do sertão’: Memórias sobre os ritos fúnebres em Russas (Ceará)

Ana Cláudia Anibal Ribeiro

Narrativas fotográficas na Coleção São Francisco | Alcir Lacerda

Aryanny Thays da Silva

Uma história da memória do Quebra-quebra de 1942 através de duas experiências fotográficas.

Carlos Renato Araujo Freire

Fotografia popular: apontamentos históricos e conceituais

Déborah Rodrigues Borges¹

Como denominar as fotografias de produção esteticamente mais despreziosa, essas que fazemos ou mandamos fazer, e que colecionamos em álbuns, porta-retratos, caixas? Em outras palavras, como designar essas fotografias que as pessoas, nos mais diversos contextos culturais, utilizam para constituir uma espécie de narrativa visual de sua trajetória, e de sua família?

João Carvalho Trinité Rosa (2008) afirma não ter encontrado nenhuma expressão inteiramente satisfatória para designar esse universo fotográfico. Para o autor, o termo popular “refere a fotografia no contexto dos usos e de uma estética de massas”, ao passo que o termo vernacular indicaria uma fotografia feita de modo “integrado nos costumes sem a interferência de preocupações estéticas formais”². Titus Riedl acrescenta ao conceito de fotografia vernacular a noção de que trata-se de “uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas”³.

Ambos os autores compartilham a noção de que esse tipo de produção fotográfica não possui, prioritariamente, grandes preocupações formais. São imagens cuja produção está de tal forma atrelada a seus posteriores usos e funções como artefatos de representação e memória que sua constituição estética é elaborada e se justifica fortemente por esses papéis sociais que a imagem ocupará. Ou seja: para eles, essas fotografias não possuem um valor estético por si mesmas, mas, sim, enquanto artefatos integrados a certas dinâmicas sociais.

Neste sentido, o conceito de fotografia vernacular apresentado tanto por Rosa (2008) quanto por Riedl (2010) parece designar, genericamente, as fotografias de uso particular, criadas não para cumprir uma função artística ou informativa, mas, sim, para participar da (re)constituição de trajetórias individuais e grupais. O colecionismo fotográfico privado, assim, seria um mecanismo tanto formador da própria história de vida, na medida em que se integra às dinâmicas sociais em que os sujeitos se inserem, quanto, também, seria um modo de os indivíduos e os grupos acumularem, ao longo do tempo, artefatos que funcionam como fragmentos de lembranças. Ao conjunto desses fragmentos atribui-se uma certa coesão por meio de uma complexa relação entre o que as fotografias mostram e o que se desdobra para além delas, em uma constante (re)construção de

¹ Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Professora Assistente do curso de Comunicação Social da PUC-GO. E-mail: deborahborges@yahoo.com.br.

² ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Por que tiramos fotografias?** 2008. 88 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008, p. 11.

³ RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças.** Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002, p. 17.

memórias.

Ana Caetano (2008) também evoca

o papel da fotografia enquanto instrumento de representação das pessoas e dos seus percursos biográficos, na criação e acumulação de conhecimento sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as realidades em que se inserem⁴.

Para a autora, a fotografia está de tal forma incorporada à vida das pessoas que gera até um certo estranhamento o fato de que essa fotografia de uso privado seja tema de tão poucas pesquisas, especialmente no âmbito da Sociologia.

Assim como Rosa e Riedl, Ana Caetano também evidencia a dificuldade em conceituar esse tipo de produção fotográfica, pois nenhum termo parece ser plenamente adequado para definir toda a gama de intencionalidades, usos e funções envolvidos na concepção e circulação dessas fotografias. A pesquisadora diz se propor a “delinear uma abordagem da fotografia no âmbito da denominada fotografia familiar, pessoal ou de ocasião”⁵.

Aos termos vernacular e popular, apontados anteriormente por Rosa e Riedl, Caetano acrescenta, assim, outros três termos que, se também não são capazes de abarcar toda a complexidade e diversidade da produção fotográfica que denominam, pelo menos apontam outros aspectos que são relevantes para se pensar esse tipo de fotografia. A participação dessas imagens na construção visual das trajetórias familiares e pessoais se opera, em grande medida, nas fotografias que têm como função o registro de ocasiões que funcionam como marcos de reafirmação da coesão familiar, tais como casamentos, aniversários, batizados e, também, a morte. Para Ana Caetano (2008),

a prática fotográfica existe de acordo com as ocasiões que a justificam, que correspondem precisamente aos momentos e dimensões simbólicas que identificam como as mais importantes em termos da imagem que têm e querem transmitir de si⁶.

Apesar de os termos fotografia vernacular, pessoal, familiar e de ocasião apresentarem certos conceitos importantes para se pensar uma fotografia cujas concepções estéticas, usos e funções são compartilhados socialmente de forma ampla, declaro minha escolha em utilizar a denominação fotografia popular, mesmo com todos os problemas que ela carrega. Para pontuar melhor as razões da escolha, bem como as funcionalidades e deficiências que o conceito de

⁴ CAETANO, Ana. **Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária.** VI Congresso Português de Sociologia – *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008. Disponível em < <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>> Acesso em 22 de junho de 2012, p. 3.

⁵ Idem, p. 3.

⁶ Idem, p. 9.

fotografia popular apresenta, farei, primeiro, uma breve discussão sobre o termo popular, para, então, buscar compreendê-lo associado a certas práticas fotográficas.

O conceito de popular, assim como várias outras palavras, possui uma polissemia que gera uma certa insegurança quanto ao seu uso. Entretanto, Stuart Hall (2003) propõe que se parta de seus significados no senso comum para pensar nas pertinências e limitações do termo.

O autor destaca que uma primeira interpretação sobre o popular diria respeito àquilo que é amplamente consumido. Nas palavras do autor, algo seria considerado, então, popular, “porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente”⁷. Essa seria uma definição de mercado do termo, sendo constantemente associada à manipulação do povo.

Para além da crítica que eventualmente se faça a um suposto aviltamento da cultura do povo pelo condicionamento dos hábitos de consumo, não deixa de ser importante observar que o popular está atrelado à noção de algo que seja amplamente disseminado. Este é um ponto importante para se pensar o conceito de fotografia popular, tendo em vista que é justamente o caráter massificador desse tipo de fotografia que permitiu a construção de certos padrões de representação e reconhecimento amplamente compartilhados.

Quanto à crítica em relação a um suposto aviltamento da cultura pela imposição de padrões simbólicos pré-estabelecidos, podemos observar que a fotografia, desde os seus primórdios, enfrenta críticas por ser considerada uma arte menor. Ela teria, em oposição às artes eruditas, um sequenciamento de procedimentos que deveriam ser observados para que ela pudesse ser feita, o que supostamente anularia o gênio criativo do artista.

Quando do surgimento de técnicas fotográficas com procedimentos ainda mais simplificados do que o daguerreótipo, ocorre uma disseminação ainda maior da fotografia, e se antes o “aviltamento” pela popularização da arte consistia no próprio advento da fotografia, o surgimento de técnicas fotográficas de operação mais simples atualiza essa oposição agora dentro do campo da própria fotografia. Segundo Annateresa Fabris (1991), o daguerreótipo foi a imagem fotográfica preferida pelas elites até a década de 1860, em contraposição ao calótipo e ao cartão de visita, por exemplo, vistos como processos massificados, simplificados e, portanto, inferiores.

Sendo assim, o caráter de massificação da fotografia se articula intimamente com a discussão do próprio conceito de fotografia popular, bem como a um mapeamento de seu percurso histórico. Segundo Solon Ribeiro (1997), a fotografia popular, partindo-se desse aspecto da massificação, se inicia com o surgimento do ferrótipo. Segundo o autor,

⁷ HALL, Stuart. Notas sobre a Desconstrução do Popular. In. HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.247-266, p. 253.

o ferrótipo conheceu um grande sucesso, sobretudo em meio aos fotógrafos ambulantes. Isto se deu por duas razões: primeiro, era a técnica menos dispendiosa da época; e porque, graças à simplicidade e à rapidez do procedimento, podia-se obter a imagem de um grande número de pessoas⁸.

Já para Annateresa Fabris (1991), essa popularização começa com o surgimento do formato cartão de visita, fato corroborado pela pesquisa de Cândido Grangeiro (1994), ao constatar a ocorrência de uma verdadeira febre fotográfica em São Paulo no século XIX graças à massificação do consumo de fotografias no formato cartão de visita. Um segundo movimento de popularização da fotografia, segundo Fabris (1991), teve início na década de 1880, quando surge a Kodak e a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial e, progressivamente, torna-se uma atividade cada vez mais acessível ao público não especializado.

Ressalte-se que, não obstante esse caráter massificador da popularização da fotografia e o estabelecimento de certos padrões de representação, as pessoas, desde o século XIX, a utilizam para a construção de memórias individuais e familiares. Ou seja: apesar de essa massificação ser a responsável por uma repetição de poses e outros padrões na representação fotográfica, seu uso privado integra a construção de narrativas sobre trajetórias de vida que, para seus proprietários, são particularizadas. O argumento de uma dominação simbólica exercida pelos padrões de consumo populares sobre os sujeitos que se utilizam desses produtos, pelo menos no caso da fotografia, deve ser relativizado.

Segundo Hall (2003), outra interpretação do senso comum para o conceito de popular é aquilo que o povo faz ou fez. O autor aponta que essa noção se aproximaria “de uma definição antropológica do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do povo” (HALL, 2003, p. 256). Este conceito, para Hall, possui a funcionalidade de indicar a participação dos sujeitos como autores no processo de construção simbólica, e não apenas como destinatários inertes e manipulados pelos padrões popularizados, como supunha a definição anterior.

Neste sentido, ao tratarmos da fotografia popular, falamos de imagens que seguem, sim, certos padrões de representação, mas que não são estanques, visto que há muitas variáveis envolvidas na construção dessas fotografias, tais como: o tipo de aparato técnico utilizado para se fazer a foto; as escolhas feitas pelo fotógrafo, e também os modos como se deu seu próprio aprendizado da fotografia; as expectativas e idealizações que os sujeitos têm quanto à imagem que

⁸ RIBEIRO, Solon. **Lambe-lambe**: Pequena história da fotografia popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997, p.15 .

desejam projetar de si mesmos etc. Sendo assim, de tempos em tempos observam-se atualizações desses padrões representativos.

Um problema apontado por Hall (2003) quanto a esse entendimento do popular como aquilo que o povo faz consiste no fato de que muitos pesquisadores, ao assumirem essa definição mais descritiva do termo, julgam que, então, a prioridade dos investigadores da cultura popular deve ser a realização de um inventário das manifestações que mereceriam entrar nesta categoria. Segundo Renato Ortiz (1992), a figura do antiquário foi importante para a consolidação do interesse pela cultura popular no século XIX. Embora esses colecionadores apenas se preocupassem com a reunião de manifestações e objetos elaborados pelo povo, sua postura inaugura um novo interesse por uma produção que, até então, não ocupava lugar de destaque nas investigações acadêmicas.

Entretanto, essa postura, atualmente, tende a conduzir o pesquisador a uma atitude de mero inventário das manifestações populares, muitas vezes justificada por uma necessidade de se catalogar e preservar tradições que estão em vias de extinção. Tal conduta, porém, não dá conta da complexidade das relações que permitem a elaboração, continuidade e as mudanças de certas práticas culturais populares.

No caso das pesquisas sobre fotografia popular, alguns autores apontam quais são os tipos de fotografia que pertenceriam a essa categoria, tais como a fotopintura, a fotografia lambe-lambe, o monóculo, e se ocupam em mapear e historicizar tais práticas. Entretanto, essa atitude de inventário, semelhante à dos antiquários do século XIX, traz algumas limitações para o estudo sobre a fotografia popular. Primeiro, porque não promove, de maneira mais aprofundada, um debate sobre a constituição formal das imagens, pressupondo-as de tal forma simples que não caberia destinar a elas uma análise estética. Segundo, porque esse tipo de concepção sobre a fotografia popular tende a reconhecer como tal práticas que estão extintas ou em vias de extinção, vindo daí a necessidade de se inventariar essas produções e os sujeitos envolvidos nessas práticas, antes que desapareçam.

Não se pretende tirar o mérito desses estudos. No entanto, é importante frisar que a fotografia popular, assim como outras manifestações da cultura popular, de tempos em tempos se atualiza. Se o termo popular pode ser entendido como aquilo que o povo fez ou faz, é necessário levar em conta que, atualmente, o acesso à fotografia é cada vez mais facilitado e, portanto, seu aspecto massificador é mais intenso do que nunca. Sendo assim, extintas, ou quase, certas práticas, não teríamos uma fotografia popular na atualidade?

Ainda recorrendo a Stuart Hall (2003), podemos nos apropriar da definição que o autor constrói para o termo cultura popular a fim de refletirmos sobre a fotografia popular na atualidade. Para ele,

o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. (...) Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável ⁹.

Assim, podemos considerar a fotografia popular tomando tanto as práticas que, uma vez extintas, integram ainda as memórias familiares como fragmentos de ocasiões e lembranças que marcaram as trajetórias dos sujeitos, mas também podemos pensar em outros usos recentes da fotografia, como ocorre nas redes sociais, por exemplo, e, face a seu caráter massivo, pensa-los como atualizações dentro da fotografia popular. As inovações tecnológicas pelas quais a fotografia passou nas últimas décadas não decretam o fim da fotografia popular, apesar de terem sido decisivas para a extinção de certas práticas fotográficas. A fotografia popular, assim como outras manifestações culturais, é um campo dinâmico, no qual o ato fotográfico, seus usos e significados são constantemente reelaborados.

Referências Bibliográficas

CAETANO, Ana. **Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária.** VI Congresso Português de Sociologia – *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008. Disponível em <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>> Acesso em 22 de junho de 2012.

CHIODETTO, Eder. *Fotopinturas – Coleção Titus Riedl*. In: **Arte Brasileira: além do sistema** (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**, São Paulo: Edusp, 1991.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica** – São Paulo 1862-1886. 1994. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

⁹ HALL, Stuart. Notas sobre a Desconstrução do Popular. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.247-266, p.257.

HALL, Stuart. Notas sobre a Desconstrução do Popular. In. HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.247-266.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

RIBEIRO, Solon. **Lambe-lambe**: Pequena história da fotografia popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997.

RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças**. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

_____. *Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto*. In: **Arte Brasileira**: além do sistema (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Por que tiramos fotografias?** 2008. 88 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.

SANTOS, Júlio. **Júlio Santos: mestre da fotopintura** / Júlio Santos. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.

Processos fotográficos: a (re)descoberta da fotografia

Mariana Capeletti Calaça¹⁰

Introdução

Desde seu impactante advento, a fotografia modificou a forma como o homem via imagens e definia o que era realidade, provocando várias mudanças de sentido, uma vez que a imagem fotográfica é capaz de mostrar, esconder e modificar o mundo. A relação que o homem criou com a fotografia foi de inteira dependência, é preciso que haja o registro fotográfico para que algo se torne verdadeiro. A fotografia foi vista então como uma forma de documento, prova irrefutável de que algo existiu. Mas a fotografia nasce de construções, desde sua formação física e química até subjetividade que envolve o fotógrafo, a imagem fotográfica é formada a partir de um ponto de vista, que deseja mostrar algo que vá além da imagem. Segundo Fernandes Júnior (2002) a fotografia tem em sua essência uma contraditória condição de realidade e ficção, é tida como verdade, mas é manipulável, constrói espaços e tempos e busca uma reflexão aberta e flexível quanto à representação. Vários fotógrafos tentam expandir essa fotografia, ir além daquilo que foi pré determinado a fotografia, e torná-la algo além de registro da realidade. E dentro desse grupo de fotógrafos existem aqueles que vão em sua essência, e procuram nos processos históricos fotográficos o meio para se representarem.

A fotografia evoluiu constantemente, sendo hoje dominada pela tecnologia digital. Segundo Flusser (2002), quem adquire um equipamento fotográfico, procura o “último modelo” que geralmente é menor, mais fácil de manusear e melhor que o anterior. Porém, em meio a tanta evolução existem aqueles que buscam em processos manuais, históricos e não comerciais meios para fotografarem.

A fotografia está associada a fatores técnicos e a processos de aperfeiçoamento, porém alguns fotógrafos-artistas fazem um resgate desses processos produzindo imagens dentro do campo das artes visuais, denominado por Rouillé (2009) como neopictorialismo, que é o uso de “materiais e procedimentos antigos, ultrapassados, arcaicos – fotografia com câmeras artesanais (*pinhole*), o daguerreótipo, os positivos diretos e a goma bicromática¹¹.”

O uso desses processos na fotografia contemporânea é denominado por Fernandes Júnior

¹⁰ Formada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, cursa mestrado em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás, onde pesquisa história da fotografia com ênfase nos processos fotográficos do século XIX e como esses processos retornam a fotografia contemporânea e quais as novas significações recebem.

¹¹ ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 184.

(2006) como fotografia expandida, que existe graças à inquietação dos artistas, que desde o advento da fotografia não se contiveram a utilizar apenas os padrões estabelecidos pela indústria fotográfica. Transgredindo o fazer fotográfico, onde o importante é o processo criativo e os procedimentos utilizados pelos fotógrafos para obterem o resultado desejado. O autor afirma ainda que a fotografia expandiu também em seu território de ação, deixando de ser apenas documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos, usos e espaços, uma fotografia onde não se pode ignorar o fotógrafo, seu olhar subjetivo, sua personalidade e ainda, não se pode considerar a realidade na fotografia como algo imutável, impassível de manipulação. Tadeu Chiarelli trata essa manifestação artística autônoma da fotografia como contaminada, “uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas”¹².

Susan Sontag (2004) afirma ainda que alguns fotógrafos a fim de conseguir características criativas as suas fotografias, abandonam as câmeras cada vez mais tecnologicamente avançadas, e partem para aparelhos toscos, acreditando conseguir resultados mais livres e positivos.

O intuito desse trabalho é iniciar uma discussão acerca do retorno a câmera escura, e quais são esses processos retrabalhados.

Os Antecedentes

A fotografia em sua essência era a arte de fixar imagens provenientes de uma câmera escura através de reações químicas. Antes de se conseguir tal invento foi preciso o aperfeiçoamento de diversas experiências físicas e químicas para se conseguir um resultado almejado. A evolução fotográfica teve diversos antecedentes, alguns químicos e outros ópticos.

A experiência de visualizar imagens no escuro a partir de orifícios existe desde o primórdio da humanidade, fazendo alusão inclusive a Caverna de Platão. As câmeras escuras são apresentadas como antecedentes do aparelho fotográfico, elas são conhecidas desde Aristóteles no século IV a.C. O filósofo observa um eclipse solar em um local escuro onde a luz entrava por um pequeno orifício na parede e indaga porque a luz ao atravessar um orifício quadrado se projeta redonda, ou porque os raios de luz se ampliam antes de chegar ao chão. Aristóteles não encontrou respostas e suas perguntas ficaram conhecidas na óptica como *Problemas de Aristóteles* (RENNER, 2000).

A câmera escura também é descrita pelo astrônomo árabe Al Hazen no século XI e por Roger Bacon em 1267. Segundo Sougez (2001) Guillaume de Saint-Cloud é quem melhor expõe tal fenômeno em suas anotações, descrevendo suas observações resumidamente assim: em uma sala escura se faz uma abertura em uma de suas paredes por onde se deixar entrar a luz, qualquer raio

¹² CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editora, 2002.

luminoso vindo do exterior se projeta no interior da sala como uma mancha circular, mesmo o orifício sendo de outro formato. Quanto mais distante a parede projetada estiver do orifício maior será a imagem formada, e os raios superiores se projetam em baixo, e os inferiores em cima, formando uma imagem invertida. Em 1515 Leonardo Da Vinci descreve novamente a câmera escura em seus apontamentos, mas não a limita a apenas observação de eclipses solares, com isso o aparelho é aperfeiçoado durante a Renascença, e após suas transformações ganha lentes de vidro ao invés de apenas um orifício.

Em relação às pesquisas químicas, Monteiro (2001) aponta para as pesquisas desenvolvidas ainda no século XVIII com materiais que apresentavam sensibilidade a luz, é o caso do físico alemão Johan Schulze com os sais de prata, pelo francês Jean Hellot e o nitrato de prata e pelo sueco Carl Scheele com cloreto de prata dissolvido em amônia.

A união dos conhecimentos técnicos e científicos aliados ao propício momento que o século XIX vivia, possibilitaram a invenção e aceitação da fotografia. As revoluções, industrial e francesa, mudaram a forma de ver e viver nos grandes centros, que tinham sua população multiplicada no início da modernidade. A demanda por imagens e a necessidade da burguesia em encontrar uma forma de representação, figuram como ponto de partida para diversos experimentos que buscam a fixação da imagem produzida pela ação da luz. Várias foram as tentativas e inventores para a fotografia em todo o mundo, alguns desses processos surgiram inclusive de forma simultânea em locais diferentes.

As primeiras experiências em conseguir imagens através de materiais fotossensíveis data do início do século XIX e pertencem a Thomas Wedgwood e Humphry Davy¹³. Wedgwood tentou realizar silhuetas de objetos variados colocando-os em contato com uma superfície (papel ou couro) sensibilizada com nitrato de prata, porém, seus fotogramas desapareciam logo em seguida pela falta de um agente fixador. Suas experiências foram repetidas por Davy que utilizou cloreto de prata, mas também não conseguiu fixar a imagem. Wedgwood iniciou o que seria posteriormente a base para vários dos processos fotográficos criados no século XIX, um material fotossensível que fosse capaz de captar a imagem gerada no interior da câmera escura, sem que houvesse interferência manual. O cientista morreu jovem e não conseguiu obter o elemento capaz de fixar a imagem.

Anos mais tarde, vários outros cientistas e artistas criaram processos fotográficos variados, como veremos a seguir.

Se dá a Louis Jacques Mandé Daguerre, com seu daguerreótipo, o título de inventor da fotografia, o processo divulgado em 1839 se iniciou a partir das pesquisas litográficas de Joseph-Nicéphore Niepce, inventor francês que não sobreviveu para ver e usufruir da nova tecnologia. O

¹³ MONTEIRO, Rosana H. *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.

daguerreótipo era uma placa de cobre sensibilizada com iodeto de prata e expostas a luz na câmara escura. Posteriormente as imagens eram reveladas em vapor de mercúrio e inicialmente fixadas com uma solução de água salgada e depois com tiosulfato de sódio (conhecido como hipossulfito de sódio). Por ser uma placa de cobre, polida e banhada em prata, o daguerreótipo tinha como característica o reflexo, a imagem é única e positiva e eram guardadas em estojos de madeira com uma proteção de vidro. O governo da França paga ao inventor uma pensão vitalícia em troca do invento, que pode então ser utilizado por qualquer pessoa sem a necessidade de se pagar pela patente, o que propicia o crescimento do daguerreótipo que se espalhou rapidamente, estima-se que durante seu auge foram produzidos cerca de trinta milhões de fotografias. Segundo Annateresa Fabris (2003) esse fator aliado ao poder de representação de forma rápida, nítida, detalhada, fiel e precisa da realidade propiciaram ao processo sucesso e ampla difusão, porém o daguerreótipo teve um tempo hegemônico curto, pois a partir da década de 50 do século XIX outros processos mais rápidos, baratos e que proporcionavam a reprodutibilidade foram inventados.

Inicialmente o daguerreótipo foi utilizado como forma de registro, na medicina, em expedições, e para confecção de retratos. Hoje ele adquire uma nova função nas mãos de fotógrafos e artistas contemporâneos, é o caso de Francisco da Costa, um dos grandes divulgadores da daguerreotipia no Brasil, estuda o processo desde 1996 e desenvolveu todo seu material e equipamento através dos manuais que foram feitos e distribuídos no século XIX. A artista Cris Bierrenbach utilizou o processo da daguerreotipia em alguns de seus trabalhos como forma de expressão, como meio. As características estéticas do daguerreótipo faziam parte da estética e poética de seu trabalho, uma vez que a artista manipula o processo e o registro fotográfico e dota seus trabalhos com sentidos e práticas reminiscentes de sua vivência ligando inclusive com outros meios. Um dos trabalhos é a série *Auto-retrato* de 2003. Ao contrário do que se pensa de imediato não se trata de fotografias representando a imagem física da artista, mas sim bonecas cuidadosamente fotografadas, onde o trabalho com a luz age de forma decisiva na percepção da imagem. As bonecas tem apenas parte de seus rostos fotografados, deixando a outra metade em uma penumbra, o que causa uma certa inquietação, e faz com que as bonecas percam sua função de meros brinquedos infantis, pois ali posam para representar retratos.

Série Auto-retrato #2, 2003. Daguerreótipo, 18x13 cm.



A daguerreotipia que no seu advento era utilizada para fazer o retrato, a cópia fiel de uma pessoa, aqui retrata um objeto construído com a finalidade de representar a imagem humana e mesmo com tantas características que apontem essa aproximação com a realidade

as bonecas são apenas representações e interpretações da realidade, assim como a fotografia. Outro ponto interessante para o nome da série também está ligado diretamente ao suporte utilizado pela artista, embora não apareça na fotografia que reproduz a obra, o daguerreótipo tem como característica o espelho, como a imagem é impressa em uma placa de cobre com banho de prata a superfície acaba por se tornar um espelho, e ao olhar para a imagem o observador se vê espelhado na fotografia, fundindo o retrato das bonecas com ele mesmo refletido. Ele então faz parte da obra, observa e é observado. A boneca agora não está mais no fim, na ponta da obra e sim no meio, pois fica entre o observador e sua imagem no espelho, o que antes era o retrato de um objeto agora se torna o autorretrato de quem contempla.

A luz cuidadosamente trabalhada não foi apenas um artifício estético, a parte que permanece em penumbra na imagem quando visualizada é apenas espelho, e é nesse momento que o observador se funde definitivamente com a obra, pois ao olhar para a fotografia metade dele se torna a boneca.

A artista propõe uma discussão a cerca da realidade e distorce o significado inicial da daguerreotipia no momento em que foi criada, ao invés de cópia fiel da realidade, ela passa a refletir a realidade a partir conceitos, lembranças e conexões.

A daguerreotipia foi apenas o início dos processos fotográficos que surgiram ao longo do século XIX, a fotografia foi uma invenção de caráter múltiplo, uma ideia que surgiu a várias pessoas em diferentes locais. Praticamente no mesmo período do invento de Daguerre, ocorreu a Calotipia de Fox Talbot, que ao contrário do primeiro permitia a reprodutibilidade e as cópias eram em papel. A partir de então a fotografia só evoluiu, os materiais e a qualidade da imagem melhoraram, o tempo de exposição diminuiu. Esses outros processos como, papel salgado, albumina, colódio úmido, goma bicromatada, cianotipia, também ganham ressignificação nas mãos de fotógrafos e artistas contemporâneos brasileiros como Kenji Ota, Luiz Monforte, Andréa Brächer, além de grupos e coletivos de fotografia.

Ao longo da história a fotografia se desassocia da ideia única de registro e se caracteriza também como criativa. Na contemporaneidade adquire inúmeras facetas, sendo suscetível a inúmeras interpretações e produções.

O uso de processos alternativos parte de uma inquietação e necessidade de experimentação dos artistas em relação à rígida linguagem fotográfica, Flusser (2002) defende que os artistas que utilizam de processos alternativos o fazem pois desejam jogar contra o programa; os fotógrafos denominados experimentais, procuram respostas num contexto da liberdade dominado por aparelhos, onde não se limitam aos mecanismos e dispositivos.

Segundo Flusser (2002) a filosofia da fotografia reposiciona o problema da liberdade, indagado em toda filosofia. O autor traz que estamos rodeados de aparelhos programáticos, que automatizam a ação de fotografar, pensar e viver. Porém, Flusser traz que é possível “jogar contra o aparelho” uma vez que o aparelho pode ser enganado, os programas podem sofrer alterações humanas não previstas, sendo essa a liberdade da filosofia da fotografia¹⁴. A fotografia expandida existe graças a essa liberdade, desenvolvendo o caráter mágico da imagem tradicional à fotografia, fazendo o observador vaguear com os olhos por toda a superfície da imagem técnica.

Referências Bibliográficas

AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BIERRENBACH, Cris. *Fotoportátil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editora, 2002.

¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2002, p. 75.

- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia*. Usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2002
- MONTEIRO, Rosana H. *Descobertas múltiplas*. A fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.
- RENNER, Eric. *Pinhole photography*: rediscovering a historic technique. Boston/London: Focal Press, 2000.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- FERNADES JR., Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de doutoramento apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

Fotografia a cargo do FCMG: narrativas escritas e visuais de fotógrafos amadores mineiros

Lucas Mendes Menezes¹⁵

O Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) foi uma associação de fotógrafos amadores ativa em Belo Horizonte nas décadas de 1950 e 1960. Seus membros, para além da organização de mostras e concursos na capital mineira, foram responsáveis pela publicação de artigos sobre fotografia no jornal “Diário de Minas” em duas sequências: a primeira contida entre 1952 e 1953 e a segunda publicada no ano de 1957. Os textos, normalmente acompanhados pela reprodução de uma fotografia de um dos associados, tratavam de temas diversos que perpassavam desde processos químicos a pontuais reflexões estéticas. Eles eram publicados normalmente na edição de domingo do jornal e ao longo das semanas contaram com colaborações de diversos fotógrafos, sendo os textos da primeira fase normalmente escritos por Wilson Baptista (autoria atribuída) e os da segunda por Antônio Carlos Rocha Pena, membro do FCMG e também secretário do jornal.

Escritas a partir de uma premissa clara de promoção da prática fotográfica, as narrativas conformam um importante ponto de apoio para entender como o conhecimento fotográfico foi apropriado pelo grupo e difundido a partir das pequenas sínteses contidas nos artigos e imagens publicadas. Esse exercício permitirá revelar, para além de traços particulares da realidade do FCMG, elementos sobre a comunidade a qual o FCMG estava inserido. Desta forma, partimos da premissa que o caso belo-horizontino não é isolado; a origem da associação de fotógrafos amadores data ainda do final do século XIX, tendo como palco as principais cidades da Europa e dos Estados Unidos. Essas agremiações foram marcadas, sobretudo, pelo intenso intercâmbio de imagens, promovido através da organização de mostras e salões internacionais, assim como pelo estabelecimento de parâmetros estéticos bem determinados. Ao longo dos anos, essas iniciativas foram complementadas pela crescente publicação de periódicos especializados, sobretudo no Pós-Guerra, fator que contribui para a promoção de novas práticas e a difusão de novos valores em torno da fotografia.

Nesta medida, interessa-nos apreender, a partir da experiência da produção visual e escrita dos amadores belo-horizontinos, os alcances do circuito de informações sobre fotografia no período. Em que medida as sínteses promovidas semanalmente pelos fotógrafos mineiros se relacionam com o debate em torno da fotografia no período? Como se realizam as pretensões desses fotógrafos no espaço da cidade? De que maneira eles buscam promover a sua prática? A partir de quais suportes? Quais são os padrões estabelecidos? A quais públicos eles se dirigem?

¹⁵ Mestrando em História Contemporânea pela Universidade Federal Fluminense e bolsista do CNPq.

Nossa opção por pensar a “prática fotográfica” – ao contrário de recorrermos a uma concepção ampla de fotografia – nos permite fazer uso de ferramentas de análise já consolidadas, diretamente relacionadas ao campo próprio da história. Ao longo da nossa análise, quando nos referirmos à “prática fotográfica”, estamos interessados em explorar uma prática que não é concebida como um fenômeno isolado, mas entendida como inserida em um circuito de significados, com linguagens e modos de fazer estabelecidos. Ao restringirmos essa prática aos amadores, passamos em consequência, também a entendê-la como relacionada ao conjunto de experiências sociais próprias a esse indivíduo e seu grupo. Em linhas gerais, a maneira como nos referimos à prática fotográfica – e as imagens produzidas – está relacionada a um universo de práticas e representações, marcadas por experiências sociais e visuais, e relacionada a um contexto de circulação e consequente apropriação de valores e parâmetros.

Em certa medida, nossa escolha implica atribuir à “prática fotográfica amadora”, um lugar semelhante – sendo observadas as particularidades e proporções – à “prática de apropriação cultural”. Essa abordagem, proposta por Roger Chartier em “A História Cultural: entre práticas e representações”, apesar de diretamente relacionada ao campo da história do livro e da leitura, é por nós referenciada a partir de seus pressupostos básicos, alcançando dimensões para além desse campo. Chartier advoga que a “prática de apropriação cultural” não deve ser pensada como um elemento estático, mas como uma forma de interpretação e resultado de um processo de produção de sentido e construção de uma significação. A “prática fotográfica amadora” que, apesar de gerar – em última instância – um produto estático/ bidimensional, implica um peculiar processo de produção de sentido. Na nossa leitura, a prática fotográfica é, sobretudo, entendida como uma leitura do mundo, resultado de escolhas, de apropriações e interpretações de um sujeito que porta uma câmera e realiza um recorte bidimensional da(s) realidade(s) das realidades que o cercam.

Primeiros escritos, primeiras imagens...

O primeiro artigo de autoria dos membros do FMCG foi publicado no dia 8 de junho de 1952. O pequeno texto busca apenas introduzir aos leitores o alcance daquele empreendimento, discutindo seus principais objetivos e pressupostos. Em linhas gerais, o que estava previsto era apresentar a:

cada domingo, uma fotografia artística ou científica, ou apenas original que dê margem aos leitores amigos da arte da objetiva e da câmara escura para que ‘espanem’ os seus conhecimentos, e desperte a vontade de também pôr em ação o equipamento guardado na prateleira.

Para os novatos, daremos uma série de conselhos elementares, sugestões sobre ‘oque não se deve fazer’, etc.

Para os mais avançados, sempre que possível daremos as últimas novidades que chegarem ao nosso conhecimento. (Diário de Minas, 08/06/1952, p.3)

E, de fato, esse será um padrão reproduzido nos textos que seguiram. Os artigos, normalmente acompanhados pela reprodução de uma fotografia de um membro do clube, primeiro se dedicavam a comentar a imagem impressa. Neste percurso, eram abordados distintos elementos, desde as condições da tomada da imagem, as escolhas e estratégias de composição, além de, sempre que possível, a transcrição dos parâmetros técnicos utilizados. Em tom jocoso, alguns artigos partiam da fotografia reproduzida para dizer das características pessoais daquele amigo-fotógrafo que havia realizado a imagem. A seguir, os autores¹⁶ apresentavam alguns conselhos técnicos aos leitores, em um percurso que depois foi sistematizado e subdividido de maneira temática. Por último, os artigos continham notícias sobre o cotidiano do clube que iam desde convocações para reuniões, passando pela publicidade de concursos internos e excursões fotográficas, até pequenos relatórios sobre as mais diversas atividades desempenhadas pela entidade. Os textos eram normalmente publicados aos domingos, salvo raras exceções, em um caderno especial denominado “Suplemento Literário”. Esse caderno era composto por cerca de uma dezena de páginas e dedicava-se aos diversos temas ligados ao universo artístico, trazendo textos sobre literatura, teatro, artes plásticas e cinema.

Ao todo foram publicados 72 artigos, sendo 57 destes mapeados entre junho de 1952 e outubro de 1953 e 15 entre junho e dezembro de 1957. Em primeiro lugar, o que é possível perceber é que a iniciativa dos fotógrafos amadores foi marcada pela regularidade. Se o primeiro artigo fora publicado em princípios em 8 de junho de 1952, os meses seguintes apresentaram um novo texto a cada domingo até o final de novembro, à exceção do dia 2 deste mês. Confirmando o padrão dos primeiros números, nos artigos que se seguiram os fotógrafos amadores não fugiram muito à risca do programa, apresentando formato semelhante. Contudo, é preciso fazer uma observação importante: se nos primeiros artigos as questões técnicas foram normalmente abordadas como relacionadas à imagem reproduzida, a partir do exemplar de 24 de agosto, elas passaram a ser sistematizadas. Em 1952 foram realizados dois grandes percursos temáticos: um voltado para discussão a respeito de filmes e outro sobre lentes. Quando da retomada dos artigos no início de 1953, os textos foram marcados pelas referências às diversas atividades empreendidas pelo clube e

¹⁶ A atribuição da autoria dos artigos à Wilson Baptista é uma hipótese baseada nas entrevistas realizada com o fotógrafo, mas também no conteúdo e na estilística dos textos, consideravelmente próximos à outros escritos e depoimentos relegados por Baptista ao longo dos anos. Baptista foi o primeiro presidente do clube e membro do júri em todas as exposições organizadas, centralizando, por um bom tempo, as atividades da instituição em torno da sua figura. Contudo, os artigos situados entre 1952 e 1953 se colocam como frutos de uma escrita coletiva e, desta forma, serão consideramos assim por nossa análise.

apenas em junho, a reflexão técnica foi retomada de forma sistematizada com a continuação da explanação em torno das lentes, seguida pela temática “revelação” que se estenderia até setembro.

Para além destes primeiros indicativos em relação ao conteúdo, o que os artigos traziam era um importante relato sobre a realidade cotidiana da agremiação. Neste percurso, uma das atividades que mais reteve nossa atenção – principalmente por não estar presente em nenhuma outra fonte relegada pelo FCMG – foi a realização de uma mostra destinada a estimular os “calouros” do clube. A “Exposição dos Novos” é referenciada pela primeira vez no artigo publicado em 06 de julho de 1952¹⁷ e tinha como objetivo servir como incentivo àqueles fotógrafos que queriam se iniciar como expositores. A realização desta exposição se conforma como importante indício de uma das intencionalidades previstas na trajetória do clube, qual seja, a expansão da prática fotográfica artística na capital mineira. Os autores estimulavam aqueles amadores curiosos, que praticavam a fotografia esporadicamente, a conhecerem o clube e suas premissas. Em linhas gerais, era a hora daqueles que produziam imagens e as guardavam em álbuns e gavetas perderem a inibição e desenvolverem a fotografia como prática artística.

Outra iniciativa largamente propagandeada pelos artigos de autoria do clube foi a realização dos concursos mensais temáticos¹⁸. A referência a esse concurso data inclusive do primeiro artigo publicado, sendo recorrente nos meses que se seguiram. Se em junho, o tema escolhido pela diretoria do clube foi “Textura” e não careceu de maiores explicações, o do mês seguinte foi alvo de discussões à respeito das possibilidades de criação que envolvia. O tema era “Perspectiva” e o artigo sugeria que fossem realizadas fotografias:

sobre qualquer motivo, mas pondo em relevo a PERSPECTIVA. Seja a perspectiva linear clássica, seja a perspectiva atmosférica, a diminuição de contraste e da definição dos objetos a medida que se afastam do primeiro plano, seja, digamos, a perspectiva psicológica, a diferença de tamanho sugerindo a distância, a profundidade. Liberdade absoluta para o tratamento do assunto. (Diário de Minas, 20/07/1952, p.3).

¹⁷ Outros dois comentários relevantes sobre a “Exposição de Novos” são realizados nos exemplares do dia 10 e do dia 24 de agosto. Ambos apresentam elementos que dizem da repercussão da mostra, atestando seu sucesso da iniciativa, principalmente pelo fato de agregar personalidades até então alheias à realidade do clube mineiro.

¹⁸ Esse modelo de produção mensal não era uma exclusividade do clube mineiro, mas dizia respeito a um padrão já consolidado em agremiações congêneres que o antecederam.

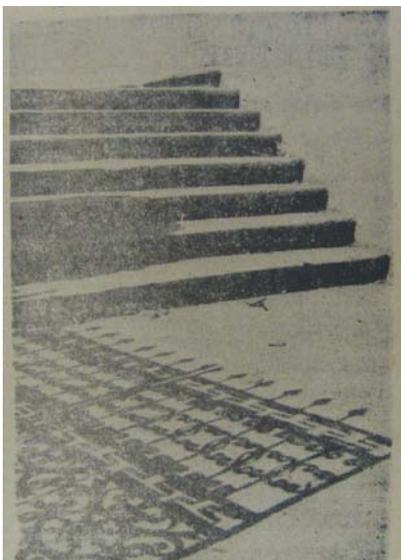


“Esforço”, Eugênio Vidigal Amaro (Diário de Minas, 30/11/1952, p.3)

A realização desses concursos mensais nos apresenta a possibilidade peculiar de entender como se realiza o processo de apropriação dos mais variados fazeres artísticos e técnicos na prática fotográfica daqueles amadores. Os temas escolhidos dizem respeito às referências consolidadas no meio fotográfico amador, não sendo fruto apenas do intelecto dos organizadores. Cada concurso mensal vai se transformar na principal fonte de produção cotidiana do clube. Nos meses seguintes foram

realizados certames sobre temas opostos, em agosto o escolhido foi “Tranquilidade” e em setembro, “Movimento”.

Interrompidos entre outubro e dezembro em virtude da organização do II Salão Mineiro e retomados em janeiro de 1953, os concursos mensais tiveram diversos temas a partir de então: “Água”, “Luz e sombra”, “Criança”, “Natureza morta”, “Reta e Curvas”, “Retrato”, “Contraste”, “Tempo”, “Abstração” e “High Key”. Diferentemente da “Exposição de Novos”, a referência aos concursos internos do clube estava também presente nos artigos publicados em 1957. Outras duas imagens publicadas permanecem relacionadas à dinâmica de produção estimulada pelos concursos mensais. Realizadas por dois dos sócios mais ativos e experientes do clube, elas são representativas de uma produção em vias de amadurecimento: “Esforço” de Eugênio Vidigal Amaro e “Luz e Sombra” de Celso Cardão.



“Luz e Sombra”, Celso Cardão (Diário de Minas, 05/04/1953, p.3)

A reflexão em torno dos concursos mensais ganha preponderância quando nos deparamos com o destino das imagens selecionadas como as melhores. As doze melhores fotografias advindas dos dois primeiros concursos foram expostas na vitrine do Banco Hipotecário Lar Brasileiro, também localizado no Edifício Dantés, enquanto as selecionadas nos concursos seguintes passaram a ser expostas na vitrine da Companhia Força e Luz. Além disso, essas fotografias iriam compor o acervo rotativo do FCMG, sendo sistematicamente concorrer em salões de foto-clubes espalhados

pelo mundo. Aqui reafirmamos a pertinência de se pensar a prática fotográfica como resultado de um processo de apropriação de valores, realizada por intermédio de uma construção coletiva que, se por outro lado valoriza as potencialidades de uma visão pessoal, por outro reforça a consolidação de uma base técnica e estética.

Os concursos mensais, assim como suas distintas formas de promoção, são importantes parâmetros para se pensar como a sistematização do contato com a fotografia através do pertencimento ao grupo, teria proporcionado aos amadores belo-horizontinos a possibilidade de entrar em contato com novas possibilidades de criação em torno da fotografia. Esse contato, aliado ao universo de produção sistemática que os concursos promoviam, permanece latente nas imagens discutidas e descritas em muitos dos artigos.

A partir de agosto de 1953, os artigos começam a surgir com menor frequência nas páginas do Suplemento Literário, sendo o último publicado em dezembro daquele mesmo ano. Contudo, antes de considerarmos esse fenômeno como um enfraquecimento do ímpeto dos amadores, é preciso dizer que entre setembro de 1953 e janeiro de 1954, as atividades do Foto Clube se voltariam quase exclusivamente para a realização de duas mostras na cidade. A primeira, realizada em setembro, demandou intensa produção fotográfica dos membros do clube, já que tinha caráter regional e se destinava apenas a expor fotografias com temas voltados à Belo Horizonte. Composta por mais de cem imagens, a exposição foi realizada em parceria com a Prefeitura Municipal, contando ainda com a publicação de um catálogo. A segunda, no ritmo das exposições anteriores, era o III Salão Mineiro de Arte Fotográfica, mostra de caráter nacional, onde o FCMG ficaria responsável por receber e selecionar cerca de 200 imagens advindas de foto-clubes de vários lugares do país. Para a exposição realizada em setembro, os membros do FCMG eram os responsáveis exclusivos pelas imagens, fazendo com que cada fotógrafo produzisse e encaminhasse para seleção cerca de 20 fotografias. O III Salão Mineiro, além de promover o incremento da produção fotográfica do grupo, envolveu um processo moroso de seleção de fotografias, além de dificuldades de realização material já que, ao contrário da mostra regional, essa exposição não contou com apoio decisivo do poder público.

Em seguida a esse período de intensas atividades que marcou os primeiros dois anos de existência do clube, a produção dos artigos ficou marcada por um hiato; nada foi publicado entre dezembro de 1953 e maio de 1957. Na verdade, é possível que mesmo as atividades no clube tenham sido marcadas por uma decaída, talvez em virtude das decepções advindas das dificuldades da realização do III Salão em 1953. De fato, o FCMG só voltaria a realizar uma atividade de expressão quando da realização da I Exposição Internacional de Arte Fotográfica, realizada em 1956, com apoio do prefeito Celso Azevedo de Mello. Possivelmente em virtude do sucesso da

mostra de 1956, os artigos voltariam a ser publicados no ano seguinte, antecipando, inclusive a realização da II Exposição Internacional, realizada em dezembro de 1957¹⁹.

Assim como em 1952, o primeiro artigo foi publicado em junho e, como que para fazer jus à sua reinauguração, apresenta um pequeno histórico da fotografia. O artigo, publicado no dia 26, é antecipado pelo título “Fotografia – Definição e História”. No texto, a fotografia é apresentada como uma prática entre o campo da arte e da técnica, sendo seguida, inclusive, pela conformação de um pequeno histórico que busca as origens da fotografia nos primeiros trabalhos com a câmara clara (marco ótico) e as experiências de Niépce como a consolidação do domínio químico que permitiria a criação da fotografia.

Os quatorze artigos que se seguiram tinham modelo semelhante àquele estabelecido pelo volume situado entre 1952 e 1953. Contudo, diferentemente da primeira sequência, os textos produzidos em 1957 terão a autoria declarada de Antônio Carlos Rocha Penna. Continuam a ser reproduzidas fotografias dos membros do clube, seguidas por pequenos comentários e dicas de soluções práticas para questões técnicas referentes ao meio fotográfico. De maneira geral, o autor optou por um percurso de reconhecimento dos alcances da câmara fotográfica, apresentando suas características básicas e principais diferenças entre modelos. Em seguida, mergulhou em temáticas mais específicas como a utilização de diferentes tipos de lentes e filtros e encerrou sua pequena sequência de artigos com uma síntese sobre o processo de revelação.

Contudo, os 72 artigos também foram marcados por outras características, não sendo encerrados apenas no desvendamento de alguns mistérios técnicos, nem na promoção das atividades cotidianas do clube. É preciso entender o papel que esses textos e imagens tiveram na construção de uma ideia de arte fotográfica que legitimasse a produção do clube mineiro.

Pelo reconhecimento da “arte da objetiva”

Qual é o real alcance dos artigos escritos pelos membros do FCMG? Em linhas gerais, para além das especificidades de cada artigo e seus conteúdos, é preciso refletir sobre o impacto da promoção desses escritos e, em que medida, eles contribuíram para a disseminação dos valores do grupo. Em primeiro lugar, o que está em jogo é o reconhecimento da fotografia enquanto prática artística e, nesse percurso, o FCMG não se encontrava isolado.

A origem da associação de fotógrafos amadores em clubes funciona como uma resposta ao fenômeno do final do século XIX de “democratização” da prática fotográfica. Fotógrafos das principais cidades da Europa e dos Estados Unidos se reuniram em pequenas sociedades com o

¹⁹ Tanto em 1956, quanto em 1957, a exposição internacional organizada pelo FCMG foi apoiada pela Prefeitura Municipal, sendo ambas incorporadas ao programa de comemorações do aniversário da cidade.

intuito de valorizar a perspectiva artística da fotografia em contraposição à prática pouco exigente dos “apertadores de botão”. De fato, foram os foto-clubes as primeiras instituições a militar pelo reconhecimento artístico da prática fotográfica, ao contraporem esta às práticas ligadas ao registro do lazer e do cotidiano, assim como a prática profissional. Entre os expoentes mais significativos dessa militância podemos citar o grupo americano *Photo Secession*, fundado por Alfred Stieglitz no início do século XX em Nova York. Da iniciativa de Stieglitz surgiram a revista “Camera Work” e da parceria com Edward Steichen, a Galeria 291, primeiro espaço destinado a expor trabalhos fotográficos na cidade. No Brasil, apesar de existirem evidências da sua existência já no início do século XX, a partir dos anos 1940 o foto-clubismo começou a se expandir de maneira significativa, principalmente nas grandes capitais e cidades do interior de São Paulo.

De maneira geral, o reconhecimento da fotográfica como prática artística foi marcado por um processo de seleção²⁰, seguido pela conseqüente disseminação de valores específicos, movida principalmente, pela circulação de publicações especializadas. Nesta medida, esses impressos eram um dos principais meios de difusão de uma perspectiva artística que, apesar de plural, permanecia excludente em certa medida. Desta forma a fotografia produzida e promovida pelos fotógrafos amadores belo-horizontinos apresentam balizas claras de referência, não se conformando apenas como expressões da genialidade de personalidades específicas. Dito isso, ao voltarmos para a análise desses escritos e imagens relegados pelos membros do clube mineiro, seria possível mapear indícios da tentativa de consolidação de uma perspectiva artística para a fotografia? Segundo nosso entendimento, sim. Todavia, falta ainda entender sobre que parâmetros é construída essa defesa.

O principal contingente a ser analisado será aquele que contém os artigos que anteciparam a realização do II Salão Mineiro de Arte Fotográfica, em dezembro de 1952. Essa escolha diz primeiramente respeito ao espaço que a promoção do II Salão vai ocupar ao longo daqueles artigos, sendo mencionado desde o texto presente na edição de 6 de julho:

O Clube está tomando as providências para a realização, em dezembro, do seu II Salão. Dado o êxito do anterior, realizado em 1951, o Clube espera poder apresentar ao povo de Minas uma exibição verdadeiramente grandiosa. Os convites estão sendo expedidos, os

²⁰ O reconhecimento institucional da fotografia artística se efetivou a partir de um conjunto importante de variáveis, dentre elas, a mais significativa talvez tenha sido a criação do Setor de Fotografia em 1940 no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a tutela Beaumont Newhall. Todavia, o setor foi antecipado pelo sucesso da exposição *Photography 1839-1937*²⁰ organizada em 1937. Segundo pesquisa realizada por Diana Dobranszky (DOBANSZKY, 2008), a mostra, que ocupou os quatro pavimentos do museu, foi acompanhada por um processo de pesquisa que incluiu viagens à França e à Inglaterra. A ambição de Newhall era grande, guiado pelo desenvolvimento técnico, o curador buscava dar conta da história de quase um século da fotografia. A repercussão da mostra foi muito significativa e o MoMA ainda seria lugar de muitas exposições fotográficas nos anos que se seguiram. Contudo, antes de avançarmos é preciso termos em que conta que ao construir uma história da fotografia e um panorama da fotografia contemporânea, Newhall, acima de tudo, selecionou. A fotografia como um todo não foi considerada arte; o processo de legitimação privilegiou algumas práticas e personalidades. Ao voltarmos nosso olhar para as publicações especializadas do período é possível perceber que, na medida em que algumas práticas e personalidades eram reconhecidas pelo seu valor artístico, elas passavam gradualmente a ser veiculadas nos impressos.

amadores daqui estão polindo a ‘prata da casa’ para se igualar com os ‘internacionais’ do Rio, São Paulo, Vitória, Aracaju e outros mais por esses Brasis afora, que certamente virão com seus trabalhos mais belos. (p.3)

Nesta primeira referência surge à menção ao sucesso da primeira mostra, realizada apressadamente e sem grandes investimentos poucos meses após a fundação do clube. Todavia, a expectativa em relação à segunda exposição era grande, assim como a esperança de que os trabalhos dos fotógrafos mineiros dessem conta de se igualar ao dos artistas brasileiros já consagrados na comunidade foto-clubística. No dia 20 do mês seguinte, uma nova comparação com a mostra de 1951, onde os “seus associados [tinham] pouca ou nenhuma experiência de organização, foram encontradas dificuldades de toda a espécie.” Já a mostra de 1952 seria fruto de um grupo mais experiente, onde “já seu viu que não é uma brincadeira de meia dúzia de rapazes sem o que fazer mas uma iniciativa séria, com o concurso de homens de responsabilidade.”

O II Salão Mineiro de Arte Fotográfica surge, no discurso dos organizadores, como uma oportunidade de legitimar o seu fazer perante a sociedade belo-horizontina; eles não querem que sua produção seja vista apenas como fruto de uma atividade de lazer, querem que ela seja reconhecida como fruto de um trabalho sério, pertinente. Também é possível entender esse percurso como relacionado à busca de reconhecimento, principalmente pelo poder público, da importância da iniciativa do FCMG. A campanha parece ter sensibilizado o então governador do estado, Juscelino Kubitschek de Oliveira, que resolveu patrocinar a exposição. No entanto, a busca pelo reconhecimento da legitimidade da prática fotográfica artística pelos membros do foto-clube mineiro, também pode ser verificada por outras via, consideravelmente menos militante e mais subjetiva.

Em seu segundo artigo publicado²¹, os autores insistem que mesmo portando uma máquina modesta, é possível realizar uma fotografia artística, desde que o processo de criação seja movida por uma “imaginação livre, uma vontade de realizar alguma coisa, de apanhar aquilo que despertou emoção”. Os amadores aconselham aos principiantes a recorrer a temas já batidos como fotografar “a filha do vizinho no jardim” ou a “namorada na beira da piscina”, mas que nesse processo tentem buscar algo de original, deixando a “fantasia livre”. Contudo, esse “espírito criador” tem que ser acompanhado por um aprimoramento técnico para se evitar erros básicos, ou seja, pode-se criar desde que se domine certa “sintaxe fotográfica”.

No artigo de 29 de junho de 1952, a partir da discussão de um retrato produzido por José Pinheiro Silva, uma oposição é construída: aquela entre a prática artística e a prática profissional. Segundo, os autores, a fotografia de Pinheiro Silva:

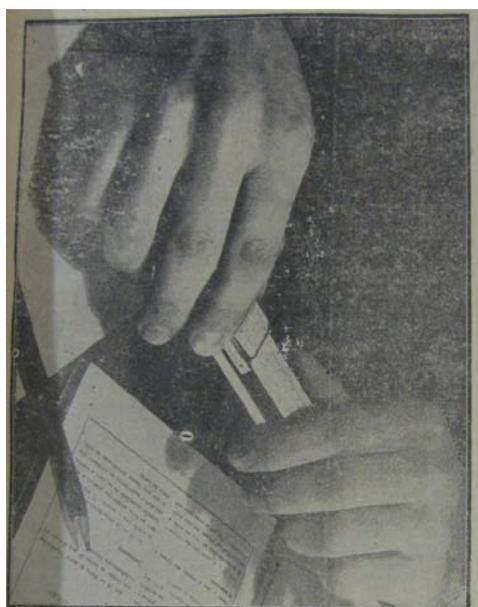
²¹ Publicado em 15 de junho de 1953.

Não é um ‘retrato’, na acepção normal da palavra, uma cousa para agradar ao freguês; é um ‘quadro’, a fixação no papel de prata de um instante, uma expressão, um alheamento por parte do modelo daquilo que o cerca, o pensamento longe. A objetiva capta esse instante e o transforma numa obra de arte; a técnica do laboratório jaz dela um quadro para exposição. Mas sem a imaginação do fotógrafo, sem a capacidade de ‘vêr’ o instante, de sentir a emoção produzida por aquele instante, nada resultaria da técnica fria e matemática do laboratório. Uma tem que seguir a outra. A imaginação precisa da técnica para o resultado final. A técnica precisa da imaginação para criar a imagem que vai fixar. (p.3)



“Meditação”, José Pinheiro Silva (Diário de Minas, 29/06/1952, p.3)

“Calculista”, Carlos Sampaio (Diário de Minas, 05/10/1952, p.3)



Em outubro, uma nova oposição é empreendida para legitimar a prática fotográfica artística amadora em relação às demais práticas. Ao discutir a imagem “O Calculista” de Carlos Sampaio, os autores advogam que ela é “um exemplo do que pode o fotógrafo com imaginação obter de assuntos a primeira vista sem maior atração”:

Nada da majestade das grandes paisagens, ou da ação das fotografias de esportes, ou do ‘engraçadinho’ das fotografias para o álbum de família (perdoem-me os papais e as mães...). Nada do romântico dos retratos de contraluz ou dos crepúsculos. Mas uma técnica vigorosa, o aproveitamento de todos os detalhes contando a história que se tem em mente. (Diário de Minas, 05/10/1952, p. 3)

O que está implícito para os autores é que a fotografia artística não se realiza através da escolha dos temas, mas da tradução, através de “uma técnica vigorosa”, daquilo que o fotógrafo imagina.

Em dezembro de 1952, no lugar dos artigos, os membros do FCMG optaram por publicar

algumas das imagens de fotógrafos mineiros premiadas no salão, acompanhadas por pequenas notas relativas à repercussão da mostra. Em certa medida, essas fotografias vinham complementar o ciclo de significações em torno da prática fotográfica construído até ali, sendo encerrado no principal expoente desta: a produção de imagens. Fazendo referência a uma expressão utilizada pelos autores, se “os chineses tinha razão: um quadro vale dez mil palavras”²², aquelas fotografias vinham dar contornos finais à discussão, sendo capazes de dizer mais do que os textos que as antecederam.

Apesar de fazermos um exercício reflexivo que enquadra esses 26 primeiros artigos em um grupo específico, não estamos afirmando que eles se diferenciam sobremaneira dos textos que serão publicados no ano seguinte. Pelo contrário, a questão da legitimidade da prática permanece recorrente, assim como a mobilização de diversas ferramentas em busca de seu reconhecimento. E essa questão permanece viva mesmo quando da retomada dos artigos em 1957. Na verdade, ela ganha contornos peculiares desde o primeiro texto escrito por Antônio Carlos Rocha Penna, segundo o autor:

Eu disse acima que fotografia é uma arte. Talvez muitos irão me contradizer, porquanto, é um assunto que já foi por demais debatido e até hoje há os que julgam a fotografia uma arte, outros já não consideram como tal. Mas, não é sobre esse ponto que vamos debater mais uma vez, tampouco provocar novos debates. Vamos, isto sim, falar sobre fotografia, seja arte ou não. (Diário de Minas, 23/06/57, p.6)

De fato, as concepções apresentadas pelo autor ao longo da série de 15 artigos não apresentam uma definição clara do que ele entende como fotografia artística, nem mesmo são realizadas oposições entre práticas, como atestado no percurso anterior. Para Rocha Penna, no entanto, é possível se desenvolver um “olho artístico” através da experiência, o que favoreceria o julgamento se o assunto visado interessa ou não.

*

Ao associarmos os diversos percursos empreendidos ao longo do texto, o que permanece evidente é o papel plural que esses artigos exerceram na trajetória do FCMG, apesar deste terem sido publicados apenas em três dos dezesseis anos de atuação da agremiação. O clube mineiro, ainda seria responsável por mais cinco exposições internacionais, organizadas em diversos espaços da cidade. No entanto, os artigos se consolidam como o principal discurso coevo produzido pelos amadores ao longo da história do clube. Neles, surgem de maneira mais evidente as intencionalidades previstas, as concepções em torno de arte e fotografia, os parâmetros do que se deve e do que não se deve fazer. De maneira muito mais intensa do que as outras fontes mapeadas

²² Comentário disposto em artigo datado de 6 de julho de 1952, onde os autores comentam uma fotografia produzida por José Borges Horta a partir da Ponte George Washington nos Estados Unidos.

pela pesquisa, os artigos são marcados por um engajamento e certa militância em torno do reconhecimento da fotografia enquanto prática artística. Além disso, como o FCMG encerrou suas atividades ainda na década de 1960, não foi possível pesquisarmos em um acervo próprio da instituição. Desta forma, acabamos por explorar os acervos pessoais dos antigos membros, muitas vezes com peças mal conservadas e, sobretudo, marcados pela desorganização e a escassez de elementos.

Os 72 artigos publicados, assim como as imagens que os acompanham se conformam como o principal contingente documental mapeada pela pesquisa. Até sua descoberta, lidávamos apenas com cerca de 20 fotografias produzidas pelos membros do clube mapeadas em diferentes coleções. É claro que em virtude da transposição para a folha do jornal, as fotografias perdem consideravelmente em qualidade. No entanto, acreditamos que, em virtude das escolhas de abordagem empreendidas, esse fator não influi de maneira consideravelmente sobre as análises que propusemos.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1965.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petropolis , RJ: Vozes, 1998

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

DOBRANSZKY, Diana. “A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia” (Tese), Unicamp (Instituto de Artes), 2008

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991

_____,_____. *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011

POIVERT, Michel. « Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle ». In. :

POIVERT, Michel (org.). *Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900*. Paris : Musée Rodin, 1993.

_____,_____. *L’image au service de la Révolution – Photographie, Surréalisme, Politique*. Paris : Le Point du Jour, 2006.

Reflexões sobre o uso e circulação das fotografias de álbuns de governo e o impacto em leituras de natureza, espaço e cidade no estado do Pará.

Isabel Teresa Creão Augusto²³

A constatação de um problema

Três momentos de observação:

1. Em 1996, um álbum cuidadosamente editorado pela Secretaria de Cultura do estado do Pará reunia uma diversidade de postais produzidos e retratando a cidade de Belém na *Belle Époque*. Com tiragens limitadas e rapidamente esgotadas, este álbum hoje é tido quase como obra rara entre pesquisadores, colecionadores e curiosos.
2. Ao final da primeira década do século XXI, em um shopping no centro de Belém, a reprodução ampliada de fotos de diversos pontos da cidade, como o chafariz da Praça da República, de parte do casario da Avenida Presidente Vargas e da antiga igreja de Nossa Senhora de Nazaré, todas realizadas naquele mesmo período entre o final do século XIX e início do XX, decoram os corredores de acesso em cada andar de estacionamento.
3. Com a intensificação das transmissões de informação através da internet, especialmente após o desenvolvimento das redes sociais, podemos acompanhar a quase diária publicação ou repetição de diversas outras fotografias produzidas naquele mesmo dito período áureo da vida cultural paraense, retratando seus espaços públicos e costumes disciplinados pela sociabilidade burguesa. Essas trocas, comentários e compartilhamentos frequentes, parecem tanto ratificar cada vez mais a força do discurso civilizatório dessas imagens, como reforçam também o imaginário de uma Belém desconhecida ou desaparecida. Na expressão que batiza o álbum mencionado acima, uma *Belém da Saudade*.

Esses são apenas três situações em torno da imagem da Belém *bellepoquiana* que demonstram a intensificação da circulação e exposição desse material para além do uso como fonte histórica. Entretanto, o impacto desses usos nos serve aqui de ponto de partida para pensar as dificuldades e omissões nas leituras de natureza, espaço e cidade também na produção histórica.

Esperamos contribuir aqui com algumas reflexões ao apresentar a construção de um problema de pesquisa, a partir da primazia de uma leitura sobre essa cidade, na transição entre os séculos XIX e XX, sustentada no uso hoje de parte da produção fotográfica daquela época. Esperamos que as ideias a seguir colaborem para a ampliação de abordagens deste material, para a reflexão metodológica e, principalmente, reafirmem a importante função da interpretação histórica na construção crítica do olhar da sociedade sobre si mesma e seu passado.

²³ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP e bolsista CAPES, modalidade II

História e Cidade: entre leituras e o objeto

Começamos este texto apresentando três situações onde imagens sobre a cidade de Belém do fim do século XIX servem, fora do campo da História, como produto de consumo e legitimação de um espaço urbano ideal. Essa prática, carregada de representações sobre que cidade se deseja, tanto não é nova como constitui uma das principais estratégias para que códigos e interesses de leitura espacial permaneçam centrados no modelo urbano.

O problema se instala exatamente aí: entre os referenciais que o conhecimento historiográfico (e outros correlatos ao trabalho com as fotografias como fontes) nos fornece como suporte para a leitura das fotos, e o que detectamos na memória ou o uso dado, pela sociedade, para esse material hoje. Quanto ao último, seu uso de caráter aparentemente acrítico, evidenciando a distância entre o público comum e o trabalho historiográfico sobre história, cultura e cidade, nos põe a refletir sobre o alcance dos debates e a coexistência de diferentes leituras e tempos históricos sobrepostos, com os quais lidamos e constituem-se parte integrante da construção de uma problemática.

Estudar as cidades já é tarefa bem difícil para aqueles que fazem parte de nosso campo de estudo; questionar a cidade como paradigma de organização e experiência social humana é um exercício ainda mais complicado, podendo tornar-se algo completamente impossível para públicos leigos, profundamente inseridos nas rotinas de uma espacialidade urbana. Nesse sentido, começamos um exercício livre de rememoração e reflexão por alguns dos caminhos percorridos em nosso campo de pesquisa, levando em consideração aqueles elementos, informações e imagens que ganharam maior notoriedade no senso comum, em contrapartida a outras questões cujo debate ainda não alcançou os bancos de sala de aula e a mídia, a ponto de se consolidarem como leitura histórica. Em uma pergunta simples: como a cidade vira lugar da história?

A primeira resposta que encontramos é que, mesmo sem adentrarmos em estudos específicos sobre a questão urbana, é possível identificar o impacto de suas redes de sociabilidade, produção e poder. Obras de importância fundamental para a historiografia sobre a formação do mundo contemporâneo, largamente consumidas por públicos fora de nossa área, ainda que dedicadas a processos de observação macro, segundo modelos sociológicos, buscando questões de classe ou de análise sobre a ação de estados em favor do capital, não deixaram de retratar o surgimento e a imposição da cultura da metrópole sobre os demais espaços. Na verdade, a grande maioria ratifica a

relação entre crescimento e a concentração nas cidades com o desenvolvimento do capitalismo²⁴.

O reconhecimento do espaço urbano como aquele que concentra capital e poder o torna, também, o centro irradiador de cultura. Não é à toa, portanto, que o período transição entre os séculos XIX e XX ainda é exaustivamente estudado, uma vez que é nesse momento que temos a celebração desse processo como o ápice da cultura ocidental por aqueles que o vivenciaram. A intensificação do movimento urbanizador naquele período histórico como sendo importante para a formação de um novo paradigma de organização social no século XX não pode ser, contudo, confundido como legitimador de imagens e valores sociais. Esta talvez seja a primeira dificuldade de diálogo que encontramos entre nossas leituras e o público geral, apesar do grande volume de trabalhos dedicados ao apogeu da sociabilidade burguesa e seu caráter civilizador auto-atribuído.

Para localizar melhor a pressão da imagem da cidade em uma problemática especificamente brasileira, é interessante lembrar ainda que a construção da leitura de nossa própria história, ao longo do século XX, envolveu a superação da imagem do Brasil estagnado em um mundo agrário, conservador e lento em suas transformações sociais²⁵. Este paradigma se impunha muito além da história, sendo retomado e vendido constantemente em diversos projetos políticos de governo, popularizado e massacrado pela mídia como responsável pelo nosso atraso econômico.

A cidade brasileira, como objeto de estudo histórico, deixou de ser fruto de um movimento industrial tardio, tornando-se reconhecível na paisagem como elemento formador das leituras de espaço e culturas nacionais²⁶. A cidade é também espaço de negociação, de transgressão, de confronto, mas principalmente de um cotidiano onde as redes de sociabilidades são muito mais diversas das que existiam na casa-grande²⁷. Mas isso não faz dela ausente de controle; apenas com novos códigos e relações, talvez mais dinâmicos e sujeitos a interferências mais imediatas do Estado do que em lugares mais remotos.

Ao longo de todo o século XIX, a cidade não se limita a sediar o aparato administrativo do Estado, mas concentra também seus grupos políticos, a riqueza gerada pela economia nacional e gesta em suas ruas o pensamento intelectual brasileiro. A cidade reuni saberes e técnicas; explica, planeja e coordena. Amparada pela ciência e lugar civilização, suas verdades se tornam de uma legitimidade inquestionável. Assim:

²⁴ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

²⁵ Cf. COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999; FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. 40ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

²⁶ NAXARA, Márcia Regina Capelari. "Domínios da palavra, domínios da cidade". In: *Cientificismo e sensibilidade romântica. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora UNB, 2004. p. 83 – 138.

²⁷ RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil: 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle-Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Esse domínio da escrita e do urbano proporcionou aos seus detentores, além da questão da criação literária, o privilégio da (re)construção do passado e, portanto, uma posição central como definidores da identidade, pois, apesar do Brasil ser um país rural na sua maior parte, os centros urbanos permaneceram como irradiadores de saber e de poder. A escrita possibilitou um processo de apropriação e criação da memória da nação.²⁸

A ação e representação do Estado através do espaço e culturas da cidade é, provavelmente, o ponto de confluência mais significativo entre história e cidade a ser divulgado e a colaborar para uma reflexão ampla da sociedade sobre imagens e leituras de Brasil. Esse ponto nevrálgico consegue ser óbvio e invisível ao mesmo tempo, uma vez que ele nos insere em definitivo como participantes de um modelo ocidental entendido como verdade universal.

Temos então uma relação dupla entre História e cidade que tanto se confundem como se complementam: a constituição da cidade como objeto de estudo da História no Brasil; e a ascensão espacialidade urbana como modelo por excelência para nossa experiência social. Mais do que isso, o centro urbano se configura como o lugar do poder, que explica e dá significado a todos os demais.

A formação de linhas de pesquisa dedicadas à História Ambiental tem conseguido criticar, com maior profundidade, o peso sócio-cultural desse ideal urbano-civilizador, não só pelo seu prejuízo ecológico direto, mas também pelo ônus causado às minorias e comunidades tradicionais quanto aos seus direitos sócio-políticos e validação de suas práticas culturais. A grande maioria da população, mesmo nas cidades, experimenta cada vez mais o fenômeno do desenraizamento, da perda do significado e sentimento de “lugar”, e da artificialização dos espaços, cada vez mais entendidos como globais²⁹.

Nesse difícil exercício de desvinculação entre o paradigma urbano e as leituras históricas sobre cidade, entre a imposição do modelo e a diversidade plural, o debate sobre os usos da fotografia tem muito a contribuir.

²⁸ NAXARA, Márcia Regina Capelari. “Domínios da palavra, domínios da cidade”. In: *Cientificismo e sensibilidade romântica. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora UNB, 2004. p. 83 – 138, p.102.

²⁹ Cf. ESCOBAR, Arturo. “O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?” In: LANDER, Edgar (Org.) *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais – Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2005. P. 133 – 168; RADKAU, Joachim. *Nature and Power: a global history of the environment*. Cambridge University Press, 2008.

Fotografia e possibilidades de (outras) leituras

Voltamos então para as fotografias. Com elas, o problema exposto anteriormente toma forma e ganha especificidade para o estudo de Belém ao final do século XIX. Tanto na historiografia como na leitura ampla da sociedade, a *Belle Époque* aparece como tema, seja na sua análise ou celebração. Novamente, historiografia e o senso comum não falam a mesma coisa, mas representam com a mesma imagem. E é dessa dissintonia que surge a dificuldade de expansão do olhar sobre a cidade.

É necessário destacar que, também a nível regional, não foi sempre assim. A leitura seguida pelas obras clássicas da história paraense sobre o período valorizam a borracha e todas as transformações materiais e políticas derivadas da sua produção e comércio como o grande momento de desenvolvimento do estado. Essa leitura estava plenamente de acordo com a análise economicista que orientava os trabalhos em História. O problema é que sua popularização não acompanhou a atualização necessária.

Ao invés de celebrar as transformações como sucesso do Estado e seu aparato administrativo, a Belém da *Belle Époque* é lida hoje de forma muito mais circunstanciada, onde sua execução foi possível dado o interesse das classes políticas de então, controladoras também da produção da goma elástica. A grande intervenção realizada sobre o espaço da cidade deixa, assim, de ser percebido como progresso, mas como um jogo de reapropriação e de novos significados culturais, que são impostos e que expulsam tanto antigos costumes como classes urbanas indesejadas para fora da cidade³⁰.

O uso das fotografias nesses estudos, apresentando a transformação do espaço público da cidade, tem recolocado essa produção de imagens segundo a incorporação de seus códigos e estilos, construídas e circulantes como parte de práticas de sociabilidades que se popularizavam entre as classes urbanas, e que foram viáveis também pelo avanço da técnica fotográfica e pelo investimento inicial feito pelo governo imperial ou já das províncias republicanas, onde a produção de imagens paisagísticas e de suas figuras públicas atendia também a fins políticos³¹. Essas imagens estão sendo muito bem identificadas hoje como fontes, e por isso mesmo como narrativas construídas e subjetivas, bem como qualquer outra tipologia de documento³². (Kossoy, 2001).

Enquanto isso, a circulação e o contato com essas imagens em espaços públicos (físicos ou virtuais), nos sugerem dois caminhos da interpretação: o primeiro, mais comum, reconhecíveis pelas falas, e sustentado por referências transversais de história e política, é a da imagem de uma

³⁰ SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870 – 1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

³¹ PEREIRA, Rosa Cláudia. *Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na cidade de Belém (1846 – 1908)*. Belém: PPHIST/IFCH/UFPa, 2006 (Dissertação de Mestrado).

³² FALTA REFERENCIA KOSSOY

cidade organizada, controlada e com atuação presente dos serviços públicos. Ainda que o retrato do passado, o entendimento imediato é de que essa cidade já existiu, já foi possível da forma como ali se apresenta, e por isso a retomada de controle do aparato urbano pelo Estado é uma questão de vontade e ação política eficiente. A *celebração da saudade*³³ parece constituir assim um conjunto coeso sobre história e cultura política, pedindo estudos atentos sobre a questão.

O outro caminho, menos evidente mais igualmente significativo para a nossa questão, demonstra ser um processo de reapropriação e artificação desse material³⁴. Retirado de seu contexto de produção para a propaganda dos programas de colonização do estado, as fotografias representam um outro aspecto dessa *celebração da saudade*: dessa vez através de um projeto estético e referencial de beleza para uma cidade que constantemente se reinventa em estilo e em área construída, e que hoje passa por um momento de intensa verticalização na construção civil, particularmente em sua orla e áreas próxima ao antigo porto que serviu para a exportação da borracha.

Esses outros caminhos que os usos dessas fotografias tomam são, sem sombra de dúvidas, muito ricos e merecem estudos em diversas áreas que possam dar conta da interpretação de suas práticas e significados. Entretanto, não podemos deixar de colocar que nesse momento, e principalmente porque seus agentes se concentram entre diferentes grupos residentes na cidade, essas ações acabam servindo para consolidar leituras e interesses que permanecem espacializados no centro urbanos, enxergando sempre e apenas a porção de Belém que se estende das margens da Baía do Guajará, onde se localiza o Ver-o-peso, até a região do Marco da Légua, fronteira do limite urbano do município que era literalmente aberta na floresta no final do XIX.

Para nós, a confirmação definitiva das limitações e da centralização dos debates sobre esta cidade em um universo espacial e representativo muito restrito, se deu com a consulta dos álbuns de governo do estado impressos entre 1899 e 1908, de onde quase a totalidade de fotografias circulantes daquele período foi retirada. Ainda que a capital tivesse destaque, essas produções mapeiam, descrevem e ilustram todos os demais núcleos populacionais do Pará, sendo vilas ou povoações, a partir de sua formação história e enaltecendo seu potencial para o desenvolvimento agrário.

As fotos que ao final disponibilizamos vem servir neste momento apenas como provocação sobre o potencial ainda guardado e por analisar desse conjunto fotográfico. Nelas podemos perceber que tanto a capital não era um exemplar paisagístico único a ser explorado, mas que o próprio uso

33 Desconheço que esse termo tenha sido usado por outros autores que estudem fontes ou a memória da *Belle Époque* em Belém. Cunhei-o e o emprego aqui por ainda não ter encontrado termo que tipifique esse processo de reapropriação daquelas imagens para uma leitura política da Belém atual, problema de investigação onde a História e a Antropologia teriam muito a dizer.

34 SHAPIRO, Roberta. "Que é artificação?" *Soc. Estado.*, Abr/2007, vol. 22, nº1, p. 135 – 151.

da técnica fotográfica não estava restrito aos costumes cotidianos. Apresentar a diversidade da produção no campo, desmistificar o interior amazônico como exótico ou inóspito, incentivar a ocupação da região a partir da representação de um espaço fisicamente vazio, mas com potencial para a riqueza são apenas algumas das muitas mensagens no texto escrito e visual desses álbuns.

O que se buscou demonstrar de forma ligeira aqui foi como chegar a um objeto, tema e fonte de pesquisa não obedece necessariamente a um percurso linear, imediato ou diretamente associável aos debates e produções historiográficas que nos antecedem. Eles em geral nos esperam entre meandros, neste caso no difícil jogo de leituras e significados sobre a cidade de Belém na *Belle Époque*: entre permanências e avanços historiográficos, nas diferentes formas de apropriação da história fora do campo dos estudos históricos, e mesmo nos significados repartidos e redefinidos pelo uso de outros públicos de materiais, que entendemos essencialmente (quando não exclusivamente) como fontes de pesquisa, neste caso as fotografias. Esses três diferentes fluxos variam entre aproximações e choques, demandando análise e sensibilidade para a formulação de uma outra possibilidade, frente a temas e sentimentos tão caros para a sociedade e história locais.



“Gado do (sic) fazenda “Theresina” do Dez. Jonas Montenegro, Marajó” (Pará, 1908)



“Praia de Santarém, Rio Tapajós”. (Pará, 1899).

Referências Bibliográficas

- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle-Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- ESCOBAR, Arturo. “O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?” In: LANDER, Edgar (Org.) *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais – Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2005. P. 133 – 168.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional”. In: *Estudos Históricos*. RJ, nº 1, 1988. p. 5-27.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.
- KOSSOY, Bors. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. “Domínios da palavra, domínios da cidade”. In: *Cientificismo e sensibilidade romântica. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora UNB, 2004. p. 83 – 138.
- PARÁ. Governador (1897 - 1902 J. P. de Carvalho) *Álbum do Pará em 1899* [s.l/ s.n] [1899]
- PARÁ. Governador (1901 - 1909: A. Montenegro) *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908.
- PEREIRA, Rosa Cláudia. *Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na cidade de Belém (1846 – 1908)*. Belém: PPHIST/IFCH/UFPa, 2006 (Dissertação de Mestrado)
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. 40ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- PROJETO HISTÓRIA. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. SP: 1993. vol.10 (Cultura e Cidade).
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil: 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

RADKAU, Joachim. *Nature and Power: a global history of the environment*. Cambridge University Press, 2008.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870 – 1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SHAPIRO, Roberta. “Que é artificação?” *Soc. Estado.*, Abr/2007, vol. 22, nº1, p. 135 – 151.

SOLLER, Maria Angélica e MATOS, Maria Izilda (Orgs.) *A cidade em debate*. São Paulo: Editora Olho D'água, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. New York City, Oxford University Press, 1973. (impresso em 2011).

As diferentes funções sociais representadas no cenário das Fotografias da cidade de Belém (1898-1908)³⁵

Rosa Claudia Cerqueira Pereira³⁶

Os ícones da modernidade, introduzidos com o dinamismo da economia da borracha na região Amazônica a partir da segunda metade do século XIX, tornaram-se visíveis através das fotografias, pequenos fragmentos, que representam os modos de vida dos atores sociais os quais foram selecionados nos logradouros de Belém. A fotografia, fruto do século XIX, foi um dos meios de comunicação e informação que pontuou e acompanhou as transformações urbanas ocasionadas pelo processo de modernização das principais cidades do Brasil.

Para este artigo, pretendo abordar a questão do uso e funções sociais nos espaços da cidade representados através das fotografias produzidas, principalmente, na transição do século XIX para o século XX. A produção visual de Belém, divulgada entre os anos de 1898 a 1908, apresentou-se com características que destacavam o processo de modernização da cidade de acordo com as noções de progresso da época. A pequena imagem da cidade impressa e difundida, principalmente, através dos cartões postais e dos álbuns de propaganda dos governos, pode apresentar múltiplas cidades ao sugerir espaços e tempos diferenciados.

O fotógrafo encontra-se envolvido por aspectos ligados à sociedade da qual faz parte, pois, a cidade é “vista”, registrada e eternizada pelo seu olhar naquele momento. Portanto, a realidade estampada na fotografia é questionável, na medida em que, de acordo com Boris Kossoy³⁷, seu “processo de construção da representação” envolve elementos diversos e possuidores de histórias próprias. O autor afirma que as produções fotográficas estão concebidas de acordo com o objetivo construído e materializado através da visão particular de mundo do fotógrafo.

A fotografia, enquanto documento, preserva em si uma memória dos cenários, personagens e fatos da vida passada. Considerando ao mesmo tempo em que certas fotografias deixam

³⁵ Artigo apresentado no Simpósio Temático “Narrativas Fotográficas e os Sentidos da História”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad (UFF) e Prof.^a Dr.^a Solange Ferraz de Lima (Museu Paulista da USP) do VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar (UFPI-Teresina-PI) de 24 a 28 e junho de 2012.

³⁶ ROSA CLAUDIA CERQUEIRA PEREIRA possui graduação em Bacharelado e Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal do Pará, Especialização em História e Cidade pelo Núcleo dos Altos Estudos Amazônicos (UFPA) e Mestrado em História pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é Professora de Nível Fundamental e Médio na Escola do I Comando Regional da Aeronáutica (PA). Tem experiência na área de Ensino de História e dedica-se à pesquisa sobre fotografia e memória do século XIX e XX. É aluna regularmente matriculada em nível de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará com o projeto de pesquisa “Memória e percepção fotográfica da Amazônia: A representação iconográfica da natureza no período de 1890 a 1940”. Também faz parte do Grupo de Pesquisa em História da Amazônia, coordenado pela Prof. Dr.^a Nazaré Sarges (UFPA) e do Grupo de Pesquisa NEIIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Iconografia e Memória, coordenado pelo Prof. Dr. Boris Kossoy (USP).

³⁷ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.41 e 42.

transparecer uma breve cidade organizada com a ausência dos transeuntes, outras revelam as pessoas como parte da “vitrine” da cidade. A capital paraense se constituiu em um desses lugares privilegiados de exposição de tipos sociais em que os fotógrafos, através de sua subjetividade, registraram, deixando evidências de uma cidade que se movimentava sob os “acordes” da modernização dos espaços urbanos.

A partir das produções dos fotógrafos, a imagem de Belém foi exibida visualmente através dos cartões postais, álbuns, revistas, jornais, em que o ponto de partida é a paisagem e a sua figuração, para então evidenciar as formas como as pessoas foram retratadas. Compreende-se que essas pessoas não ocupam o espaço urbano da mesma maneira, uma vez que esse se constitui uma representação simbólica das relações de poder. Ruas, praças, mercados, teatros são dispostos de maneiras diferentes e, geralmente, hierarquizadas.

A Representação do uso e das funções sociais no cenário das fotografias

No contexto do processo de urbanização de Belém durante a administração de Antonio Lemos³⁸, houve a publicação de um Álbum em 1902 e sete Relatórios da Intendência Municipal, nos quais apresentam todas as obras do intendente Antonio Lemos, compreendidas entre 1897 e 1908. Os relatórios representam uma valiosa fonte de informações sobre aquele período, abordando questões relativas à cidade, incluindo saneamento, transportes, saúde, educação, lazer, edificações, entre outras.

Na maioria das fotografias, produzidas por Felipe Augusto Fidanza³⁹, George Huebner & L. Amaral e José A. Girard⁴⁰ entre outros, chama atenção às cenas que retratam o cotidiano. Os transeuntes nos mercados, nas praças e nas Avenidas, geralmente, são pessoas que pertencem às camadas populares, embora haja fotografias que excluam totalmente a presença humana ou, às vezes, aparecem como detalhes no primeiro plano da fotografia. As paisagens, congeladas pela subjetividade dos fotógrafos, as crianças, mulheres, homens em seus uniformes de trabalho,

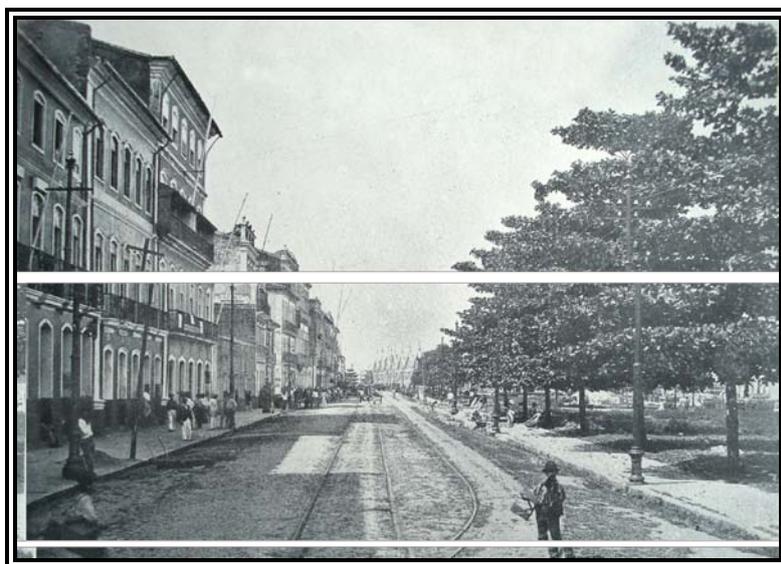
³⁸ Antonio Lemos foi intendente da cidade de Belém no período de 1897 a 1911. Em sua administração marca o início da divulgação visual através de fotografias nos documentos oficiais de propaganda. É bom lembrar que os primeiros álbuns, embora fosse sobre o Estado do Pará, a capital era o principal foco das lentes dos fotógrafos. Além dos álbuns do Estado do Pará, Antonio Lemos encomendou um álbum sobre Belém que foi publicado em 1902 e sete Relatórios Municipais publicados entre os anos de 1902 a 1909.

³⁹ Felipe Fidanza, fotógrafo português, veio para o Brasil e tornou-se a maior expressão da fotografia no Pará. Sobre sua chegada ao Brasil, especificamente em Belém, não se tem registro, entretanto os anúncios de suas atividades começaram a aparecer no ano de 1867. Exerceu a arte de fotografar até 1903.

⁴⁰ José Girard, cearense de paternidade francesa, teve uma trajetória peculiar e distintiva. Como fotógrafo e pintor, ele se destacou pela produção de retratos e de paisagens urbanas. Conforme as notícias divulgadas nos jornais da *Folha do Norte*, dando ênfase ao fato de ser *um pintor em potencial*. Girard foi um dos fotógrafos que trabalhou com Fidanza, nos momentos de sua ausência para a Europa. Cf. *Folha do Norte*, 08 jul. 1908,p1.

carroceiros, e demais grupos sociais ocupam o primeiro plano das fotos com os atributos que se perde diante da análise comparativa das condições de trabalho e dos trajes dos sujeitos em destaque nos documentos.

Nas paisagens, selecionadas pelos fotógrafos, apresentam as crianças no mercado de trabalho, tais como engraxates, carroceiros, vendedores ambulantes e demais grupos sociais ocupam o primeiro plano das fotos, tanto quanto a elite da borracha, em uma alusão à igualdade tão sonhada pela República; atributo que se perde diante da análise comparativa das condições de trabalho e dos trajes dos sujeitos em destaque. O indivíduo de origem econômica humilde não foi colocado à margem dos registros fotográficos. Tais indivíduos, trabalhadores urbanos e ambulantes, são influências do romantismo e mais tarde do realismo que exerceram papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua, que passa a se constituir na vitrine de todos estes tipos de sujeitos que transitam na cidade.



Fotografia 1 **Felipe Fianza**, *Rua de Belém*. (12,0 x 16,5 cm)

Album do Pará em 1899, p 114.

A fotografia “Rua de Belém” (Fotografia 1), entre outras, registra uma das muitas ruas da cidade, em que os fotógrafos direcionaram o foco principal para os trilhos de bondes, destacando tipos sociais que circulavam cotidianamente nesses espaços. Na análise do corpo documental fotográfico, fica evidente o quanto os grupos sociais tornaram-se tema dos profissionais que circularam na Belém da “bela época”. As imagens fotográficas, aqui escolhidas, retratam aspectos da cidade e fazem parte de um projeto que tinha por objetivo selecionar cenas de modernidade, para serem exibidas pelos instrumentos de propagandas entre os finais do século XIX e início do XX.

Nestes termos, através das fotografias é possível examinar quais são os estilos e as atitudes

dos fotógrafos ao selecionarem as cenas que compuseram a superfície do papel fotográfico. O conjunto dos atores documentados visualmente revela uma das formas de uso e função social no final do século XIX e início do século XX. A grande maioria da documentação representa o uso diferenciado dos espaços e no seu meio distinguem-se visualmente as diferentes formas das pessoas se apresentarem diante da lente dos fotógrafos.

O recorte selecionado pelos fotógrafos fez da fotografia um testemunho⁴¹ das maneiras de ver e pensar a cidade, evidenciando as práticas cotidianas daqueles que faziam parte do cenário urbano. Nesse sentido, os registros fotográficos de Felipe Fidanza, dentre outros, revelam a existência de sujeitos sociais excluídos que foram se ajustando à modernidade, transformando-se em personagens nas principais vias da cidade de Belém. Fidanza foi um dos profissionais que mais deu a visibilidade aos tipos sociais flagrados sutilmente pelas câmeras fotográficas a serviço da propaganda do governo que pretendia divulgar uma cidade moderna

Na fotografia sob o título *Praça da República - tirada do nascente* (Fotografia 2), o Teatro da Paz aparece apenas como um dos detalhes do cenário da praça. Em primeiro plano, um grupo de pessoas que frequentavam a praça e que, voluntariamente ou não, aceitaram fazer parte desta vista, provavelmente, de um ambiente que se define como lugar caracterizado pela permanência regular dos indivíduos envolvidos, como vendedores ambulantes ou simplesmente passantes.



Fotografia 2 **Felipe Fidanza, Praça da República – tirada do nascente** (14,0 x 20,5 cm)

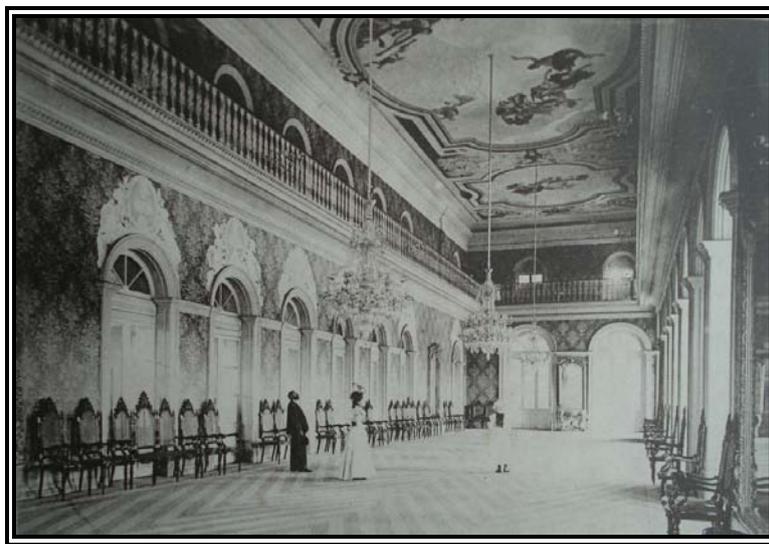
Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902

Ainda comentando sobre o Teatro da Paz, os ambientes internos também foram alvos de registros dos fotógrafos. Esses ambientes apresentam detalhes relacionados às artes plásticas, como

⁴¹ Sobre o tema fotografia como documento ver a trilogia de: KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1990; KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999; KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. SP: Ateliê Editorial, 2007.

pode ser verificado na fotografia do salão nobre, o *foyer*⁴² (Fotografia 3). Para a composição do cenário, o fotógrafo apresenta informações que estão no teto como a pintura original⁴³ de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi⁴⁴ e os lustres posicionados na parte horizontal do salão; o acabamento das janelas, portas, pisos e cadeiras proporcionando uma impressão de organização e beleza ao ambiente.

A fotografia do *Salão Nobre do Teatro da Paz* de Fidenza (Fotografia 3), diferente de outros fotógrafos, Fidenza humaniza o cenário fotografado, pois inclui pessoas para compor o cenário, demonstrando um aspecto mais “naturalizado” a um dos espaços culturais do teatro. As referências sugerem que essas pessoas fotografadas estariam simbolizando uma família do grupo social da elite em Belém.



Fotografia 3 **Felipe Fidenza**, *Salão nobre do Teatro da Paz* (13,0 x 17,5 cm)

Album do Pará em 1899, p 27.

Para uma reflexão sobre o uso diferenciado dos espaços, supõe-se que a parte interna do teatro era destinada à elite. Portanto, Fidenza, nessas fotografias, definiu, possivelmente, os sujeitos sociais que deveriam fazer parte do ambiente externo e interno do Teatro da Paz. As pessoas fotografadas no salão nobre do Teatro (Fotografia 3) estão vestidas com roupas que evidenciam um

⁴² O *foyer* do Teatro da Paz foi muitas vezes utilizado para exposições dos mais significativos pintores do Brasil, durante o contexto do período áureo da economia da borracha, entre elas foram anunciadas as exposições dos pintores: Parreiras, Aurélio Figueredo, Benedicto Calixto, Fernandez Machado, Francisco Estrada e Carlo de Servi.

⁴³ No salão Nobre, Domenico de Angelis pintou o teto sobre madeira que com o passar do tempo foi deteriorada e seu trabalho foi substituído pela obra de Armando Bolloni.

⁴⁴ Os pintores italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, em 1887, foram contratados pelo governo provincial para, inicialmente, decorar o teto da sala de espetáculos do Teatro da Paz. Em 1890 foi inaugurado o famoso pano de boca, que celebra a República e a afirmação do positivismo no Pará. O painel intitulado *Alegoria à República* reúne os representantes do povo paraense, índios, mestiços e lusitanos, cortejando os novos tempos.

grupo social representante da elite local. Os trajes femininos, tanto da mulher quanto da menina, demonstram os padrões da época para as pessoas de ordem econômica mais elevada.

Enquanto o ambiente externo próximo ao teatro era representado por outro grupo social, destacando principalmente pessoas pertencentes às camadas pobres que transitavam ou trabalhavam às proximidades, conforme registrado por Fidanza (Fotografia 2). Este lugar representa um ambiente comum em que poderiam fazer parte todos os estratos sociais. Observe atentamente que os indivíduos (Fotografia 2), apreendidos pela lente do artista, representam um pequeno grupo de vendedores ambulantes que por ali trabalhava. São pessoas pobres dos anos intermediários do século XIX e XX. Esse grupo está no primeiro plano da fotografia, certamente não se pode afirmar se era essa a intenção do fotógrafo, mas não se pode descartar essa possibilidade. Talvez estejam ali por acaso, mas a presença deles faz parte de um cenário mais amplo: a Praça da República, com seus monumentos imponentes ao fundo, do lado direito o Teatro da Paz e do outro lado a *Mariane*⁴⁵, monumento recentemente inaugurado.

É possível verificar que em algumas fotografias, embora o maior destaque sejam os prédios públicos administrativos, as pessoas também fazem parte deste cenário mesmo que seja uma pequena impressão (Fotografia 4). Detalhes aparentemente insignificantes não podem ser desconsiderados, neste caso da cena da fotografia *O Palácio do Governo* de George Huebner & L. Amaral, por exemplo, dois homens trabalham na limpeza da via pública. Verifica-se que a escolha do recorte espacial procura ressaltar a magnificência do prédio, em que os edifícios-monumentos são retratados num cenário de uma cidade junto com seus “zeladores” dos espaços públicos. O que permite concluir que, de acordo com Kossoy, “toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração”⁴⁶.

⁴⁵ O Monumento à República, *Marianne*, foi inaugurada em 15 de novembro de 1897 pelo Governador do Estado e pelo Intendente Municipal de Belém, Paes de Carvalho. Cf. COELHO, Geraldo M. *No coração do povo*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

⁴⁶ KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia*. O Efêmero e o Perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p 32



Fotografia 4 **George Huebner & L. Amaral**, *Palácio do Governo* (20 x 30 cm)

Album do Estado do Pará. 1908, p. 40.

Neste contexto, devemos considerar que a passagem do regime imperial para o republicano aconteceu, de fato, muito rapidamente. As sedes do governo no novo regime não têm uma fisionomia própria que possa refletir a mudança em relação ao período anterior. Para arquiteta Maria Pace Chiavari, que estudou a imagem de cidade, a partir da representação fotográfica, alguns prédios “foram construídos em muitos reformados para esse uso obedecendo ao gosto eclético da época caracterizado por uma convivência de diferentes estilos ‘históricos’ onde a decoração prevalece sobre a estrutura”⁴⁷.

As fotografias que revelam os trabalhadores representando o grupo social de baixa renda, na maioria das vezes, eles aparecem como “personagens” que fazem parte do cenário que representam o processo de manutenção dos espaços para ficarem ordenados e limpos. Este tipo de fotografias foi amplamente divulgadas nos relatórios municipais de 1905, 1906 e 1907 e no Álbum do Pará de 1899, permitindo visualizar as pessoas como figurantes, ora trabalhando (fotografia 5), mesmo que fosse uma pose “negociada” ora visualmente posando.

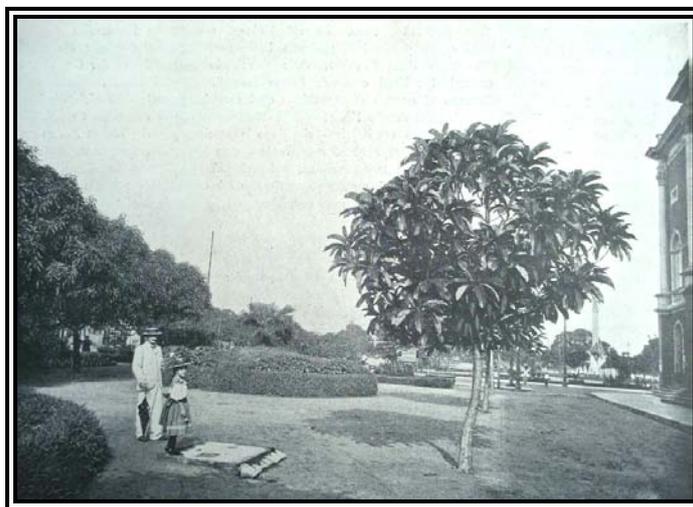
⁴⁷ CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, (Orgs.) *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.363.



Fotografia 5 **Felipe Fidanza, Palácio Estadual** (14 x 18 cm)

Album do Pará em 1899, p 50.

Além dos funcionários que foram retratados, há outros tipos de registro em que o foco principal era direcionado aos representantes das camadas médias e das elites de Belém, como verificado na fotografia de autoria de Fidanza, que tem como tema *Praça da República.- Parte do Jardim* (Fotografia 6), conforme se verifica nos trajes dos figurantes que aparecem do lado esquerdo. Esta fotografia mostra uma imagem enfática do modo de vestir das pessoas que transitam na praça. Os figurantes deste cenário foram retratados em mais duas fotografias que fazem parte da composição do *Álbum do Pará de 1899*.



Fotografia 6 **Felipe Fidanza, Praça da República. Parte do Jardim** (13,0 x 17,5 cm)

Album do Pará em 1899, p. 119

O projeto de modernização com a remodelação dos logradouros públicos tais como praças, jardins, avenidas e ruas, certamente era um incentivo para que as pessoas passeassem por esses

locais como, por exemplo, a *Avenida da República*⁴⁸ (Fotografia 7), um espaço de acesso irrestrito, acaba por condicionar os corpos humanos que por ali transitavam. O movimento retratado é composto pela presença de representantes da elite, das camadas médias e pobres, ao mesmo tempo em que foram fotografados os tipos de transporte existentes na época, destacando os bondes de tração animal que trafegavam pelos trilhos, registrados sempre em primeiro plano nas fotografias de ruas.

Em detalhes, as fotografias revelam uma fisionomia da cidade, cujo foco volta-se para o cotidiano. São praças e ruas que suscitam no espectador a sensação de que os dias passam envoltos em uma atmosfera tranqüila. A imagem é marcada pelo movimento de pessoas que estão transitando pela calçada da *Praça da República*, cujos tipos de roupas, identifica-os provavelmente como membros da elite ou das camadas médias, assim como os das camadas pobres. É provável que na imagem fotográfica, segundo Boris Kossoy⁴⁹, “encontramos indícios, sejam eles voluntários ou involuntários, materializados mediante um sistema de representação visual que se tornou factível nas primeiras décadas do século XIX”, pois o documento fotográfico, objeto imagem, permite verificar um resíduo do passado através de um fragmento visual da realidade selecionada de uma determinada época.



Fotografia 7 **Felipe Fidanza**, *Avenida da República (Vista do Centro)* (14,0 x 20,5 cm)

Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902.

Na maioria das pranchas que fazem parte do *Álbum de Belém-1902*, chamam atenção as cenas que retratam o cotidiano. Os transeuntes nos mercados, nas praças e nas avenidas geralmente são pessoas que pertencem às camadas populares, embora haja fotografias que excluam totalmente a presença humana ou, às vezes, aparecem como detalhes no primeiro plano da fotografia. Nesse sentido, as fotografias produzidas por Fidanza permitem deduzir que o fotógrafo estava ciente da

⁴⁸ Atual Av. Presidente Vargas.

⁴⁹ KOSSOY, Boris. Op. Cit., p.39.

presença humana, mesmo quando aparece como detalhe do cenário. Susan Sontag⁵⁰ sugere que o fotógrafo ao usar uma câmera é uma forma de participação, mesmo que embora a “câmera seja um posto de observação, o ato fotografar é mais do que uma observação passiva”. Neste sentido tirar uma foto “é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* e estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante”.

Entendo que as imagens são testemunhos de uma inevitável reverência do fotógrafo em relação ao objeto destacado em primeiro plano, o que identifica uma opção do fotógrafo José Girard, em suas tomadas da cidade, revelava os seus habitantes em cenas do cotidiano e procurou retratar em suas fotografias os transeuntes em lugares que caracterizem a circulação de pessoas e os transportes disponíveis da época. Além das produções fotográficas de cenas cotidianas, José Girard, na fotografia sob a legenda *Os parque e praças* (Fotografia 8), retrata lugares em que os personagens aparecem posando para compor a fotografia. Esses personagens podem ser utilizados como indicativo de cenas que apresentem um tipo de contraste social, com pessoas de diferentes situações econômicas transitando pela praça. Num primeiro plano, está alguém “maltrapilho”, com trajés “rústicos” observando a pose dos homens bem vestidos, mais o menos jovens, pertencentes ao grupo social de melhores condições de vida. As duas pessoas com trajés finos demonstram que têm conhecimento sobre a presença do fotógrafo, pois aparecem em pose para o profissional, seus trajés caracterizam uma forma de vestir que representam os grupos de camadas médias. █

O olhar do fotógrafo é contemplativo e esgota-se na apreciação da estética da pobreza em contraste com a riqueza, o indivíduo em destaque do lado esquerdo e os dois, de terno e chapéu tem na praça um lugar de identidade diferenciada. Compartilham do mesmo espaço, mas a forma que foi retratada sugere uma apropriação e uso distinto. Os personagens de terno e chapéu estão parados para pose, enquanto que o outro sozinho, apenas os observa “curiosamente”. Nesse sentido, esta imagem indica uma interlocução de diferentes grupos sociais identificados na fotografia, congelado num mesmo instante. A visão destas imagens sequer leva a reflexões que busquem as causas e possíveis soluções para a situação de pobreza. O que permanece é a visão genérica e estereotipada da existência de dois universos. Kossoy sugere uma interpretação para este tipo de cenário em que “essas duas grandes categorias de seres, os nobres da vida social e os pobres da vida natural foram, de uma forma ou de outra, bem representados nas histórias da fotografia”⁵¹.

⁵⁰ SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Lisboa, Publicações dom Quixote, 2004, p. 22-23.

⁵¹ KOSSOY, Boris. Op. Cit., p. 69



Fotografia 8 **José Girard, *Os parques e praças*** (12 x 18 cm)⁵²

O Município de Belém - 1906.

É importante ressaltar que a fotografia é também produtora de uma consciência visual bem específica, na medida em que revela outros elementos que fazem parte da composição da fisionomia da cidade. Se assim posso afirmar, torna-se um espaço “democrático” no que se refere ao uso da praça. Com relação à fotografia, *Os parques e praças*, cujo registro do lugar foi determinado pela forma como foram retratados os indivíduos, independente das condições sociais, tiveram alguns espaços marcados pelas lentes do fotógrafo.

Nas fotografias selecionadas para compor os álbuns⁵³, várias demonstram uma realidade compatível com o movimento urbano, em que aparece uma cidade no processo de modernização dos espaços públicos, ao mesmo tempo, visualizam-se as pessoas fazendo parte deste contexto, não só os grupos sociais da elite, mas principalmente as pessoas das camadas populares. Neste sentido, esses profissionais apreenderam a imagem do indivíduo, gente do povo, os anônimos da história, suas fisionomias, contribuindo para o acervo documental sobre a história do Estado em que atuaram.

As representações fotográficas contém em si uma fonte para a pesquisa e interpretação através de todas as ciências, pois permite identificar resíduos ou marcas do passado que pode representar o movimento da rua, das estruturas da arquitetura dos edifícios, as fachadas dos estabelecimentos, em especial, os vestuários dos transeuntes, o trilho e os bondes localizados nas principais avenidas da cidade de Belém. Estes indícios compõem valiosas contribuições para a recuperação das informações, pela sua importância documental. Nota-se a atenção do fotógrafo à condição social dos indivíduos, que pelos vestuários e pela posição física dos corpos denunciam sua condição de pobres. Para Boris Kossoy:

⁵² Esta praça é a Independência, atualmente a Praça D. Pedro II.

⁵³ *Álbum do Pará em 1898 e Álbum de Belém de 1902.*

“O vínculo com o real sustenta o status indicial da fotografia. No entanto, a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída; e também plena de códigos. Não podemos perder de vista os indícios que a imagem fotográfica apresenta relativamente ao tema, foram gravados por um sistema de representação visual (...). É a dimensão da representação: uma experiência ambígua, que envolvem receptores, pois, dependendo do objeto retratado, desliza entre a informação e a emoção”⁵⁴

Durante o período imperial, os grupos sociais só eram retratados na condição de “*typos humanos*”, tornaram-se temas, na segunda metade do século XIX, de diversos *carte de visita*. Fidanza foi um dos fotógrafos que comercializava os “*typos humanos*” que foram alvo de divulgação do lado pitoresco da sociedade imperial. A República transforma esse quadro, os fotógrafos passaram a retratar os grupos sociais das camadas pobres, que circulavam pela cidade, embora não fossem os temas principais das fotografias selecionadas nos instrumentos de propagandas, não foram ocultados dos espaços urbanos. É evidente que a maioria foi retratada em ambientes referentes às principais vias de atividades comerciais ou de fluxos intensos da cidade.

Essa realidade correspondia à própria instituição da República e às estratégias empreendidas por ela sobre a redefinição de uma memória nacional, através de “instrumentos pedagógicos”, tais como as comemorações, os monumentos, as publicações, e outros. “Essa redefinição da memória passa pela própria redefinição de cidade, através da nova visualidade de seus espaços e do estabelecimento de novos pontos de referência”⁵⁵. No caso de Belém, publicar uma imagem de cidade que demonstre os diferentes grupos sociais num espaço modernizado, poderia ser a proposta do Intendente.

Considerações finais

O conjunto de fotografias analisada constituem basicamente de paisagens urbanas que demonstrando cenas do cotidiano e cenário de uma cidade registrada por diversos fotógrafos que deixaram marcadas a sua forma de ver a cidade. A maioria das fotos é em preto e branco, produzidas no limiar do século XX, sendo que várias delas também circularam no formato de cartão postal⁵⁶. A fotografia não é utilizada como a única fonte historiográfica desta pesquisa. Junto com

⁵⁴ KOSSOY, Boris. Op. Cit., p. 42.

⁵⁵ GONÇALVES, Denise; RIBEIRO, Glória e LUSTOZA, Regina. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para São João Del Rei do início do século XIX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004, p.161.

⁵⁶ Várias fotografias que foram divulgadas pelos Álbuns fazem parte de coleções de cartões postais,

outros documentos, essas imagens permitem tecer argumentos que possibilitem a compreensão de uma cidade que foi alvo dos registros fotográficos.

Devo considerar que analisar as fotografias como fonte para história, permite-nos ir além do que está visível. Enquanto documento, a fotografia visualiza o movimento cotidiano da cidade, estando imbuída de conteúdo sociocultural. Marcada pelos aspectos de uma época, a fotografia mostra com minúcias o que a linguagem verbal não daria conta. Como registro histórico, a imagem revela-se uma das mais ricas, não se esgotando em si mesma, pois há sempre mais a ser compreendido.

Portanto, a fotografia é uma interpretação do passado, carregada de subjetividade. Acredito que em cada fotografia haja uma carga de informações, intenções e lembranças que nos permita construir a hipótese de que toda imagem é instigante para uma pesquisa, pois despertam as centelhas do passado e a evocação do cotidiano e das sociabilidades de diferentes grupos sociais.

A análise do corpo documental utilizado na produção dessa pesquisa possibilitou “ver” a cidade através das lentes dos fotógrafos que viveram num período contemporâneo à época da produção. Esses profissionais filtraram informações sobre Belém, representando testemunhos oferecidos pelas imagens que transmitem as maneiras de ver e pensar do passado. As fotografias produzidas por Fidanza, Girard, entre outros, são testemunhos de seu intenso trabalho realizado no Estado do Pará, a partir da segunda metade do século XIX que teve sua culminância na primeira década do século XX, e que permanecem até hoje, graças aos colecionadores particulares e aos álbuns comemorativos dos gestores públicos. Essas fotografias revelam cenas e personagens, principalmente da cidade de Belém, num momento em que o espaço urbano passava por melhorias, influenciando as transformações econômicas, sociais e políticas.

Fidanza e Girard, entre outros, retrataram as pessoas das camadas populares, com trajes humildes, descalças, ora trabalhando, posando ou observando, tendo ocasiões em que aparece o contraste social no mesmo espaço fotografado, mas transmitindo o sentido de uso diferenciado. E mais, aquele retratista de passagem do século não estava sozinho, compartilhava seu ofício com outros fotógrafos que também registraram a cidade. É possível, o leitor, através das fotografias, visualizar um período da história da cidade que, ao mesmo tempo, foram registradas cenas de uma paisagem moderna e ordenada e cenas do cotidiano das camadas populares de diversas partes da cidade. Talvez não fosse a intenção do fotógrafo em algumas situações, mas em outras essas pessoas fizeram parte da seleção recortada para ser divulgada para os principais centros comerciais do Brasil e do continente europeu.

As fotografias dos álbuns e dos relatórios municipais não exibem apenas a elite paraense com trajes europeus, mas, também, pessoas descalças com trajes bastante humildes, tudo isso é

recentemente publicadas no livro *Belém da Saudade*.

parte de um cenário mais amplo, que às vezes une no mesmo lugar, rico e pobre, o bem vestido e o mal vestido, passando a ideia de que alguns espaços eram de uso comum, mas com funções diferenciadas. Os anônimos humildes não foram colocados à margem dos registros fotográficos. Tais indivíduos - trabalhadores urbanos, pobres e ambulantes, são influências do romantismo e mais tarde do realismo que exerceram papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua, que passa a se constituir na vitrine de todos estes tipos de sujeitos que transitam na cidade.

Várias pesquisas podem ser realizadas a partir da fotografia enquanto documento, sendo possível levantar outras problemáticas relacionadas aos inúmeros detalhes presentes nas fotografias. Portanto, constata que dessa apreciação não se pretende uma conscientização plena ou ações para reverter à exclusão social, pois a análise pauta-se no caráter estético da fotografia enquanto referente de si mesma. Por esses documentos visuais, podemos conceber a importância documental na produção de uma memória fotográfica de Belém.

A cidade que se expôs nos recortes fotográficos indicados ao longo deste estudo se evidenciou pela subjetividade dos que a projetaram, e daqueles que filtraram as imagens fluidas da modernidade, revelando diversos atores contracenando em papéis sociais distintos. Neste contexto, a partir da lógica de progresso e de desenvolvimento que pautaram os debates políticos sobre a urbanidade; eu preferi a exposição revisitada dos álbuns e relatórios que pudessem corroborar a compreensão de uma cidade, cujos espaços se definiram não somente pelo belo e sublime da paisagem urbana, mas pelo que o indivíduo nela pode representar.

Referências Bibliográficas

- CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, (Orgs.) *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ, 2004, p.361-369.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográfica: decifrando a realidade interior das imagens fotográficas. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro: v. 6, n.1/2, jan./dez. 1993.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- COELHO, Geraldo M. *No coração do povo*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro* Fotógrafos e ofício da fotografia no

Brasil (1833-1910). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

GONÇALVES, Denise; RIBEIRO, Glória e LUSTOZA, Regina. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para São João Del Rei do início do século XIX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004, p.159-167.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa, Publicações dom Quixote, 1986.

“Alumiando a morte nos caminhos do sertão”: Memórias sobre os ritos fúnebres em Russas-CE

Ana Cláudia Anibal Ribeiro⁵⁷

“REGISTROS DE MEMÓRIAS”: Fotografia e morte

Debruçaremos nossa reflexão acerca dos retratos de defuntos no ato do seu velório e sepultamento, frequentemente vistos junto aos remanescentes, na hora da última despedida. A imagem seduz pelas possibilidades que apresenta a seus espectadores e observadores. São entendidas como “representação visual do real”, desperta a imaginação, atua como objeto desencadeador da memória, amplia o alcance de compreensão. Pois apresentam uma linguagem universal, um mundo de símbolos que é compreendido em circunstâncias diversas, em culturas diferentes, sem a necessidade de se compreender outras línguas, outros símbolos culturais.

Reconhecer as imagens como possibilidade de memória é pensar sobre a relação que se mantém entre historiadores e imagens, uma relação que difere dos antigos donos das fotografias. No entanto, estão permeadas pela temporalidade, passado e presente, o que lhe dá múltiplos sentidos de interpretação, nos problemas propostos a elas, quando considerados como objetos de pesquisas e estudos.

As fotografias adquirem o sentido de objetos biográficos, se pensadas como objetos de valor para aqueles que as guardam ou que com elas apresentam ligações de ordem afetiva ou mesmo de silenciamento, afinal quando a velhice chega, restam poucas coisas que a tornam significativa, são as relações que se construíram com a cidade e seus espaços, com suas casas e seus eventos, suas memórias e seus sentimentos em relação ao passado.

Isto nos remete a pensarmos sobre a discussão apresentada por Frentess e Wickham (1992), segundo eles, além dos objetos biográficos também podemos compreender o estímulo da memória através dos “mapas”, que funcionam como desencadeadores de memórias. Na medida em que são compreendidos como “representações”, construídas individualmente ou coletivamente, capazes de fazer emergir informações ligadas a essas representações e aos sentidos que elas despertam no narrador⁵⁸.

Tal apreciação se baseia no tema da subjetividade da memória, isto é, na representação que fazemos de nós próprios e daqueles que nos rodeiam, portanto, a memória é ainda e

⁵⁷ Mestranda em História e Culturas, pela Universidade Estadual do Ceará, bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

⁵⁸ FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. Recordar. In: *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992. p. 13-58.

logicamente um fato social, que muda e evolui com o passar do tempo e detentora de sua própria história. No entanto, a memória foi se transformando, e do plano do social foi-se tornando-se cada vez mais privado. A demonstração disso vem desde a invenção das letras através das quais agora se poderia escrever a fim de não “esquecer” os registros. A escrita passou a ser considerada um adjunto da memória, com a intenção de preservar, assim passamos a viver a sociedade da escrita. Na verdade, hoje, o texto não tem mais se traduzido num auxiliar da memória, mas sim um substituto dela. Bem como os “mapas” que elaboramos para representar as coisas que nos chegam através das palavras.

Deste modo, como bem afirma Frentess; Wickham (1992), os “mapas” são representações imaginárias ou reais, construídas afim de facilitar o desencadeamento da memória, assumindo um conceito de “memória de coisa”. À medida que refletimos que, em sociedades ou grupos ágrafos, a ausência da escrita não impossibilitava a continuidade das tradições, ritos e costumes, podemos entender que se organizavam através de “mapas mnemônicos”, os quais, aqui, são compreendidos como extensão da memória⁵⁹.

A idéia de eternização dos momentos, através da fotografia, desperta nos observadores a subjetividade dos sentimentos passados, que eram ativados a partir do ato de “ver”. Segundo o autor Guilherme Koury (2008), “a fotografia provoca uma síntese na memória individual”, ocasiona a ativação das teias mnemônicas, em que as imagens assumem o sentido de revelação, portanto a utilização de imagens como lembrança provoca no observador o desencadear de lembranças, gestos, palavras e ações, a ilusão da manutenção de um passado cristalizado pelas lentes dos fotógrafos, eterniza momentos e sentidos em imagens⁶⁰.

IMAGEM DO MORTO

A memória desencadeada pelas imagens proporcionava a leitura dos significados que não estavam presentes na fotografia, mas que se encontravam vivos na memória de seus observadores. As imagens fotográficas, por suas amplas possibilidades de visualização e entendimento permitiam leituras diferentes, dependendo de seus observadores, da realidade em que viveram, das experiências, que adquiriram, dos saberes que estavam imbuídos. Devido a isso destacavam-se a amplitude que adquiriram como objetos desencadeadores de memória.

⁵⁹ FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. Recordar. In: *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992. p. 32.

⁶⁰ KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Fotografia como objeto de memória: Produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental*. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano I, nº2, maio de 2008, p.102.

Nesta perspectiva de análise, podemos salientar o “medo do esquecimento” e pela busca quase desesperada de manutenção dos laços, não parece nada além do que o avesso do desejo de obter uma última lembrança do seu ente querido. Segundo as palavras de Koury (2001).

O registro é uma busca quase que desesperada de manutenção dos laços que unem o morto do ente querido, familiar ou social por ele representada. A fotografia da morte do ente que se foi representaria, assim, uma espécie de fundamentação de um pacto de continuação da rede familiar, através da evocação não do morto quando em vida, mas da lembrança do momento em que ele se foi. Momento final e momento prospectivo de continuidade das alianças que mantêm ou poderão manter os que ficam unidos⁶¹.

Neste sentido, identificamos uma perspectiva social no uso da imagem do morto, era dos indivíduos quererem amenizar o medo do esquecimento, isso fica claro quando a foto era tirada com a família ou as pessoas do velório. A fotografia também funciona como um mecanismo de afirmação de que o morto não será esquecido. Desta forma, a imagem fotográfica faz reviver e funciona como um substituto da perda de uma pessoa querida é como meio para estimular lembranças.

Alinhada a essas discussões, Koury (2001) se referiu ao reforço simbólico das relações sociais entre os remanescentes vivos:

Outra função importante da fotografia mortuária, além da face da boa morte, é a das relações sociais por ela passíveis de serem verificadas para a posterioridade. Estas últimas não visam retratar a pessoa morta em si, mas as relações sociais que a morte deste ente querido evoca. São fotografias no interior de residências ou no átrio das Igrejas, ou nos locais públicos de velórios ou no cemitério, tendo o caixão, aberto ou fechado, em destaque, e ao seu redor o padre ou o pastor e os familiares mais próximos em prantos ou com ar contido de dor, e em volta dos familiares próximos os demais parentes, amigos e figuras de prestígio na sociedade local. São fotografias de uso social, para representar o quão querido e importante era a figura do ente que se foi⁶².

O fato da fotografia fúnebre somente ser tirada com o morto já arrumado nos leva a pensar que a foto do defunto é um vínculo memorativo que quer guardar algo mais do que a última

⁶¹ KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Você fotografa seus mortos?* Fotografia e morte no Brasil Urbano. In: *Imagem e memória: Ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p. 71-72.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 70-71.

imagem, mas também os sentidos construídos no velório para o ato de luto. Como se pode analisar no retrato abaixo.



Imagem mortuária 02.

Arquivo Pessoal: Ana Nunes, Russas-CE, 1975

Imagem com a participação de familiares, amigos contornam o caixão aberto e direcionam os olhares para a câmara ou para o defunto, em cena de despedida. No entanto, indicando a dor da família, e constantemente os indivíduos fazem pose próxima da urna, observamos que as crianças também participavam dos velórios, era muito comum a presença das crianças nos rituais fúnebres.

Na fotografia acima, identificamos que o cadáver está vestido com a mortalha fúnebre, mais comumente a de São Francisco. O relato de Maria Gerardina nos apresentou pistas sobre o significado do uso das mortalhas de santos:

A maior parte as mortalhas era em traje de santos, era mais em traje de São Francisco, só a mortalha marrom com o cordão de São Francisco na cintura, homem e mulher, quando era uma que se exigia assim, que as vezes a família dizia pelo nome da pessoa, dizia vamos amortalhar no traje de Nossa Senhora⁶³.

Em Russas, pudemos perceber que as pessoas também procuravam vestir-se iguais aos santos de sua devoção. Os homens e as mulheres normalmente eram adornados com vestimentas semelhantes àquelas usadas por São Francisco. Algumas mulheres também usavam as vestes de

⁶³ Entrevista realizada com a Senhora Maria Gerardina de Araújo, 81 anos de idade em 25/10/2009 na comunidade Jardim São José, situada no município de Russas-CE.

Nossa Senhora da Conceição. Não obstante também existiam outros santos e referências às suas vestimentas, em Russas, suas referências são ínfimas. Como se averigua no retrato mortuário:



Imagem mortuária 03 - Segunda metade do século XX em Russas-CE

Arquivo Pessoal: Lairton Araújo

De acordo com João José Reis (1991), os trajes de santos sugerem um apelo à proteção dos mesmos, e sublinha a importância do cuidado com o cadáver na passagem para o além. Vestir-se de santo representava desejo de graça, imaginar-se perto de Deus, a roupa mortuária protegia os mortos e promovia uma integração bem-aventurada⁶⁴.

Assim, cada morto teria uma mortalha adequada para o seu sepultamento. Quando se tratava de moça virgem, aquela virgem era vestida de branco, usando véu e grinalda de flores brancas que representava a sua pureza, suas mãos eram fechadas como em adoração a Virgem Maria, e disposta entre suas mãos flores. Como se pode observar na foto abaixo.

⁶⁴ REIS, João José. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991, p. 92.



Imagem mortuária 04 - Segunda metade do século XX em Russas-CE

Arquivo: Francisca Irene Sousa Chaves

Deste modo, as mortalhas de santos serviam para invocá-los de que protegessem na hora o morto em sua trajetória pós-morte, ajudando-o a fazer a sua passagem para o reino dos céus e o protegendo no dia da ressurreição para o julgamento do juízo final. As pessoas tinham devoção por determinados santos.



Imagem mortuária 05 - Segunda metade do século XX, Russas-CE

Arquivo Pessoal: Lairton Araújo

Nesse cenário, a narradora Maria do Carmo de Araújo, nos chamou a atenção para o enterro de uma moça, no qual ela participou:

Eu era moça e morreu uma moça na Água Fria ela tinha dezessete anos chamava Cordélia aí o enterro dela o que me chamou a atenção foi de Água Fria para Quixeré e foi só moça quem carregou essa moça, diziam que ela nasceu doente problema de sangue e no dia que ela foi moça com dezessete anos ela morreu, eu sei que passamos a noite nesse velório e fomos para esse enterro, só carregou ela moça agora não me lembro se era todas de branco⁶⁵.

De acordo, com os registros da folclorista Cândida Galeno (1977), quando morriam solteiros, rapazes ou moças, o enterro era diferente, o caixão azul as coroas e flores que acompanhavam eram brancas, símbolo da virgindade. Em Juazeiro do Norte, quando morria uma moça, o enterro só poderia ser acompanhado por moças e crianças, em respeito a pureza da morta⁶⁶.

Outro aspecto de grande relevância para nossa pesquisa, as vestimentas do cadáver Infantil. Era comum vestirem as crianças com os trajes do santo de seu nome: se o pequenino se chamasse Francisco, por exemplo, ia vestido com o hábito de monge. Ao trajar as crianças com as roupas dos santos os pais imaginavam garantir que seu rebento não ficaria desamparado no outro mundo, estando guardado sob os cuidados desses santos.

A respeito das vestes infantis, Vailate (2005) observou que as mortalhas brancas eram as mais utilizadas pelas crianças, confirmando a existência de uma crença em que o guri era associado aos tributos de pureza e inocência. A associação feita entre “inocência” infantil seria pelo fato da criança não ter feito sexo, em vida e as moças virgens também estavam inseridas nesse aspecto religioso. Assim as moças castas eram enterradas do mesmo modo que as crianças.

Tal análise ajuda-nos a perceber que, em Russas, nos funerais infantis os “anjinhos” geralmente eram amortalhados com vestidos brancos, simbolizando a pureza, a ausência de pecado e a assexualidade do anjo. Por isso, indistintamente, meninas e meninos eram amortalhados, usando vestido branco.

⁶⁵ Entrevista realizada com a Senhora Maria do Carmo de Araújo, 65 anos de idade em 11/08/2009 em Russas, Ceará.

⁶⁶ GALENO, Cândida. *Ritos Fúnebres no Interior do Ceará*. Fortaleza: Ed. Henriqueta, 1977, p. 29.



Imagem mortuária 06.

Arquivo Pessoal: Elizabeth Estácio, Russas-CE, 1986

O retrato fragiliza o observador, primeiro por apresentar uma criança arrumadinha, cor de pele clara e às vestes de cor branca e com os olhos abertos, que em seguida atenta ao espectador a pureza do ser criança. Por outro lado, logo a estética de cores e disfarces acerca do ato do morrer leva a achar bonito ou prestar atenção na própria arrumação do pequeno ser. Na composição da imagem, a solidão da criança faz reafirmar na dor e emoção que a reprodução da fotografia nos remete.

Assim, ideias e associações recorrem ao cotidiano explicando-o como trágico. O estar ali ao alcance dos olhos e longe no tempo e espaço remete a emoção a idéia de encantamento, a criança não está morta, ela dorme.

Na fotografia acima, além dos olhos abertos, (anjinhos sempre ficam os olhos abertos), a criança já morta traz na cabeça um resplendor como uma espécie de toca. Esse resplendor funcionava como guia para os olhos desprovidos de conhecimento sobre o trajeto a ser percorrido. Assim a própria associação com os santos e anjos barrocos, o resplendor era a expressão da aureola. Para os familiares do bebê recém-morto, a fotografia funcionará como prova de que a criança partiu preparada para sua longa viagem em direção ao paraíso. Para o historiador, interessado na decodificação da imagem, esse tipo de fotografia é o testemunho de uma das formas de manifestação do imaginário popular cristão.



Imagem mortuária 07.

Arquivo Pessoal: Elizabeth Estácio, Russas-CE, 1986

Na foto acima, o observador enquadra o seu pensamento na representação fotográfica, e segue a sua leitura: o caixão infantil parece-se com um berço, o que reforça a idéia de estar dormindo. Segundo a narradora Dona Maria Gerardina de Araújo expõe: *“Os anjinhos, a mortainha azulzinha bem feitinha, o resplendor na cabeça que a gente, eu mesmo fazia de papel dourado e qualquer coisa e no velório de anjo não se chorava e para anjo não se rezava”*⁶⁷.

Assim, apreendemos que não era qualquer pessoa que poderia vestir a mortalha em uma criança, teria que ser um indivíduo que tivesse prática em vestir defunto, essa pessoa teria que ser proba, honesta e devota. Nos funerais de anjinho havia determinadas particularidades e a depoente Dona Ana Felícia Chaves apreendeu:

O anjinho os olhos são arrejalinhos [são os olhos abertos], não olhar ali, passava a noite olhando, anjo não fecha os olhos não, porque é Deus. Anjo veste branquinho, e Jesus é a bolinha [O anjo carrega entre suas mãos uma bolinha] é a bola do mundo, que é Jesus é uma bolinha redondinha, o pessoal diz que quando nosso senhor ia passar no barco, ao só foi história que o pessoal conta, quando nosso senhor era com uma bolinha, só o menino carregava essa bolinha⁶⁸.

Segundo a crença popular do nordeste, quando morriam anjinhos, ainda não acostumados com os acontecimentos da vida e quase sem conhecer as coisas de Deus, era preciso que seus olhos fossem mantidos abertos para que pudessem encontrar com mais facilidade o

⁶⁷ Entrevista realizada com a Senhora Maria Gerardina de Araújo, 81 anos de idade em 25/10/2009 na comunidade Jardim São José, situada no município de Russas-CE.

⁶⁸ Entrevista realizada com a Senhora Ana Felícia Chaves, 80 anos de idade em 25/10/2009 na comunidade Jardim São José, em Russas-CE.

caminho do céu. Pois com os olhos fechados, os anjinhos errariam cegamente pelo limbo, sem nunca encontrar a morada do Senhor.

Um dos adornos que era sobreposto na criança (anjo) seria uma bolinha que ficava entre as mãos do anjinho, para a entrevistada o sentido dessa bolinha seria Jesus Cristo, consideramos que o termo “bolinha” aludido pela narradora seria um guia para o anjinho no mundo pós-morte, desta forma fazendo referência ao menino Jesus de Praga.

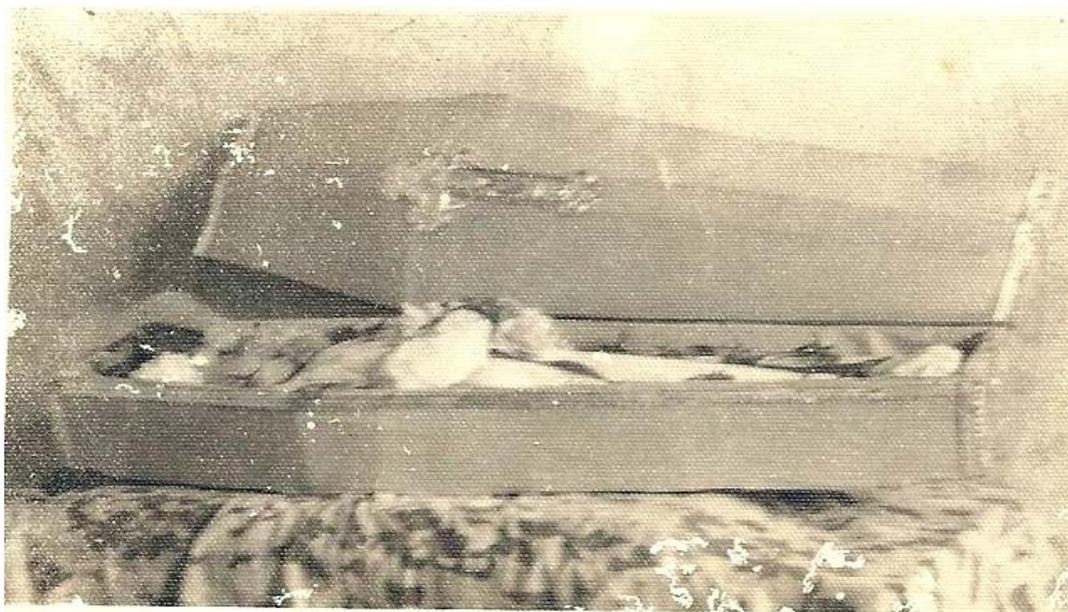


Imagem mortuária 08 - Segunda metade do século XX em Russas-CE
Arquivo Pessoal: Lairton Araújo

Morte infantil, retrato do caixão, sem a presença de familiares, padrão comum de fotografia durante todo o século XX. Segundo Koury (2001), fotografias de crianças mortas além de tudo, possuíam o sentido, e ainda possuem, de anunciação da paz e da alegria inocente daquele que se foi. Faz parte de uma tradição cristã que crê a criança como um espírito puro, como um espírito de luz, que possibilita uma intermediação precisa entre os parentes que ficam com Deus.

O registro fotográfico, assim, além de relembrar a criança retirada do mundo dos vivos precocemente, tinha ainda deter sentido de proteção da família e daqueles que o possuem, como uma fonte permanente de contato com o divino, a cada momento de sua evocação através da fotografia⁶⁹.

Para Riedl (2002), tratando-se da imagem de um morto, a fotografia, muitas vezes, não facilita, mas dificulta a leitura do significado. Quando os retratos eram tirados em preto e branco, eles representam uma abstração que nem sempre permite a exata identificação da cor e do

⁶⁹ KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Você fotografa seus mortos?* Fotografia e morte no Brasil Urbano. In: *Imagem e memória: Ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p. 70.

branqueamento da pele. Se depender unicamente do nosso olhar, corremos o risco de sermos enganados e o retrato de uma pessoa, dormindo, doente, ou até fingindo ser morto, mal se distingue da imagem de um defunto⁷⁰.

O que Reis (1991) comenta sobre os antigos costumes presentes no Brasil do século XIX concernentes ao padecimento infantil, também adentraram o interior do Ceará no século XIX. Era o caso do aspecto festivo que recobria a ocasião e das canções e versos poéticos nos cortejos e enterramentos. Consoante Câmara Cascudo (2002), a cultura relacionada aos ritos do sepulcro infantil revelava a peculiaridade de compreensão da morte e da posição intermediária da alma. Além da terra, ela entremeava espacialidades imagéticas: o céu, o purgatório e o limbo⁷¹. O anjinho, aquele que falecia após o sacramento do batismo, tinha aliviava a passagem da sua alma pelo purgatório. Nesse rápido percurso, esvaziava-se dos elementos terrenos.

Um dos aspectos a ser assinalado diz respeito aos festejos que caracterizavam o padecimento das crianças. Em Russas, foi processado o entendimento do seu bom tempo: a inocência recobria a morte precoce e a celebração que ostentava o cerimonial do enterramento da criança batizada de um aspecto positivo. Tradicionalmente, a morte infantil era bem-aventurança.

De acordo com Reis (1991), no interior cearense, os festejos comemorativos aos anjinhos consistiam em tiros de pistolas e roqueiras, a entonação de rezas em alto som e poesias cantaroladas no momento em que o anjinho era levado ao sepulcro. Eram ocasiões em que nos terreiros se dançavam em sua homenagem. Bebidas e comidas faziam parte da cerimônia. Suas mortes, representavam pesares amenos na consciência e nos braços dos vivos. Desse modo, os funerais não eram permeados de lágrimas, pois como revelou Cascudo (2002), não se deveria chorar pelas almas dos anjos. Logo, não havia sufrágio para as mortes dos inocentes. Tal análise foi percebida na narrativa tecida por Dona Lucila Vidal de 75 anos:

Mais morria muita criança, porque num tinha a medicina de hoje, e longe também pra vir pra Russas [a depoente se refere a comunidade rural de Miguel Pereira, zona rural de Russas] adoecia e lá mesmo ficava lá mesmo morria. A noite era tão engraçado era uma festa, você passava a noite na casa de um anjo, o anjinho na sala e o pessoal conversando parecia que era uma festa [risos] na casa do anjinho o pessoal fazia questão de passar a noite na casa de um anjo, eu era uma que gostava de passar a noite na casa de um anjo. Mais era a tradição deles, passava a noite e de manhã botava na garupa de uma bicicleta e ia enterrar longe, no Quixeré, não era

⁷⁰ RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002, p. 12.

⁷¹ O Limbo seria um lugar para onde iriam as [almas](#) inocentes que, sem terem cometido [pecados](#) mortais, estariam para sempre privadas da presença de [Deus](#), pois seu [pecado original](#) não teria sido submetido à remissão através do [batismo](#). Iriam para o limbo, por exemplo, as crianças não-batizadas e as almas justas que teriam vivido antes da existência terrena de [Jesus Cristo](#).

perto não⁷².

Tal cenário leva-nos a problematizar sobre os altos índices de mortalidade infantil, coexistentes nas áreas rurais de Russas. Através da narrativa observamos que não existia um aparato clínico para a população mais carente. Quando a narradora elucidou que muitos dos “anjinhos” eram levados em uma garupa de bicicleta, isso em decorrência das distâncias entre os povoados da zona rural da cidade. Segundo Câmara Cascudo (2002), os enterramentos de pagãos aconteciam nas estradas interioranas, em locais indicados por cruzeiros. De igual modo, também eram escolhidos currais, por rememorem o gado que também esteve no presépio de Jesus Cristo ou as proximidades de monumentos religiosos onde existia pia batismal.

Pesavento (2008) apontou que o suporte teórico-metodológico da história cultural proporcionou uma verdadeira renovação nos domínios de Clio, tanto no que diz respeito a novas questões e problemas como no que se refere a novos temas e objetos. Nesse sentido, o uso do conceito de imaginário nos serve de suporte teórico para nossa pesquisa empírica. De acordo com Sandra Pesavento (2008):

O imaginário é sempre um outro real, e não o seu contrário. Este mundo, tal como vemos, do qual nos apropriamos e ao qual transformamos é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento. O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima; existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também se apóia sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, isto é, sobre o não-tangível nem visível, que passa, porém, a existir e a ter força de real para aqueles que o vivenciam⁷³.

As reflexões elencadas pela autora contribuíram para pensarmos a formação do imaginário religioso em Russas. Neste a construção dos entendimentos da morte foi entrelaçada, entre imagens e discursos, por elementos mágicos e sobrenaturais arraigadas no catolicismo popular.

⁷² Entrevista realizada com a Senhora Lucila Leão Vidal, 75 anos de idade em 08/08/2011 em Russas-CE.

⁷³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Sandra Jatahy Pesavento, Nádia Maria Weber dos Santos, Miriam de Souza Rossini; Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008, p.11-18, p. 13-14.

Referências Bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Superstição no Brasil*. 5ªed. São Paulo: Global, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. Recordar. In: *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992. p. 13-58.
- GALENO, Cândida. *Ritos Fúnebres no Interior do Ceará*. Fortaleza: Ed. Henriqueta, 1977.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História e interfaces*. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Sandra Jatahy Pesavento, Nádia Maria Weber dos Santos, Miriam de Souza Rossini; Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008, p.11-18.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Fotografia como objeto de memória: Produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental*. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano I, nº2, maio de 2008.
- _____. *Você fotografa seus mortos? Fotografia e morte no Brasil Urbano*. In: *Imagem e memória: Ensaio em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991.
- RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.
- VAILATE, Luiz Lima. *A morte menina: Práticas e representações da morte infantil dos oitocentos (Rio de Janeiro e São Paulo)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

Narrativas fotográficas na Coleção⁷⁴ São Francisco | Alcir Lacerda

Aryanny Thays da Silva*

O conjunto de imagens reunidas na Série São Francisco⁷⁵, de autoria do fotógrafo Alcir Lacerda (1927), consta de cerca de 1.200 negativos, 120 mm, em preto-e-branco. O material diz respeito à documentação produzida em 2004 numa expedição ao Rio São Francisco patrocinada pela Chesf (Companhia Hidro Elétrica do São Francisco).

Atualmente a organização deste acervo envolve o acondicionamento e o levantamento de informações referentes à constituição da Série São Francisco | Alcir Lacerda. Assim, projeta-se a dimensão histórica que demarca o sentido dos usos dessa documentação fotográfica. Contudo, para a escrita deste artigo objetiva-se pensar o conjunto dessas imagens enquanto elemento autoral a serviço de um órgão público (a Chesf), na mesma medida em que estas fotografias estão implicadas a conjuntura política que envolve o ato fotográfico.

A expedição ao São Francisco fazia parte do projeto *Opará dos Caetés: as cores do São Francisco em preto e branco*, com idealização dos fotógrafos Teresa Branco e Severino Silva. Alcir Lacerda foi convidado a integrar e chefiar a equipe durante um mês e meio que duraria a empreitada. O percurso ao longo do Rio São Francisco de 3,2 mil quilômetros foi percorrido em caminhonete, embarcações e helicóptero. De extenso alcance, o projeto realizou uma ampla documentação sobre o *Velho Chico*.

Segundo a fotógrafa Teresa Branco em entrevista concedida ao jornal *Diário de Pernambuco* na época da expedição as fotografias documentariam “a parte esplendorosa do rio”⁷⁶, mas também seus problemas seriam expostos ainda que a intenção não fosse a denúncia. Tal projeto tinha diversos enfoques, como a documentação para uso turístico, jornalístico, artístico e ainda técnico já que o material fotografado seria utilizado para pesquisas da Chesf, dentre elas a possibilidade de revitalização do rio.

Outra questão importante é que essa documentação fotográfica também chegaria ao público através de uma exposição que seria organizada no ano posterior, prevista para março de 2005. Ainda segundo os fotógrafos o enfoque de seus olhares estaria dirigido para o homem: “registraremos

⁷⁴ Durante as discussões realizadas no "Simpósio Temático 23 – Narrativas fotográficas e os sentidos da História" (VI Simpósio Nacional de História Cultural | Teresina – PI), coordenado pelas professoras Dr^{as}. Ana Mauad e Solange Lima, concluiu-se que a noção de "série" define mais adequadamente este conjunto de imagens, pois este está inserido em um acervo maior (coleção) que diz respeito a toda produção visual do fotógrafo Alcir Lacerda. De forma que onde se lê “Coleção”, leia-se “Série”. O título foi mantido respeitando o certificado de apresentação emitido no Simpósio, porém foram corrigidos todos os demais termos para a publicação do artigo.

*Graduada em Licenciatura Plena História / Universidade de Pernambuco (UPE, 2011). É pesquisadora desde 2009 do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI-UFF).

⁷⁵ A série hoje se encontra sob a guarda de Albertina Lacerda Malta, filha do fotógrafo Alcir Lacerda.

⁷⁵ A série hoje se encontra sob a guarda de Albertina Lacerda Malta, filha do fotógrafo Alcir Lacerda.

⁷⁶ CAVANI, Júlio. “Imagens que revelam todo o esplendor do rio São Francisco.” **Diário de Pernambuco**, Recife, Viver, Caderno 6, set. 2004.

como ele vive em função do rio”⁷⁷, segundo a fala de Alcir Lacerda.

A partir dessa ideia podemos visualizar no presente a narrativa fotográfica tecida pelo conjunto de fotografias que deram corpo a Série São Francisco | Alcir Lacerda. O interesse principal nessa abordagem é perceber como estas fotografias autorais se estabelecem na contrapartida dos interesses daqueles que a encomendaram e na iminência da conjuntura política que envolve o registro fotográfico.

Para tal, configuram-se três caminhos. No primeiro instante se discutirá brevemente as relações de uso e poder entre a Chesf e o Rio São Francisco. Em seguida analisar-se-á o material da série partindo de duas subséries fotográficas extensas pensadas no sentido de melhor fornecer compreensão ao objeto de estudo. Esta análise é seguida conjuntamente do olhar do fotógrafo-autor enquanto sujeito da prática fotográfica.

No último momento esboça-se a Série São Francisco no campo de estudos da visualidade. Concebe-se a narrativa fotográfica como forma de inscrição das experiências contemporâneas, através de uma prática social e seus espaços de sociabilidade.

A Chesf e o Rio São Francisco – das águas do *Velho Chico* à geração de energia elétrica

Desde que foi “descoberto” pelos navegadores europeus em 1501, o Rio São Francisco tem servido a diversos usos e funções daqueles que tem o seu ‘controle’ ou vivem na proximidade de suas águas. Seja a pesca, a pecuária extensiva e mesmo a agricultura, ainda hoje presentes na utilização dos recursos hídricos desse rio.

As pesquisas sobre o potencial natural da Bacia Hidrográfica do São Francisco tiveram início no Brasil Império, com continuidade ainda hoje, e representam um imenso aparato de informações técnicas e científicas a respeito dos seus recursos naturais.

Desse modo, visando aproveitar o potencial energético da Bacia do São Francisco para a geração de energia elétrica na Região Nordeste foi criada em 1945, no governo Vargas, a Companhia Hidroelétrica do São Francisco, a Chesf. Os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba passaram a ser beneficiários da Companhia e diversas usinas foram construídas ao longo das décadas para suprir a necessidade de produção de energia para o Nordeste.

Esse retrospecto é importante devido ao fato que o Rio São Francisco, ainda em 1999, era responsável por cerca de 90% do potencial elétrico inventariado no Nordeste⁷⁸. O que significa dizer que a vazão mínima deste rio está há tempo comprometida com a geração de eletricidade

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ SUASSUNA, João. Transposição do Rio São Francisco na perspectiva do Brasil real (1995-2012), p.33. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://www.remaatlantico.org/Members/suassuna/projetos/artigos-sobre-a-transposicao-do-rio-sao-francisco>>. Acesso em: 26 de abr. de 2012.

numa dimensão de crescente consumo de energia elétrica. Acrescido a isso o uso dos recursos hídricos para a irrigação. O que notoriamente já causa conflitos no manejo das águas do rio.

Porém, o que veio a somar detidamente a esta problemática foi a questão da transposição do São Francisco. Embora esta seja uma discussão já antiga no campo político, onde a transposição é encarada principalmente como resolução dos problemas sociais e hídricos no *polígono da seca*, essa ideia predominou de forma marcante nos projetos de governo das duas últimas décadas. Contudo, não sendo objetivo desse artigo discutir profundamente os interesses e conflitos⁷⁹ que caracterizam a já iniciada transposição do São Francisco, o que nos importa é perceber nessa conjuntura dos acontecimentos o papel exercido pela Chesf como principal dependente do rio São Francisco.

O caráter polissêmico da documentação fotográfica aqui analisada não deve perder de vista a atividade social que produziu os eventos registrados pelo olhar do fotógrafo. Nesse caso, a Série São Francisco pertence a um conjunto maior de ações, o que incluem outros documentos, a exemplo dos textuais. Mas, principalmente, dimensiona a dinâmica histórica que a caracteriza como produto de determinada sociedade. Assim, a compreensão da atuação desse órgão público frente aos conflitos no *Velho Chico* serve para contextualizar a expedição fotográfica e o material por esta produzido.

Deste modo, uma das propostas de governo para realização da transposição era a privatização da Chesf, ideia imensamente discutível se pensada na fundamental importância deste único rio para o sistema gerador de energia do Nordeste brasileiro e também na forma que o governo se propõe a resolver questões de amplo alcance social como esta.

Nesse sentido, a Chesf desenvolve ações, marcadamente desde os anos de 1990, vinculadas principalmente a pesquisas e elaboração de material científico que venham a corroborar a favor de seu posicionamento sobre as águas do São Francisco, reforçando a ideia de ser a “mais antiga usuária da bacia” e seu papel aglutinador em qualquer processo que envolva o rio⁸⁰. É dessa forma que este órgão tenta se impor em 2001, quando se discute sua possível privatização e também um programa de revitalização e conservação do São Francisco (na época a ideia da transposição havia sido deixada de lado pelos altos custos do projeto).

Entretanto, a ideia de transpor o rio sempre retorna ao centro das discussões políticas nos governos que se sucedem. No que diz respeito a isso, a Chesf apresenta argumentos variados ao longo dos anos, ora de negativa e de impossibilidade de se efetuar a transposição devido às

⁷⁹ Ver artigo A transposição das águas do Rio São Francisco: interesses e conflitos. SILVA, Ana Carolina Aguerri Borges da. XI Congresso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador/2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308357455_ARQUIVO_artigoconlab.pdf>. Acesso em: 26 de abr. de 2012.

⁸⁰ ANDRADE, Renata Marson Teixeira de. Da transposição das águas do Rio São Francisco à revitalização da bacia: as várias visões de um rio, p.24 Disponível em: <<http://www.saofranciscovivo.com.br/files/Renata%20Andrade%20Da%20Transposicao%20a%20Revitalizacao.pdf>>. Acesso em: 30 de abr. de 2012.

limitações do São Francisco. Ora de adesão ao projeto, afirmando a ideia que a água retirada não afetará a produção de energia. Essa última visão predominou basicamente nas pesquisas produzidas no início da Era Lula. Controvérsias como essas marcam intensamente as relações de uso e poder do Rio São Francisco nas ações da Chesf.

Narrativas fotográficas – A Série São Francisco

Nesse contexto de atuação da Chesf é que surge o patrocínio à expedição fotográfica ao São Francisco e que posteriormente se constituiu a Série São Francisco, com a organização do acervo de imagens produzidas por Alcir Lacerda. Com fins de documentação do rio e do homem que dele retira a sobrevivência, o conjunto de fotografias também registra elementos técnicos para pesquisas científicas. Porém, ultrapassam esses elementos ao fornecer compreensão às experiências históricas.

O corpus fotográfico da série foi dividido em duas subséries extensas para efeito de análise. A primeira subsérie denominada *O Rio em preto e branco* traz em suas imagens o São Francisco documentado em diversos ângulos e aspectos. O Rio visualizado nas fotografias é esplendoroso, banhado pelo sol, entrelaçado pelas cidades ao longo de sua trajetória. Mas é também o rio que alimenta e serve a variados usos.

Nesse sentido, surge a segunda subsérie *As margens do São Francisco: os ribeirinhos e a sobrevivência*. Muitos são os sujeitos que vivem do rio: o vaqueiro, o agricultor, o funcionário da indústria de frutas e tantos outros que recolhem do *Velho Chico* meios de sustentar a vida. Nessas fotografias há muita beleza e profundidade. O homem que tem sua existência ligada ao rio, com ele se identifica: “para algumas populações que vivem do rio, a união entre natureza e homem sempre existiu, pois o rio é o marco da história desta gente, contada em suas margens, em seu leito, em suas águas, e nos seres que vivem dentro delas.”⁸¹

O percurso escolhido para pensar esse conjunto de imagens registradas pelas lentes de Alcir Lacerda indaga: qual “o argumento da foto que faz a história”?

O Rio em preto e branco revela um apanhado de imagens tecnicamente apuradas. Reconhece-se o olhar do fotógrafo que desafiado pela construção de uma fotografia documental não deixa de produzir um material visualmente artístico. O preto e branco em película que marca toda a produção fotográfica é fruto da escolha do fotógrafo em particular, dado a sua preferência incorporada ao longo dos anos como profissional. Interessante mencionar que em 2004 a fotografia digital já integrava o trabalho dos fotógrafos nas mais diversas áreas de atuação e a opção pelo filme em preto e branco define um lugar de pertencimento social ao sujeito no tempo.

Esse fato também concorre para o processo de significação da imagem. Pois, traz

⁸¹ Id., p. 25.

profundidade para os objetos fotografados e remete ao aspecto documental, que embora não faça referência à denúncia social, projeta plasticamente o São Francisco na esfera dos acontecimentos e da reflexão na sociedade.

O espaço geográfico que envolve essa subsérie traz na sua composição o rio em contato com a natureza e ambos transformados pelas vivências do homem. A vegetação fragmentada de florestas, vegetações litorâneas, manguezais, entre outras, além de uma série de cidades estabelecidas ao longo do Rio São Francisco surgem nas fotografias e inscrevem nelas marcas das ações dos homens no tempo. Cidades construídas as margens do rio, como Piranhas-AL e Xique-Xique-BA, e dependentes do uso de suas águas fazem parte das escolhas dos lugares fotografados.

Nesse ponto, coloca-se a questão do olhar do fotógrafo e sua relação com a proposta institucional da Chesf. Para este órgão o interesse científico de pesquisa e documentação é extremamente importante e justifica seu patrocínio a viagem dos fotógrafos. Como responsável pelo consumo majoritário das águas do rio com um fornecimento de energia que corresponde a 15% do território nacional⁸², a Chesf objetiva-se não apenas a pensar formas de melhor utilizar os recursos hídricos, mas também de defender sua posição frente aos possíveis e diversos interesses públicos nos níveis federais, estaduais e até municipais.

Desse modo, *O Rio em preto e branco* projetado visualmente por Alcir Lacerda tenciona o olhar para as motivações da instituição agenciadora. O São Francisco que se estabelece como rio fundamental para a produção de energia é documentado em todo seu trajeto e não perde o enfoque em seu entorno. Como exemplo, as fotografias realizadas em Xingó, a 12 km da cidade de Piranhas-AL, onde está localizada uma usina hidroelétrica e se desenvolvem projetos de irrigação e também o abastecimento do município de Canindé do São Francisco.

No entanto, o olhar de Alcir Lacerda na composição desse corpus fotográfico vai além dessa relação de resposta aos interesses propostos. É possível visualizar que se estabelece uma negociação que na produção de tais imagens se ligam primeiramente ao dispositivo e conhecimento técnico do fotógrafo. Consideram-se excelentes enquadramentos e nitidez nas fotografias apresentadas e faz-se menção ao fotógrafo como sujeito inserido numa prática social com uma longa experiência profissional. A fotografia é fruto do trabalho humano, produtora de sentidos, portanto deve ser compreendida “como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas possíveis”⁸³.

Assim, o valor e as narrativas visuais são também outros quando pensados pela ótica da autoria fotográfica. A natureza dessa produção, que é histórica, destacada por Alcir Lacerda

⁸² VAINSENER, Semira Adler. *Chesf (Companhia Hidroelétrica do São Francisco)*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 01 de mai. de 2012.

⁸³ MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: Ensaio sobre História e Fotografia**. Niterói: Editora da UFF, 2008, p.43.

conforma um olhar sobre o *Velho Chico* onde a paisagem é o resultado de uma atividade social criativa. De caráter documental, porém não abandonando o valor artístico da prática dos sujeitos históricos.

A Série São Francisco é fragmentada no domínio da visualidade pela dimensão de sua produção e apreensão. Do mesmo modo é o rio: fragmentado pelos diversos usos e interesses sobre suas águas.

Nas fotografias da subsérie *As margens do São Francisco: os ribeirinhos e a sobrevivência*, os sujeitos fotografados são em grande parte enquadrados em relação com um saber fazer específico que revela o modo de sobrevivência dessas pessoas. Em algumas imagens o homem ribeirinho é retratado sem os elementos de seu trabalho e outras vezes são vistos na movimentação de transeuntes pelas cidades. Os sujeitos parecem então confundir-se e terem suas individualidades atravessadas. Noutras fotografias vemos plantações de frutas, em vistas aéreas ou em primeiro plano. A criação de animais, como bodes, também foi destacada nos registros.

A paisagem que atravessa essas imagens varia conforme a natureza da vegetação em que vive o ribeirinho. Na caatinga surge o vaqueiro, entre folhagens secas e condições inóspitas. Nas várzeas alagadas ao longo do rio encontram-se os pescadores com práticas artesanais de pesca que atravessam décadas. A agricultura e a pecuária, desde as margens do médio São Francisco, também caracterizam os registros fotográficos.

No contexto geral, o espaço de figuração dessas imagens se constrói em relação direta com o rio. Refletindo a ideia proposta originalmente pelos fotógrafos de retratar como os ribeirinhos convivem com o *Velho Chico*.

De tal modo que as vivências que envolvem a composição da subsérie estão pautadas na conjuntura social que funda o acontecimento. Pois a questão da comunidade ribeirinha é tão proeminente quanto os conflitos de esgotamento hídrico desse rio. A documentação fotográfica desse conjunto de pessoas junto as suas atividades de subsistência reuniu informações que permitem pensar as condições de existência do São Francisco e sua importância para os ribeirinhos.

Para a Chesf, que desde a década de 1990 financiava junto a outras instituições o Instituto Xingó, localizado na cidade de Piranhas-AL, com o objetivo de desenvolver uma política de sustentabilidade para 29 municípios da região do semiárido em quatro estados do Nordeste (PE, AL, SE e BA), estudos que evidenciassem a qualidade da aplicação de seus investimentos em projetos sociais para a população ribeirinha eram relevantes para os seus interesses.

Contudo, acredita-se que além dessas possíveis motivações, a Chesf cultivava também a responsabilidade de cunho político-social na Bacia do São Francisco. A produção de energia elétrica para grande parte do Nordeste esteve vinculada a construção de diversas usinas hidroelétricas e reservatórios de água. Em seis décadas foram responsáveis pelo desaparecimento de cidades,

transferência de comunidades para novas localidades, construções de novos centros urbanos e danos à biodiversidade do *Velho Chico*.

Essas questões introduzem ações diretas da Companhia Hidroelétrica do São Francisco na tentativa de reparar e acomodar as perdas e limitações para os ribeirinhos que vivem no e do rio. Esses últimos sempre constam em relatórios técnicos apresentados e são mencionados em programas de políticas públicas de desenvolvimento e conservação do rio. A forma de participação dessas comunidades é um tema ainda hoje em debate.

No campo da produção visual da subsérie fotográfica, o ribeirinho retratado apresenta às lentes do fotógrafo as vivências do seu trabalho, da sua atividade cotidiana, no rio e na dependência deste. Alcir Lacerda constrói uma narrativa fragmentada, porque assim também é o São Francisco: tecido em retalhos. O cotidiano do homem do *Velho Chico* que as fotografias apontam não é somente aquele que gera informação e que serve de base para pesquisas e eventuais intervenções políticas.

O que vemos, sobretudo nessas imagens é o diálogo do ribeirinho com o rio. É neste encontro que as experiências sociais ganham significado. O São Francisco é o espaço das vivências, os ribeirinhos os sujeitos históricos. O olhar sobre essas fotografias confunde os sentidos: a propósito da marca indelével do passado, o homem e o rio parecem ser um só.

A visualidade e a produção dos sentidos da História

A Série São Francisco | Alcir Lacerda ocupa um lugar nos estudos sobre a visualidade ao aproximar a experiência visual da sociedade. Para tal o circuito social de produção, recepção e agenciamento das fotografias devem ser pensados nesse processo. Os modos de ver e conhecer da sociedade contemporânea envolve o artefato fotográfico em diversas experiências demarcadas pelo olhar.

Nesse sentido, as imagens aqui analisadas trilham um caminho dentre muitas possibilidades. A escolha em pensar a Série pelo viés de uma produção autoral no contexto de um agenciamento específico destaca os sujeitos sociais para a História, os espaços de sociabilidade e interrogam sobre os sentidos dessas imagens para a construção de um conhecimento histórico.

O olhar conduz a experiências históricas balizadas pela prática fotográfica contemporânea. Compreendem-se as fotografias do São Francisco como suporte de relações sociais que produzem a História. Como tal, no contexto de interesses políticos e simultaneamente da necessidade de preservação e legitimação por parte da Chesf, examina-se o lugar da documentação fotográfica de Alcir Lacerda para a produção social.

Esse registro visual define o olhar do fotógrafo como construção cultural da sociedade do seu

próprio tempo. É no âmbito de ações de caráter controverso, de posicionamentos institucionais ora conscientes, ora destituídos dos apelos socioambientais que se insere a Série do São Francisco.

O embate por todas as questões mencionadas nesse artigo coloca esse conjunto de imagens no cerne das discussões políticas sobre o Velho Chico. Indagar-se a cerca dessas fotografias traz questões sobre o homem e o rio. Relaciona a memória da população ribeirinha com raízes históricas violentadas no correr das décadas pela interferência humana. Destaca por outro lado os mecanismos de sobrevivência dessa gente e sua luta pelo rio, que é a luta pela vida. Relaciona também o papel de uma instituição pública na utilização dos recursos hídricos de um rio onde ao mesmo tempo preserva e faz desaparecer a relação do homem com sua cultura e seu ambiente.

O lugar dessa narrativa fotográfica para a História problematiza questões políticas, sociais, de preservação e memória que atravessam a fotografia pelas vivências dos homens no São Francisco. Por fim, a experiência histórica elaborada por tais fotografias é relevante para a coletividade, a Série São Francisco lega um apanhado de reflexões ainda em trânsito.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Renata Marson Teixeira de. **Um povo esquecido: projetos apagam a biodiversidade e o território tradicional no Rio São Francisco**. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/reportagens/2005/02/13.shtml>>. Acesso em: 27 de abr. de 2012.

ANDRADE, Renata Marson Teixeira de. **Da transposição das águas do Rio São Francisco à revitalização da bacia: as várias visões de um rio**. Disponível em:

<<http://www.saofranciscovivo.com.br/files/Renata%20Andrade%20Da%20Transposicao%20a%20Revitalizacao.pdf>>. Acesso em: 30 de abr. de 2012.

CAVANI, Júlio. “Imagens que revelam todo o esplendor do rio São Francisco.” **Diário de Pernambuco**, Recife, Viver, Caderno 6, set. 2004.

LIMA, Solange Ferraz de. **A pesquisa com fotografia no Museu Paulista: construção de banco de imagens e coleções de retratos**. Disponível em:

<<http://doiscliques2008.blogspot.com.br/2009/02/pesquisa-com-fotografia-no-museu.html>>. Acesso em: 10 de mai. de 2012.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: Ensaios sobre História e Fotografia**. Niterói: Editora da UFF, 2008.

SILVA, Ana Carolina Aguerri Borges da. **A transposição das águas do Rio São Francisco: interesses e conflitos**. XI Congresso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador/2011.

Disponível em:

<http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308357455_ARQUIVO_artigoconla>

[b.pdf](#)>. Acesso em: 26 de abr. de 2012.

VAINSENER, Semira Adler. *Chesf (Companhia Hidroelétrica do São Francisco)*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em:

<<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 01 de mai. de 2012.

SUASSUNA, João. **Transposição do Rio São Francisco na perspectiva do Brasil real (1995-2012)**. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em:

<<http://www.remaatlantico.org/Members/suassuna/projetos/artigos-sobre-a-transposicao-do-rio-sao-francisco>>. Acesso em: 26 de abr. de 2012.

Encontro Internacional sobre transferência de águas entre grandes bacias hidrográficas. Workshop sobre a transposição de águas do Rio São Francisco. Workshop sobre a transposição de águas do Rio São Francisco. Relatório de discussões. **SBPC/CEPEN**, 2004. Disponível em:

<www.sbpcpe.org/docs/SBPC_Transposicao_Final.doc>. Acesso em: 23 de abr. de 2012.

CHESF. Site Oficial. Disponível em:

<http://www.chesf.gov.br/portal/page/chesf_portal/paginas/inicio>. Acesso em: 23 de abr. de 2012.

Uma história da memória do Quebra-quebra de 1942 através de duas experiências fotográficas.

Carlos Renato Araujo Freire.⁸⁴

Depois do afundamento de mais cinco navios brasileiros por submarinos alemães entre os dias 15 e 17 de agosto, ocorreu em âmbito nacional, no 18 de agosto de 1942, uma série de depredações a estabelecimentos comerciais pertencentes aos estrangeiros que tinham alguma relação com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão)⁸⁵. Somou-se mais de 200 baixas civis nesses ataques, motivo este que é comumente atribuído como a justificção mais plausível para essa violenta reação. Essas depredações ficaram conhecidas na capital cearense como o Quebra-quebra de 1942. Dois dias após essas agitações, o governo brasileiro abandona a posição de neutralidade mantida desde o início do conflito mundial e declara guerra aos países do Eixo. A segunda grande guerra, antes distante, torna-se presente no cotidiano da população fortalezense.

O nome do evento além de descrever redundantemente a própria ação coletiva de quebrar, nomeando o evento enquanto tal, esse “grito” ecoado repetidamente pela multidão no decorrer das depredações nos serve como pista dos meios subreptícios que os atores históricos difundiram a notícia e as lembranças do ocorrido. Pois se analisarmos apenas os periódicos de época para reconstruir o evento esbarraríamos em um problema: o silêncio. Mesmo que isso não signifique a ausência total de barulho, ou seja, uma ausência total de vestígios sobre o Quebra-quebra de 1942 na imprensa escrita, não teríamos muito o que falar sobre este dia. A escassez é evidente. Vejamos.

No jornal *O Povo* do dia 18 de agosto, salientava-se o clima de indignação que tomava conta do país e as várias manifestações ocorridas. Discorria-se sobre as repercussões intensas no povo cearense, afirmando-se que, pela manhã, “os estudantes e o povo em geral organizaram vibrantíssimas passeatas no centro da cidade, ouvindo-se a cada instante aclamações entusiásticas ao Brasil.” Uma dessas passeatas teria comparecido em frente à redação do *O Povo* e escutado um dos redatores do jornal aclamando a todos para a necessidade de “congregar todas as energias em defesa da Pátria”. A matéria é encerrada falando da incontida vibração “a qual assumiu maiores

⁸⁴ Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui graduação em História na Universidade Estadual do Ceará (UECE). Foi estagiário do Instituto Histórico do Ceará e do Memorial da Cultura Cearense. Atualmente participa do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: crenatoaf@hotmail.com.

⁸⁵ Os patrimônios depredados em Fortaleza (CE) foram: as lojas Pernambucanas da família alemã Lundgren, a Fábrica Italiana de propriedade do espanhol Rudezindo Nocelo Feijó que por causa do nome herdado do antigo proprietário acabou servindo de motivação para a multidão; a padaria italiana, de propriedade da família italiana Rattacaso, e o ataque frustrado a residência pessoal da mesma família situada em cima da fábrica italiana; o Café Íris de propriedade do italiano Francisco Orlando Laprovítera; os Armazéns do italiano Alexandre Papaleo; a loja A Formosa Cearense, a Tinturaria Italiana, a Tinturaria Modela e a Casa de Confecções 3 oitos, todas de propriedade da família italiana Marino; a Casa Cunto de propriedade dos irmãos Cunto; o Jardim Japonês da família Fujita.

proporções às 11 horas.”⁸⁶

Na matéria do dia posterior, dia 19 de agosto, na primeira página, foi publicado um editorial do jornal reconhecendo “a justiça que inspira a indignação causada pelos recentíssimos atentados”, entretanto, conclamava as pessoas para voltar a calma, fazendo um “alto em seu delírio patriótico afim de aguardar a palavra do Governo”. “Todos em posição de sentido!” exclamava o editorial. A população deveria obedecer às ordens e decisões superiores nessa hora muito grave, essencialmente, resumidas nesse tripé exposto nas últimas palavras do editorial: “Silêncio, trabalho e vigilância!”⁸⁷

Nesse mesmo dia 19, publicou-se ainda uma nota da Interventoria Federal pedindo “aos Srs. Pais de Família e aos Diretores de Colégio que recolhessem os estudantes às suas casas” a fim de manter a ordem pública, e que para isso iria recorrer a medidas energéticas. O povo deveria se entregar imediatamente às suas atividades comuns e aguardar serenamente a oportunidade de servir à Nação. Ressaltou-se ainda a necessidade de união de todos num só pensamento: “o de servir e honrar a Pátria confiando na ação patriótica do preclaro Presidente Vargas [...]”.⁸⁸

Ficam evidentes as maquinações políticas dos enunciados e o cuidado para não ferir as exigências do momento de *paz, vigilância e silêncio*. Não se negava a existência das atitudes hostis, porém, passado esse momento desviante e inevitável de reação ao absurdo ataque, deveria prevalecer, na população em geral, o bom comportamento dentro dos imperativos de guerra.

Assim, apenas de forma muito diagonal, temos acesso a alguns indícios dos acontecimentos daquela data, através de escassas referências como “as manifestações coletivas” ou “as vibrantíssimas passeatas” que, em torno das onze horas, teriam tomado contornos de “maiores proporções”, ou, transformando-se num “delírio patriótico”. Não aparecem qualquer alusão ou descrição mais detida, e, muito menos, alguma referência aos desdobramentos mais violentos do evento ocorrido.

Para podermos conjecturar esse evento silenciado nos periódicos da época, tivemos que recorrer a outras fontes. Até o momento as fontes que nos trouxeram melhores esclarecimentos sobre aquele dia estavam relacionadas ao campo da memória, tanto na sua relação com a escrita quanto com a imagem. Essas fontes atestam a própria existência do evento dentro de uma “luta pela memória”⁸⁹, em que as exigências do presente-pretérito do ocorrido priorizavam o silêncio como

² “Vibra povo cearense contra a pirataria nazista”. Jornal **O Povo**, 18/10/1942, ano XX. p. 04.

⁸⁷ “Ao Povo”. Jornal **O Povo**, 19/10/1942, ano XX. p. 01.

⁸⁸ “Apelo da Interventoria Federal aos srs. Pais de família, diretores de colégio e ao público em geral”. Jornal **O Nordeste**, 19/08/1942, ano XXI, nº 6106. p. 01 (recorte meu).

⁸⁹ Utilizaremos a noção de memória coletiva, potencialmente problemática, de Michael Pollak. Manuseando uma inversão construtivista para a análise dos fatos históricos, este autor, afirma que não se trata mais de “lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade.” Para isto é preciso caracterizar a disputa que envolve os processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias, que muitas vezes

recurso apaziguador.

Até o momento caracterizamos um primeiro momento da história da memória do Quebra-quebra de 1942, imediatamente após o ocorrido, em que sofreu-se um processo de silenciamento devido à política de defesa passiva. Precisavasse de um processo de interdição das atitudes e assuntos considerados perigosos à paz interna, que poderiam colocar à perder a vitória externa. Porém, esse silêncio não significa esquecimento.

Malgrado esse processo de interdição, os estrangeiros que tiveram seus estabelecimentos depredados moveram processos judiciais contra o Estado pedindo indenização pelos danos às suas propriedades⁹⁰. A partir daqui, já estamos adentrando em um segundo momento em que o lembrar do Quebra-quebra de 1942 suscita dúvidas sobre suas intenções e significados.

Algumas partes desses processos são expostas no livro *O Ceará na Segunda Grande Guerra*, o que nos permite perceber quais são os interesses em questão. A reconstituição do evento, dentro dos processos judiciais, está situada no confronto entre os imigrantes prejudicados e o Estado, este querendo provar a sua tentativa de conter a multidão dentro das suas capacidades, enquanto aqueles movem as suas perguntas e seus argumentos para tentar provar a omissão das autoridades em garantir a sua segurança, tornando-os culpados e responsáveis pelos estragos da multidão. Esse enfrentamento fica evidente nos depoimentos quando é discutido se a ação dos manifestantes teria sido organizada ou não, se o número de participantes teria sido tamanho para torná-los incontroláveis, se a polícia teria usado de todos os meios para garantir a segurança patrimonial dos prejudicados, entre outros pontos.

A ação do Estado nesse momento conflituoso foi de postergar o veredicto, o que, de certa forma, manteve a sua linha política de silenciamento dessas memórias. Podemos citar como exemplo a demora para conclusão dos autos, necessários para ter cabimento efetivo a ação ordinária de indenização por parte dos prejudicados, que foram concluídos apenas em 1946, quando o próprio regime ditatorial do Estado Novo já havia acabado. Mesmo com o desenrolar dos processos judiciais essa discussão manteve-se em um foro reduzido e ligada à interesses antes de tudo íntimos e econômicos das famílias prejudicadas.

A partir da década de 1980, no aniversário de 40 anos do acontecimento, ocorre a erupção da memória do Quebra-quebra de 1942 como participante da História. Atribuimos esse movimento a dois fatores: primeiro, o fim de outro regime ditatorial e a reativação do movimento estudantil no começo da década de 1980, o que levou à uma série reflexões sobre passado. Para entender o regime ditatorial teoricamente recém-acabado era preciso entender os outros regimes ditatoriais por qual à democracia brasileira passou. É nessa época que se começa, no campo

apresentam-se em desacordo entre si ou, até mesmo, em confronto com uma referência oficial, ou seja, uma memória coletiva nacional forjada pelo poder instituído. Ver.: POLLAK, 1989. p. 04.

⁹⁰ Até o momento de finalização desse projeto, o processo citado não foi encontrado em sua totalidade.

universitário por exemplo, a se refletir mais detidamente sobre a Era Vargas e o Estado Novo. Como já ponderamos anteriormente, esses fatores também influenciaram uma clivagem no campo da memória coletiva, já que as memórias estudantis do Quebra-quebra de 1942 passam da autocensura para uma posição “oficial”.

Assim, nesse artigo esboçaremos as problemáticas dessa história da memória do Quebra-quebra de 1942 privilegiando a análise de duas experiências fotográficas. O próprio percurso dessas fotografias-objetos resultantes dessas experiências podem sintetizar a história da memória desse evento. Veremos também como esse processo de *dar-se a ver o que ocorreu* através das fotografias influenciou em demasia a sua escrita, mostrando-nos como pode haver uma ligação íntima entre esses dois processos.

A primeira experiência fotográfica, recorrentemente evocada por outros memorialistas, é de autoria do Sr. Thomaz Pompeu Gomes de Matos (TPGM), que descreveu o evento no seu livro de memórias da seguinte forma:

[...] A revolta popular aumentava de minuto a minuto. Vi várias mulheres chorando durante a Missa. Nesse clima de revolta e indignação fomos para a Faculdade de Direito e lá nos reunimos em frente ao prédio onde oradores falaram concitando o Governo Federal a declarar Guerra à Alemanha.[...] Mais ou menos às 10:30 saímos em passeata [...] e [chegamos] a velha praça do Ferreira. [...] Por onde íamos passando a fileira ia aumentando consideravelmente. Quando atingimos a Coluna [da Hora], ali já se encontrava uma compacta multidão a gritar “morra Hitler e seus asseclas!”. Vários oradores se fizeram ouvir [...] [avultando] o número de manifestantes face ao fechamento do comércio às 11:00 horas como era de hábito na época. Nisso, no meio da multidão ouve-se um grito: “Estão quebrando a padaria do Espanhol!”. [...] Foi o início do quebra-quebra.⁹¹

TPGM foi uma testemunha ocular do evento em dois sentidos, pois presenciou o evento e também o fotografou. Na época, o mesmo possuía 24 anos, era estudante da Faculdade de Direito. Posteriormente, seguiu outra carreira e hoje é aposentado pelo Banco do Brasil. Por motivos de constrangimento pessoal, somente 40 anos depois do Quebra-quebra de 1942, exatamente no ano de 1982, ao final da ditadura militar de 1964, TPGM realizou a divulgação mais ampla do seu relato através de algumas matérias de jornal, da elaboração de um álbum de fotografias e de um livro de memórias.⁹²

⁹¹ MATOS, Thomas Pompeu Gomes de. **O menino de Solar Rouge**. Fortaleza, CE, 1991. Livro de reminiscências não publicado, pp. 98 – 100 (recorte meu).

⁹² A primeira matéria é publicada na página do jornal *O povo* intitulada *Pesquisa e Comunicação*, datada no dia 22 de Agosto de 1982, escrita pelo memorialista e colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). A segunda matéria

Não foi por falta de demanda que esses testemunhos ficaram tanto tempo reclusos, pois, TPGM foi procurado por alguns dos advogados envolvidos nos processos judiciais movidos pelos donos dos estabelecimentos comerciais depredados contra o Estado pelas perdas sofridas. Os reclamantes desejavam expor essas fotografias, dentro do processo de acusação, para servir como prova da parcimônia e omissão das autoridades, que não teriam garantido a segurança material para essas pessoas.

O esforço de lembrar o passado dentro desses suportes tem uma intencionalidade forte de impor uma versão do ocorrido. Como as fotografias não adquirem significado por si só, é preciso adestrar as suas leituras e atribuições de sentido.⁹³ Segundo Lowenthal, toda memória filtra o passado ao invés de refleti-lo, já que “a necessidade de utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado acomodando as lembranças às necessidades do presente.”⁹⁴

TPGM efetuou um duplo corte: primeiro, com o seu ato fotográfico, seccionando uma parte do vivido para perpetuá-lo no passado em forma tangível nas fotografias; e o segundo corte é o na memória com os seus relatos, atribuindo sentido e significado para este evento. Sua representação do evento pode ser resumida da seguinte forma: a aglomeração de pessoas desgovernadas atacando os comércios que tinham alguma relação com os países do eixo, um movimento que começou como um ato de passeata patriótica dos estudantes de direito e que, pelo sentimento exacerbado da multidão, transformou-se no Quebra-quebra.

está inserida no caderno suplementar intitulado *Especial* do jornal *Diário do Nordeste*, do dia 08 de maio de 1995. Reduzido a um foro íntimo, mas com grande atenção dos pesquisadores após da divulgação nos jornais, o outro suporte é o álbum contendo 33 fotografias, na sua maioria de autoria do próprio TPGM, mostrando, em geral, a chamada passeata da vitória promovida no dia 10 de agosto de 1942, parte das ocorrências do dia 18 de agosto de 1942 e, por último, as consequências posteriores à declaração de beligerância contra os países do Eixo, representada por uma foto dos pracinhas marchando em destino ao front europeu. Já o livro de memórias *O menino de Solar Rouge* só teve sua primeira versão, ainda inacabada, no ano de 1989. Esse material é acervo do Memorial da Cultura Cearense (MCC) e as fotografias podem ser consultadas através do site do Museu da Imagem e do Som de Fortaleza: <http://www2.secult.ce.gov.br/Recursos/Internet/Mis/acervoform.asp>.

⁹³ Segundo Pierre Sorlin, as imagens dependem da palavra para significar alguma coisa, sem esta estaríamos fadados ao erro de “imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia”. Sem a interpretação e o comentário, para garantir sua própria função, as imagens nada teriam para nos dizer. SORLIN, Pierre. “Indispensáveis e enganosas, as imagens testemunhas da história”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 85.

⁹⁴ LOWENTHAL, David. “Como Conhecemos o passado”. In: **Projeto História**, São Paulo, (17), nov. 1998, p. 77.



Álbum do Quebra-quebra de 1942 produzido por Thomaz Pompeu Gomes de Matos.

Passando as páginas do álbum do Quebra-quebra de 1942, observamos um certo malabarismo em sua organização: as fotos das passeatas dos dias anteriores preenchem a ausência de fotos das passeatas do dia 18, utiliza-se uma ordenação em uma sucessão cronológica buscando sempre a verossimilhança com o que teria sido a ordem dos ocorridos, a utilização de fotos de outras pessoas para compor um painel imagético de toda extensão dos fatos, a inserção de uma página do seu livro de memórias, o registro do álbum em cartório, entre outros recursos. Já que as fotografias não adquirem significado por si só, é preciso adestrar as suas leituras e atribuições de sentido.

Através das entrevistas realizadas e das suas reminiscências, ponderamos que a versão do Quebra-quebra de TPGM pode ser situada mediante a influência preponderante de pelo menos dois grupos: o grupo familiar e o grupo estudantil:

Leonardo- Eu queria saber com que sensação o senhor foi pra casa naquela noite do dia 18 de agosto? Foi uma sensação de vitória?

Thomaz- Não, eu fiquei até um pouco mais apreensivo quando eu cheguei, quando eu vi o povo tocando fogo nas casas, nas Pernambucanas, quebrando aquilo tudo, eu num tive muito entusiasmo naquilo não. Sabe por que? Em 1912 no Ceará, precisamente no dia 9 de novembro de 1912, a família Accioly, que eu faço parte, minha tia avó era casada com o comendador. O comendador era presidente do Estado, né, Antônio Pinto Nogueira Accioly, foi por 20 anos presidente do Estado. Então, a casa de meu pai, inclusive, quando houve esse movimento dos rabelistas contra a família Accioly, tocaram fogo, incendiaram e saquearam cerca de umas oito casas da família Accioly. A casa do meu pai, que é aquela que tem na fotografia, foi ameaçada, mas meu pai reagiu de rifle na mão, eu tenho o rifle lá em cima, de rifle na mão ao lado de minha mãe que magrinha, mas muito valente, ela

ficou ao lado, foi assim que evitou que aquela casa fosse tocado fogo. Tocaram fogo e saquearam tudo que era da família Accioly. Os Accioly saíram daqui pobres, eles num eram ricos, eram abastados, mas tudo foi tocado fogo na casa, roubaram as jóias, a biblioteca, tudo!⁹⁵

A possibilidade das depredações ocorridas no Quebra-quebra de 1942 poderem retificar um outro acontecimento do passado, a chamada “deposição da Oligarquia Accioly”⁹⁶, que teve um destino trágico para alguns de seus familiares, deixou-o apreensivo. Preocupava-o a probabilidade das depredações tomarem um rumo ainda mais descabido, o que influenciou diretamente a sua forma de lembrar, o seu enquadramento da memória. Esta não pode ser considerada uma atitude inocente. Por meio desse relato acima, observamos que a memória construída por TPGM do Quebra-quebra de 1942 está intimamente ligada com o passado político da sua família, ao passado das grandes oligarquias.

Sobre a influência do grupo familiar, sabemos que sua família está ligada a um tronco tradicional da política cearense. O seu pai Raimundo Gomes de Mattos, nascido no Crato em 1886, foi um prestigiado advogado, professor catedrático da Faculdade de Direito do Ceará, chegando a assumir a sua diretoria quando o então Diretor Menezes Pimentel foi eleito Interventor do Estado do Ceará em 1934. Entre outros cargos públicos, teria exercido a função de Delegado de Polícia da Capital no Governo de Nogueira Accioly. Era conhecido por sua postura Político-militante, “democrata consciente”, combatia o comunismo por convicção e não por indústria. “Via na desfaçatez, no egoísmo e na desonestidade das elites políticas dominantes o maior estímulo ao triunfo da *doutrina de Moscou*”⁹⁷. Teria participado do Movimento de 30 no Ceará, mas abandonou a situação para apoiar a eleição de Menezes Pimentel em 1934, esboçando simpatia inicial aos ditames da interventoria estadual.

Já a sua mãe Léa Pompeu de Sousa Brasil (nome de solteira), também, adivinha de um tronco tradicional da política cearense. É filha do engenheiro Hildebrando Pompeu de Sousa Brasil

⁹⁵ MATOS, Thomaz Pompeu Gomes de. Entrevista concedida a Valeria Laena, Leonardo Damasceno de Sá, Emy F. Maia Neto, Daniel da Costa Gonçalves e Carlos Renato Araujo Freire. Fortaleza: 13-11-2006. p. 10.

⁹⁶ Em 1912, Franco Rabelo ganhou as eleições para o governo do Ceará devido à “Política das Salvações”, que foi implementada por Hermes da Fonseca, que tinha a missão de combater os grupos que desenvolviam práticas oligárquicas. No Ceará este plano foi instalado para depor a oligarquia Accioly. O Governo de Nogueira Accioly dominou o cenário político cearense baseado em práticas como a troca de favores entre os coronéis, o nepotismo e a repressão aos opositores. Além disso, atrelava-se essas práticas dentro das maquinarias da “Política dos Governadores”, baseada na troca de influência local por benefícios do Governo Federal. A oligarca Accioly manteve-se no poder de 1896, quando foi eleito presidente do Estado, até 1912, diante da revolta dos habitantes da capital, que ocasionou na eleição de Franco Rabelo. Todo esse rearranjo político, que iria se modificar novamente com a “Sedição de Juazeiro”, não significou uma ruptura na forma de governar através das práticas oligárquicas, tratou-se mais de um conflito entre as oligarquias abastardas movidas por interesses particulares. Ver: RAMOS, 2004, p. 358 – 362.

⁹⁷ MONTENEGRO, Abelardo F. Gomes de Matos – O Homem. In.: MATOS, Thomaz Pompeu Gomes de. **Gomes de Matos** – Itinerário de uma vida. Fortaleza, CE: livro não publicado. p. 20.

e neta de Thomaz Pompeu de Sousa Brasil, o Senador Pompeu, considerado patriarca das letras do Estado do Ceará. Possuía um forte vínculo com a família Accioly, era sobrinha do comendador Antônio Pinto Nogueira Accioly, que foi o responsável pela nomeação do seu marido para o cargo de Delegado de Polícia. Seus vínculos familiares podem explicar o sentimento de constrangimento que a publicação das fotos, imediatamente após o acontecimento, poderia trazer para o seio familiar.

Sobre a influência do grupo estudantil, esse período é lembrado como sendo o tempo áureo do ativismo do movimento estudantil, devido ao seu considerável poder de barganha diante das autoridades instituídas e a ampla representação da sua maior entidade na época, o Centro Estudantal⁹⁸. Entretanto, se por um lado, o relato de memória de TPGM, formado pelos discursos e as fotografias, é fortemente motivado pelos anseios de mocidade militante pró-aliados e, também, acaba tornando-se uma forma de registrar a ampla participação estudantil para além dos muros das próprias instituições escolares, não menos evidente é o seu distanciamento em relação aos “quebra-quebrantes”.

O seu ato fotográfico, a divulgação e a contestação tardia pela autoria das fotos são as provas que confirmam a sua presença dentro do ativismo do movimento estudantil da década de 40, mas, ao mesmo tempo, também, afirmam a sua ausência e distância relativa diante dos atos de violência e depredação no decorrer do Quebra-quebra. TPGM observou e fotografou, mas não quebrou.

Mesmo se tratando da leitura de um indivíduo, devemos ponderar que somente quando o colocamos em termos relacionais, com o grupo familiar e dos estudantes, é que conseguimos perceber a teia social envolvidas no processo de formalização da memória. Entretanto, a influência desses grupos não é notada apenas nas fontes memorialísticas posteriores que, após o calor do evento, teriam mais tempo de ser habitada pelo passado. Essas influências perpassam não só a sua lembrança, mas, observamos, também, um vestígio disto na sua postura fotográfica pretérita.

⁹⁸ O Centro Estudantal Cearense (CEC) foi fundado em Fortaleza, no dia 11 de agosto de 1931, tendo como objetivo principal fundar uma representação estudantil para além dos muros dos estabelecimentos de ensino. Em 1935, contava com mais de dois mil discentes associados de vários colégios, escolas superiores da capital e, também, alguns educandários do interior do estado do Ceará. A saber: Liceu do Ceará, Colégio Militar, Educandário Cearense, Escola Normal, Colégio Imaculada Conceição, Colégio Santa Cecília, Escola de Comércio Fênix Caixerai, Faculdade de Direito, Faculdade de Farmácia, Ginásio Sobralense, entre outros. Ver: MOREIRA, 2006. p. 17



Com base nos indícios anteriores e ao vermos a fotografia acima, percebemos um receio do fotógrafo em se aproximar da multidão. Quando ela se encontra enquadrada é numa distância considerável do aglomerado mais denso.

Provavelmente, no ímpeto de mostrar o grande número de pessoas formando a multidão e ocupando uma parte considerável

das ruas do centro da cidade. Muitas vezes os rostos estão direcionados para o motivo não demonstrado, os próprios atos de depredação. Assim, percebemos que na leitura de TPGM sobre o evento, a multidão é coadjuvante, mais expectador e menos participante. É lembrada, apenas, ao seguir os auspícios dos estudantes nas passeatas, ou quando está reprovadamente utilizando-se da violência. A expressão do civismo-nacionalista estaria representada no ativismo estudantil e encerrar-se-ia quando esse outro ator político, a multidão, age de forma violenta.

Já a ação da multidão não teria nenhuma justificativa na segunda experiência fotográfica, que foi descoberta no decorrer do ano de 2010 ao trilhar os caminhos dessa pesquisa. Ela é de autoria do Sr. Francisco Cunto, que na época era consul da Itália e também teve seu estabelecimento comercial depredado. Ela é composta de 7 fotografias que foram tiradas para

constar no processo movido contra o Estado por não ter garantido a segurança material do estabelecimento comercial que era um misto de alfaiataria com sapataria. Essas fotografias formam uma série que apresentam apenas o antes e o depois do evento, sendo o seu antes caracterizado pelo sucesso comercial da loja toda organizada e o seu depois pela destruição



Casa Cunto após o Quebra-quebra de 1942.

causada pela multidão (foto abaixo). Tal qual a ausência de justificativa dessa versão, o próprio Quebra-quebra de 1942 em si não aparece nessa experiência fotográfica.

Essa versão dos estrangeiros só teve seu registro escrito na historiografia tradicional, ligada ao Instituto Histórico do Ceará, no livro intitulado *O Ceará na Segunda Grande Guerra* de Stênio Azevedo e Geraldo Nobre, editado em 1998. No início do capítulo, intitulado “Reação à Agressão”, admitem que “versões diferentes circulam desde então, nem sempre compatíveis entre si”, entretanto, ao final, perguntam retoricamente “se existe outra explicação além da indignação por motivo daqueles alicerces e do enraizado conflito ideológico no subconsciente de alguns dos responsáveis”.⁹⁹ A explicação da motivação da multidão por um atributo psicológico padece de um reducionismo, mas, mesmo diante dessa restrição, o trabalho feito pelos autores de coleta e publicidade de trechos dos processos judiciais movidos pelo imigrantes, das cartas e depoimentos dos funcionários e proprietários dos estabelecimentos comerciais atingidos, nos trouxe à tona uma outra versão do Quebra-quebra, a versão dos estrangeiros que se assemelha a uma tragédia:

A saída foi rápida e atabalhoada, todos saíram com a roupa do corpo, os dois filhos menores, que dormiam, foram enrolados num lençol e levados para o automóvel. Os bens mais valiosos, alguma reserva de dinheiro, permaneceram onde estavam. [...] A idéia era retornar à noite, após passar aquele momento de agitação. [...] Não demorou muito, chegou o Sr. Cleuson Ladislau [...] trazendo a triste notícia que tinham depredado, quebrado, saqueado, a nossa casa, a horta e o jardim. Não houve agressão, porque ninguém se encontrava no local. Graças a Deus escapamos da fúria dos agitadores. Foram momentos de desespero, muita dor, muito choro, ao vermos tudo o que tínhamos reduzido a um montão de lixo. O papai chorava ao se encontrar com uma família, esposa e sete filhos (a última filha Rosa de Lima nasceu 12 dias após o “quebra-quebra”, 30 de agosto de 1942). Filhos todos pequenos, estudando, era duro para recomeçar uma nova vida.¹⁰⁰

Esse é o depoimento de João Batista Fujita, filho do imigrante Jusaku Fujita, dessa família *nissei* que construiu o chamado Jardim Japonês, abastecedor de hortaliças, frutas e flores para o consumo da antiga cidade de Fortaleza. Apesar de seu pai, naquela época, já ter família constituída, ter se rebatizado como Francisco Guilherme Fujita (um nome mais brasileiro), ter se convertido ao catolicismo e ter seus esforços de imigrante dedicado ao trabalho reconhecidos por várias pessoas,

⁹⁹AZEVEDO, Stênio; NOBRE, Geraldo. **O Ceará na Segunda Grande Guerra**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1998, p. 58.

¹⁰⁰AZEVEDO, Stênio; NOBRE, Geraldo. Op. Cit, pp. 100-103.

sua propriedade também foi alvo da multidão. Nesse relato, não há mais lugar para lembrar esse passado com satisfação e orgulho, como em TPGM, aqui predominam a tristeza, o infortúnio e o trágico. Anteriormente, a violência desmedida era justificada pela causa patriótica e o desejo que o país declarasse guerra, agora, aparecem mais as angústias e preocupações com as perdas materiais e as consequências afetivas.

Este esforço de memória, por parte das famílias imigrantes prejudicadas, consiste em uma irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória marginalizada que ainda não tivera a oportunidade de se manifestar publicamente. Essas memórias marginais habitaram uma “zona de sombra” processando elementos como o silêncio e o “não-dito”. Percebemos, também, que as fronteiras desses elementos com o esquecimento definitivo estão em constante margem de negociação conforme as circunstâncias históricas, que marcam a emergência de um ou outro aspecto.

Caracterizamos até agora dois tipos de memória presentes nos livros de Stênio Azevedo e Geraldo Nobre: uma majoritária justificada pelo nacionalismo contra uma minoritária pelo seu conteúdo trágico e marginal. Observamos, então, que existe uma clivagem entre estes tipos de memórias, que não remete apenas a oposição entre o Estado e a sociedade civil, mas, também, a uma segunda oposição entre a sociedade e um determinado grupo minoritário, os “estrangeiros”. A memória ligada aos estudantes fabricou uma forma de lembrar que não retificou a memória trágica dos estrangeiros sobre o Quebra-quebra de 1942.

O que une essas duas versões é a sua sobrevivência por muitos anos dentro de um “luta pela memória”, opondo-se a legitimidade do silêncio, contadas dentro das redes de sociabilidade informais. Essas lembranças silenciadas e, até certo ponto indizíveis, foram zelosamente guardadas passando despercebidas pela sociedade englobante até o momento da sua maior divulgação.

A memória, enquanto objeto passível de conhecimento histórico, está sujeita à variação no tempo, “estando a sua significação, na medida em que se acha ligada ao porvir, em suspenso ela própria, em tempo de dilatação, expectante e, desse modo, relativamente indeterminada.” É essa parte de incerteza o principal fundamento da pluralidade de percepções do mundo e dos seus, consequentes pontos de vista diferentes, como também é o espaço de interação das lutas simbólicas de imposição de uma visão legitimadora e das estratégias cognitivas de preenchimento “que produzem o sentido dos objectos do mundo social ao irem para além dos atributos meramente visíveis pela referência ao futuro e ao passado”. Ao pesquisador, cabe o papel de perceber qual o sentido da posição como sentido daquilo que se pode ou se não pode “permitir-se a si mesmo”, implicando uma aceitação tácita da sua posição, atribuindo um sentido dos limites (“isso não é feito por nós”), ou seja, um sentido das distâncias, que marcam e sustentam, fazendo-se respeitar

determinada concepção propriamente política daquele grupo.¹⁰¹

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Stênio; NOBRE, Geraldo. **O Ceará na Segunda Grande Guerra**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1998. BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- LOWENTHAL, David. “Como Conhecemos o passado”. In: **Projeto História**, São Paulo, (17), nov. 1998.
- MATOS, Thomas Pompeu Gomes de. **O menino de Solar Rouge**. Fortaleza, CE, 1991. Livro de reminiscências não publicado.
- MATOS, Thomaz Pompeu Gomes de. **Gomes de Matos – Itinerário de uma vida**. Fortaleza, CE: livro não publicado.
- MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. **Juventude da pátria a(r)mada: O Centro Estudantal Cearense Em Fortaleza, 1931 – 1945**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- RAMOS, F. Régis Lopes. Juazeiro e caldeirão: espaços de sagrado e profano. In.: SOUZA, Simone de (org.). **Uma Nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.
- SORLIN, Pierre. “Indispensáveis e enganosas, as imagens testemunhas da história”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 7, n. 13, 1994

¹⁰¹ BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. pp. 140 – 142.