

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

TERESINHA DE CASTRO TEIXEIRA

**AFRODESCENDENTES NAS FOTOGRAFIAS DE LUNARA: REPRESENTAÇÃO  
IMAGÉTICA EM UM SISTEMA CULTURAL HEGEMÔNICO**

Porto Alegre  
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

TERESINHA DE CASTRO TEIXEIRA

**AFRODESCENDENTES NAS FOTOGRAFIAS DE LUNARA: REPRESENTAÇÃO  
IMAGÉTICA EM UM SISTEMA CULTURAL HEGEMÔNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História na área de concentração de História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2022

TERESINHA DE CASTRO TEIXEIRA

**AFRODESCENDENTES NAS FOTOGRAFIAS DE LUNARA: REPRESENTAÇÃO  
IMAGÉTICA EM UM SISTEMA CULTURAL HEGEMÔNICO**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós- Graduação em História da  
Escola de Humanidades da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS) – Orientador

---

Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro (UNIJUÍ)

---

Prof. Dr. Antonio de Ruggiero (PUCRS)

Porto Alegre

2022

## Ficha Catalográfica

T266a Teixeira, Teresinha de Castro

Afrodscendentes nas fotografias de Lunara : representação  
imagética em um sistema cultural hegemônico / Teresinha de  
Castro Teixeira. – 2022.

149f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Lunara. 2. Fotografia. 3. Representações. 4. Afrodescendentes. I.  
Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Loiva Duarte Novak CRB-10/2079

## AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha família.

Ao professor Doutor Charles Monteiro pela sua orientação e incentivo durante todo o processo.

Ao Professor Doutor José Rivair Macedo, da UFRGS, pelo incentivo inicial neste percurso.

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva interpretar uma série de fotografias de afrodescendentes de Luiz do Nascimento Ramos (1864- 1937), o Lunara, comerciante e fotógrafo amador. O contexto histórico no qual foram produzidas as imagens é o da Primeira República, no pós-abolição da escravatura, em Porto Alegre durante a década de 1910. A problemática de pesquisa relaciona a série fotográfica de Lunara com a questão mais ampla das formas de representação visuais de diferentes grupos sociais através de relações de subordinação das pessoas negras, a desqualificação de seu trabalho, o cerceamento de seus direitos e de sua cidadania política. Para isso foram analisadas as imagens de afrodescendentes retratados em relação ao contexto sócio histórico e visual da época, em diálogo com os estudos sobre questões multiculturais. A pesquisa coloca em perspectiva temporal a série de fotografias relacionando-as com as representações imagéticas de artistas viajantes, durante o período colonial, passando pelas primeiras fotografias dos negros ainda escravos e chegando ao pós-abolição na época de Lunara. A análise tem como fio condutor a continuidade das representações culturais discriminatórias de minorias no sistema cultural imagético brasileiro, especialmente das pessoas negras no contexto de modernização social no início da República. O estudo também traz questionamentos a respeito de como as representações imagéticas tornam-se construtoras e legitimadoras das diferenças, da subordinação e da exclusão social das minorias.

Palavras-chave: Lunara; fotografia; representações; afrodescendentes.

## ABSTRACT

This research aims to interpret a series of photographs of Afro-descendants by Luiz do Nascimento Ramos (1864-1937), known as Lunara, merchant and amateur photographer. The historical context in which the images were produced is that of the First Republic, after the abolition of slavery, in Porto Alegre during the 1910s. The research problem relates Lunara's photographic series to the broader issue of forms of representation of different social groups through the subordination of black people, the disqualification of their work, the restriction of their rights and political citizenship. For this, the images of Afro-descendants portrayed in relation to the socio-historical and visual context of the time were analyzed, in dialogue with studies on multicultural issues. The research puts the series of photographs in temporal perspective, relating them to the imagery representations of traveling artists, during the colonial period, passing through the first photographs of blacks still slaves and reaching the post-abolition period in Lunara's time. The analysis is guided by the continuity of discriminatory cultural representations of minorities in the Brazilian cultural imagery system, especially of black people in the context of social modernization at the beginning of the Republic. The study also raises questions about how imagery representations become constructors and legitimizers of differences, subordination and social exclusion of minorities.

Keywords: Lunara; photography; representations; afrodescendants.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	9
2. A FACE RACIALIZADA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL MULTICULTURAL DE MEADOS DO SÉCULO XIX AO INÍCIO DO XX .....	25
2.1. O CONCEITO DE RAÇA: ALGUMAS DEFINIÇÕES E IMPLICAÇÕES NA HISTÓRIA .....	26
2.2. RELAÇÕES IMAGÉTICAS COM OS CONCEITOS DE RAÇA, DIÁSPORA E ETNICIDADE .....	30
2.3. A FOTOGRAFIA: DESDOBRAMENTOS TÉCNICOS E SOCIAIS .....	38
2.3.1. Vistas e paisagens .....	43
2.3.2. Retratos e identidades .....	48
2.4. A REPRESENTAÇÃO ESTEREOTIPADA DO NEGRO ENTRE RETRATOS E PAISAGENS FOTOGRÁFICAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX .....	51
2.5. A RESISTÊNCIA PRESENTE NAS IMAGENS .....	63
3. FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX .....	65
3.1. UM CONTEXTO SOCIAL EXCLUDENTE NA PORTO ALEGRE DA VIRADA DO SÉCULO .....	72
3.2. FOTÓGRAFOS E ESTÚDIOS EM PORTO ALEGRE ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.....	77
3.3. CORPOS NEGROS: REPRESENTAÇÕES NO INÍCIO DA MODERNIDADE PORTO-ALEGRENSE .....	82
3.4. A FOTOGRAFIA ENTRE ARTE E DOCUMENTO.....	90
3.4.1. Usos documentais da imagem fotográfica .....	92
3.4.2. Sobre o Fotoclubismo e o Pictorialismo .....	95
3.4.3. Fotografia artística em Porto Alegre .....	100
4. FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS DE AFRODESCENDENTES EM LUNARA COMO REPRESENTAÇÕES CULTURAIS EM UMA SOCIEDADE DESIGUAL .....	102
4.1. AS IMAGENS DE LUNARA ENTRE ARTE E DOCUMENTO.....	104

<b>4.1.1. Imagens documentais</b> .....	105
<b>4.1.2. A arte em Lunara</b> .....	107
4.2. SOBRE REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NA PORTO ALEGRE DA VIRADA DO SÉCULO.....	117
4.3. OUTROS OLHARES SOBRE LUNARA .....	121
<b>4.3.1. Uma sequência de fotos intrigante</b> .....	126
<b>4.3.2. O “Outro” nas imagens de Lunara</b> .....	129
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	140

## 1. INTRODUÇÃO

A motivação para esta pesquisa partiu de um interesse pessoal por fotografias antigas, em especial as fotografias de africanos e afrodescendentes, especialmente as de Christiano Júnior e Marc Ferrez, bastante apreciadas por seu aspecto artístico. A par desse interesse sempre houve questões como racismo estrutural, preconceitos e exclusão social em relação a minorias como um outro foco de estudos.

Alguns eventos promovidos pelo curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalho, abriram novas possibilidades e questionamentos em relação a outras questões ligadas ao tema do racismo como branquitude, desigualdade racial /social e invisibilização dessas minorias.

A partir daí, os estudos desse tema foram direcionados em relação ao Rio Grande do Sul. Foram importantes as leituras de autores como Regina Xavier e Sandra Pesavento. Também os estudos de Stuart Hall sobre o fenômeno do multiculturalismo em um mundo globalizado com as questões de etnicidade e raça. Pesquisando sobre o assunto chegou-se aos fotógrafos do século XIX e do início do século XX em Porto Alegre como Virgílio Calegari, Irmãos Ferrari e Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara.

Relevante para a escolha do objeto desta pesquisa o trabalho da fotógrafa Eneida Serrano, que resgatou o trabalho de Lunara através de busca e pesquisa, que envolveu inclusive entrevistas com os parentes do fotógrafo, que disponibilizaram suas fotografias e objetos. A fonte principal da pesquisa são as fotografias de Lunara, que se encontram no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, na Fototeca Sioma Breitman, perfazendo um total de 75 fotografias.

Esta dissertação começa pela constatação de que a fotografia no Brasil pode ter sido mais um instrumento de continuidade do processo de exclusão social em um contexto de multiculturalismo no final do século XIX e início do século XX, recorte de tempo de atuação do fotógrafo amador Lunara.

O conceito de raça está intrinsecamente ligado aos modos de representações imagéticas das minorias sociais no Brasil desde antes do aparecimento da fotografia. Antonio

Sergio Guimarães ressalta que embora tenha origem em estudos biológicos, há um consenso de que esse conceito não corresponde a nenhuma realidade natural, mas atua como uma forma de classificação social (GUIMARÃES, 1995, p. 11).

Kabengele Munanga destaca que, em um primeiro momento, o conceito de raça serve a propósitos de sujeição, de dominação entre classes sociais. Mas, partir dos descobrimentos tem início a construção social da percepção do “nós” e do “outro”, além da questão das classes sociais (MUNANGA, 2003, p. 2).

Esse entendimento está presente em M. Aparecida Silva e Rafael Soares, inclusive na questão do termo raça ser usado na construção social da diferença pelo opressor, mas também nas áreas humanas e nos avanços sociais dos direitos humanos. A autora destaca outra faceta dos termos raça e negro, que no contexto opressor foram utilizados para diminuir e ridicularizar também são usadas por grupos de resistência como auto-afirmação (SILVA, 2011, p. 105-106).

A resistência que emerge em contextos multiculturais opressores como esse da sociedade brasileira racializada encontra eco no entendimento de etnicidade pensado por Philippe Poutignat no sentido de uma característica possível de modificar o sistema social e ser por ele modificada. Pois vai além da pertença étnica de origem e se configura nos novos grupos sociais que têm o sentimento de pertença como fator agregador (POUTIGNAT, 1998, p. 23-24).

Tal entendimento abarca a construção social da diferença e a do Outro ao longo do tempo no Brasil em termos culturais, visto que as minorias a serem oprimidas nesse sistema se afiguram homogeneizadas pela e para a classe dominante mesmo quando suas culturas diferentes são representadas.

A designação “exótico” e mais tarde a representação do Outro a ser afastado da “boa sociedade” não deixa espaço para uma valorização dos diferentes aspectos culturais dos que vieram escravizados para o Brasil. E na contemporaneidade, as resistências acompanham esse movimento etnicista de troca cultural, nas quais o sentimento de pertença se sobressai a questões raciais e/ou étnicas originais.

Sobre representações imagéticas para consumo externo, Eneida Mercadante Sela fala da iconografia alegórica da América, que por volta da metade do século XVIII já estava cristalizada na Europa e contando com elementos que compunham tópicos de um *corpus* imagético reiterado, trazendo a ideia da América como local gerador de diferenças (SELA, 2006, p. 29-30).

As representações dos artistas viajantes como Debret e Rugendas, muitas vezes com caráter científico ao representar flora e fauna, contribuem com essa visão da América exótica e ao representar também as populações escravizadas e os indígenas brasileiros. Eram artistas com sólida formação acadêmica nas Belas Artes, como era denominado o fazer artístico visual à época.

Suas pinturas, gravuras, desenhos, representavam as pessoas negras em seu aspecto exótico e/ou vinculadas ao mundo do trabalho e tais estereótipos reforçavam a ideia da superioridade branca. A cultura imagética do colonizador atua como um mecanismo de manutenção de uma sociedade hierarquizada.

Segundo Mirzoeff, os povos diaspóricos eram vistos como um “excesso da necessidade nacional” pela classe dominante que se auto concebia como única população nacional. Tal concepção dá conta do fato de suas representações serem vistas pela chave do exótico e, em outro momento, pela ideia do Outro a ser segregado (MIRZOEFF, 2012).

Sobre a vinculação do imagético com a realidade, Susan Sontag fala que a realidade sempre foi interpretada através das imagens e nem mesmo a investida do pensamento científico e humanista em meados do século XIX pode modificar essa percepção que se reforça a partir da fotografia, uma técnica que passa a desfrutar de autoridade ao “captar a realidade diretamente”.

A autora destaca o *status* da fotografia como representação fidedigna da realidade e seu poder de transformar o mundo em um objeto mental, o que não ocorria com as técnicas imagéticas anteriores. Fotografias seriam “pedaços do mundo que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 14-15).

A influência da revolução industrial sobre o consumo massivo da fotografia é abordada por Annateresa Fabris, destacando o constante por aprimoramento técnico das

câmeras fotográficas em busca de exatidão, baixo custo, rapidez de execução e reprodutibilidade (FABRIS, 1998, p. 12);

A fotografia, desde seu início em final do século XIX teve uso de teor documental servindo a propósitos científicos, visto ser considerada uma técnica que capta a realidade. Também houve desde o início a produção dos retratos, que devido ao alto custo inicial das fotografias, serviam como meio de distinção da classe dominante.

Nesse princípio as imagens fotográficas ficaram classificadas, no geral, em retratos, paisagens e vistas. Rouillé faz uma distinção entre vistas e paisagens, situando as chamadas vistas em um aspecto mais descritivo de teor documental. Já a paisagem teria teor de obra de arte, inclusive com circulação circunscrita ao mundo da arte (ROUILLÉ, 2009, p. 112-113).

Marc Ferrez, que ficou mais conhecido por suas vistas e paisagens, é considerado o maior fotógrafo brasileiro do século XIX, deixando um acervo de 15 mil imagens, atualmente sob a guarda do IMS (Instituto Moreira Salles), denominado *Coleção Gilberto Ferrez*.

De acordo com Mariana Monteiro de Barros, as vistas e panoramas da cidade do Rio de Janeiro de Ferrez foram fundamentais para a consolidação de um determinado imaginário daquela cidade no século XIX, tendo a paisagem do Rio de Janeiro ocupado lugar de destaque na cultura fotográfica estabelecida no Brasil oitocentista (BARROS, 2008, p. 24).

Sobre as fotografias no modelo retrato, autoras como Annateresa Fabris (1998, p. 21), Mariana Muaze (2017, p. 36) e Sandra Koutsoukos (2006, p. 51) falam do papel fundamental do estúdio fotográfico na criação de representações e autorrepresentações a serem consumidas pela sociedade. Mas as criações teatrais não conseguem esconder as diferenças sociais e para a classe dominante o retrato funcionava como meio de distinção social.

Ana Maria Mauad discute a construção da imagem social através de marcas visuais, na sociedade oitocentista brasileira, abordando o estúdio fotográfico como produtor de papéis sociais fabricados. Cita a complexidade desse processo que tem a pose e os aparatos teatrais do estúdio como ponto de partida, mas está atrelado a várias questões da época de modernidades e novas tecnologias e a fotografia era considerada o meio de representação adequado (MAUAD, 1999, p. 86).

A representação fotográfica de africanos e seus descendentes no século XIX funciona como um mecanismo de naturalização do sistema escravista e que se desdobrará no pós-abolição, na naturalização da exclusão social do negro liberto.

O retrato tem categorias diferentes: os retratos de circulação restrita, como os da classe dominante que se auto-representa de acordo com a imagem que quer deixar na sociedade; de alguns negros libertos que podem pagar por seus retratos, podendo ser sujeitos de sua imagem e de escravos retratados por solicitação de seus senhores, como um bem de família a ser mostrado.

Outra categoria é a dos retratos de negros que têm uma circulação maior na sociedade: os chamados “tipos humanos”, nos quais escravos ou libertos são representados vinculados ao trabalho (cesteiros, lavadeiras, vendedores, etc.) e os tipos “exóticos”, enfatizando trajés e adereços africanos, corpos nus, escarificações tribais. De acordo com Mariana Muaze, estes últimos foram os mais comuns (MUAZE, 2017, p. 37).

Essas fotos de tipos e costumes com a chave do exótico tinha grande demanda do mercado europeu à época, sendo vendida como souvenir. Sandra Koutsoukos destaca que, além de ser entretenimento, tais fotografias ajudavam a reafirmar o sentimento de superioridade dos consumidores (KOUTSOUKOS, 2006, p. 103).

A respeito da imagem criada sobre a escravidão, Lilia Schwarcz evidencia que os registros da escravidão, divulgados em escala mundial, eram carregados da visão colonial europeia. Era um olhar que ratificava aspectos da invisibilidade, do anonimato e que naturalizava a dominação europeia.

Mas havia um fator que fugia ao controle do fotógrafo, quando a imagem deixava escapar uma individualidade sufocada, quando emergiam detalhes reais na cena idealizada, o que era impossível nas técnicas imagéticas anteriores à fotografia. E mesmo após a abolição da escravatura, com a mudança dos padrões imagéticos, o ponto de vista branco europeu permanece (SCHWARCZ, 2018).

O século XX encontra o Brasil em um novo contexto político, social e econômico. Se tornara uma república e a escravidão havia sido abolida. A fotografia acompanha tais

mudanças e suas representações estão voltadas para a nova realidade de um país que se quer moderno, acompanhando as tendências da Europa.

O contexto republicano quer deixar para trás as imagens que associam o negro à escravidão, inclusive por uma questão da reputação do Brasil perante os países ocidentais desenvolvidos. Os fotógrafos passam a documentar o desenvolvimento urbano das cidades, no sentido de uma representação de país civilizado.

Nesse período as representações fotográficas dos afrodescendentes encontram um problema, visto que uma das bandeiras levantadas pela Primeira República foi a ideia de que o povo miscigenado formava uma nação unida e próspera e isso demanda novos padrões imagéticos.

A mudança na cultura imagética a partir da República pode ser observada principalmente em duas categorias: as fotografias que registram as mudanças urbanas em busca da modernidade e os retratos dos afrodescendentes feitos em estúdio, nos quais os negros aparecem em representações à maneira ocidental.

Em relação às fotografias representativas da modernidade urbana, Mariana Barros lembra que o paradigma da civilização no país era o Rio de Janeiro, que passava por um processo de modernização registrado amplamente em fotografias, tendo como maior expoente o fotógrafo Marc Ferrez, responsável pela maioria desses registros (BARROS, 2008, p. 168).

As autoras Sandra Koutsoukos (2005) e Regina Xavier (2009) analisam retratos de negros do recorte de tempo em questão, destacando que a negação do estigma da escravidão se dá através da construção própria da identidade. Koutsoukos considera que o fato de negros vestidos como os brancos não se trata de aculturação mas de estratégia de aceitação e de sobrevivência;

Regina Xavier atenta para a complexidade das relações entre cor e condição social no pós-abolição, quando a cor deixa de sugerir condição livre ou escrava do indivíduo. E ressalta que as referências africanas foram transformadas e enriquecidas na construção de identidades étnicas realizadas no Brasil. Isso pode ser notado nas fotografias de *carte-de-visite* nas quais os negros eram sujeitos da construção de sua imagem e, ao escolher posarem com roupas e adereços ocidentais estavam construindo uma identidade diferente (XAVIER, 2009, p.2).

Tais complexidades inerentes à mudança cultural imagética que ocorre no Brasil no novo contexto político-social, traz novas identidades sobre os corpos negros sem que isso necessariamente signifique uma aculturação. Revelam uma sociedade multicultural com tendências culturais contraditórias.

Stuart Hall aborda o multiculturalismo como uma questão que se manifesta na forma de resistências e contra-estratégias ao processo homogeneizante inerente à globalização. O autor considera que o signo multicultural atuará como instrumento vivo na sociedade se forem consideradas como parte dele as tensões da luta social e a diversidade cultural com suas nuances étnico-raciais (HALL, 2003, p. 59).

O desenvolvimento das novas tecnologias fotográficas, que popularizaram a fotografia- com os formatos *carte-de-visite* e a industrialização dos processos- foi fundamental para a ocorrência de resistências que se contrapõem à tendência cultural dominante, com os retratados tendo um certo controle de criação de sua imagem.

Sobre as mudanças técnicas na fotografia, Carolina Libério refere que com a invenção das placas secas o processo fotográfico se torna complexo e no início do século XX a indústria fotográfica estabelece um modelo de comércio para fotografia amadora (LIBÉRIO, 2013, p. 2-3). Daí, o aparecimento de fotógrafos amadores, como Lunara, que pensam essa técnica além de seus usos de viés documental tradicionais e buscam sua inserção no mundo da arte.

A respeito do processo da formação da cidade de Porto Alegre, Charles Monteiro (1995) faz um estudo exaustivo com detalhes sobre a construção social do espaço urbano, desde o século XVIII, com a chegada de imigrantes açorianos, os quais ocupam regiões localizadas na futura cidade.

Outros fatores importantes para o desenvolvimento de Porto Alegre foram a imigração alemã, as melhorias urbanas que privilegiaram a classe abastada e segregaram os mais pobres ainda no século XIX e a construção de linhas férreas a partir do ano de 1874.

Monteiro aborda as transformações ocorridas no final do século XIX com a ocupação do espaço urbano por diferentes grupos sociais, o que configura uma nova fase do fenômeno

urbano, com uma crescente complexidade na organização dos grupos sociais no espaço urbano.

O autor ressalta que os novos elementos na equação social- abolição da escravatura, República, imigração e crescimento dos estratos sociais médios na cidade- imprimiram maior dinamismo às relações sociais e econômicas de Porto Alegre, demandando as mudanças urbanas (MONTEIRO, 1995, p. 25- 27).

As mudanças sociais e políticas desse tempo trouxeram uma aceleração nas transformações iniciadas no final do século XIX trazendo em seu bojo uma nova classe consumidora, nas palavras de Denise Stumvoll (2008, p. 27).

Sandra Pesavento evidencia a situação dos descendentes de escravos nesse contexto da transição entre os séculos XIX e XX, os quais residem em locais longe do centro da cidade, denominados pela autora de “lugares da exclusão”, uma espécie de “cinturão pobre” e predominantemente negro em torno da “verdadeira cidade”. Também destaca o fato de no centro urbano existirem os “lugares de enclave”, os quais se interpenetram e se situam lado a lado com os espaços habitados pela elite (PESAVENTO, 1999, p. 8).

A autora considera que a construção da diferença enquanto fator social se ancora em construções imaginárias de ordenamento e partilha de mundo, como exclusão e cidadania, que ao serem representadas e legitimadas se estabilizam, dando sentido e orientando as práticas humanas (PESAVENTO, 2001, p. 8).

Em relação à utilização de espaços urbanos como meio de exclusão social legitimado, Marcus Vinícius Rosa destaca que os dispositivos legais relativos aos escravos, como Lei do Ventre Livre, Lei do Sexagenário e outros propiciaram certos locais de exclusão, com a criação de colônias para negros, que impunham limites à mobilidade geográfica dos escravos (ROSA, 2014, p. 85).

Tais medidas vieram ao encontro da preocupação pré-abolição da parte da administração pública e dos fazendeiros, com o destino dos negros libertos, visto que a maioria era de adeptos da imigração para colonizar as terras.

A técnica fotográfica na Porto Alegre no final do século XIX e início do XX era objeto de consumo das classes mais abastadas e reforçava o imaginário de cidade alinhada com a

modernidade. Zita Possamai (2005) enfatiza esse aspecto, destacando que a classe abastada se representava nos retratos feitos em estúdio de acordo com os padrões comportamentais da *Belle Époque* e consumiam imagens de vistas urbanas da cidade, as quais representavam visualmente os aspectos urbanos que obedecessem ao ideal progressista.

Sobre a fotografia em Porto Alegre à época, Carolina Etcheverry apresenta histórico detalhado dos fotógrafos e estúdios, ficando evidente que a cidade estava atualizada com as práticas fotográficas correntes. A autora fala da importância dos imigrantes europeus para a difusão da técnica fotográfica no Estado e evidencia os irmãos Ferrari e Virgílio Calegari, fotógrafos profissionais com atuação destacada na cidade entre as três últimas décadas do oitocentos e as duas primeiras décadas do século XX (ETCHEVERRY, 2007, p. 25).

O fotógrafo Lunara, tema desta pesquisa, atuou como amador e, de acordo com Hélio Alves trabalhou sempre em Porto Alegre tendo sua produção fotográfica ocorrido entre os anos de 1895 e 1922 e trabalhou paralelamente com os grandes Jacinto Ferrari e Virgílio Calegari.

A respeito da representação imagética do corpo negro, Joyce Silva evidencia marcação das diferenças como componente chave dos sistemas de representação oferecidos pela cultura. Tal marcação produz significados, valendo tanto para sistemas classificatórios quanto para processos simbólicos de representação, resultando em uma sociedade que representa o corpo do Outro caracterizado exclusivamente por cor, características físicas e condição social (SILVA, 2014, p. 264).

Esse tipo de representação pode ser encontrado em fotografias entre final do século XIX e início do XX em Porto Alegre. São imagens de afrodescendentes com os mesmos cânones imagéticos estabelecidos anteriormente, que marcam as diferenças étnico-sociais. Na Porto Alegre do pós-abolição se encontra as imagens nas quais signos da escravidão permanecem.

São pés descalços, vinculação ao trabalho e indumentária “étnica” ou extremamente precária e chama atenção nesses casos a falta de individualidade dos retratados. Nas imagens anteriores, escravos eram identificados pelo nome de seu senhor e nas imagens do pós-abolição aqui citadas, eles seguem anônimos.

São fotografias que apresentam figuras deslocadas dos padrões representativos dos brancos, o que, segundo Denise Stumvoll (2008), configura um gesto de poder sobre aqueles corpos excluídos, expressando a relação de poder hierárquico vigente na sociedade. Esclarecendo que existem fotografias dessa época, de negros que faziam seus retratos em estúdio, sendo sujeitos de sua imagem.

Desde o surgimento da fotografia se estabelece uma discussão, diretamente ligada ao mercado, entre fotografia artística e fotografia documental, a partir da cisão entre fotografia artística e fotografia comercial. Ao abordar essa cisão, André Rouillé nota que a postura artística é minoritária frente à hegemonia das práticas utilitárias.

O autor considera a prática artística na fotografia como parte de um movimento maior, no qual as artes e a literatura, em meados do século XIX, abandonam sua subordinação à aristocracia e a dependência do mercado, dos salões e da imprensa. Todo esse movimento vem na esteira da revolução industrial (ROUILLÉ, 2005, p. 310- 311).

A hegemonia das práticas utilitárias da fotografia está vinculada diretamente à relação entre a fotografia e o real. Mauro Pinheiro Koury aponta duas relações imaginárias da fotografia com o real. A primeira é a relação entre o referente e a representação do referente, na qual o passado é o referente que se eterniza, uma comprovação do que foi vivido

A outra relação é a da técnica fotográfica que apreende o referente a fim de fixar, arquivar, mantendo sob controle como prova do real. O ato fotográfico seria revelador de passagens do imaginário no real no qual o referente captado seria alcançável ao observador, suprimindo tempo e distância, credibilizando seu passado e suas relações sociais vividas (KOURY, 1998, p. 73).

Rouillé faz um contraponto entre a pintura em tela e a prática fotográfica no sentido de que a pintura trabalha com a adição de matéria criando conjuntos e a fotografia desmantela conjuntos ao trabalhar com o recorte, o fragmento. E tal relação justificaria a oposição entre obra de arte e fotografia, defendida por alguns autores em momento anterior na história da fotografia.

O autor ressalta a importância da avaliação dos teóricos modernistas de que as especificidades técnicas da fotografia, como nitidez, visão mecânica e impessoalidade podem

ser considerados como componentes de uma nova concepção de estética, que fundamenta toda arte dentro de seus meios técnicos próprios (ROUILLÉ, 2009, p. 101- 103).

As novas concepções de estética que propiciaram a arte fotográfica tiveram nos Fotoclubes e no movimento pictorialista um incremento em sua difusão. Stumvoll (2014) lembra que as associações fotográficas proliferaram em todo o mundo, chegando ao Brasil também, trazendo discussões sobre técnica e sobre estética na fotografia.

As autoras Costa e Silva evidenciam o caráter elitista de tais associações, que surgiram no início do século XX e cujos membros eram comerciantes, pessoas da burguesia, com recursos para financiar sua arte. Havia fotoclubes nas principais capitais do país, inclusive em Porto Alegre que teve em Lunara um sócio do fotoclube *Sploros* (COSTA, 2014, p. 22- 23).

Os primeiros fotoclubes defenderam o movimento pictorialista. Segundo Luísa Brasil, os pictorialistas contestaram o uso da fotografia como coadjuvante da pintura, mas sua busca pela arte fotográfica não levou em conta as especificidades técnicas e o procedimento mecânico desta técnica, o que não considera a questão da autonomia da fotografia (BRASIL, 2012, p. 866).

Carla Herzog fala que a partir de 1902, ao chegar nos Estados Unidos, o movimento pictorialista afasta-se dos cânones da pintura acadêmica e assume práticas que exaltam as características próprias do meio fotográfico, criando um padrão próprio, chamado de pictorialismo da forma, que segundo a autora torna-se um clichê também, mas que possibilitou a legitimação da fotografia como arte (HERZOG, 2016, p. 1-3).

No contexto de Porto Alegre no início do século, de acordo com Stumvoll, em 1903 acontece a primeira *Mostra Grupal de Artes Plásticas*, que conta com a presença de pintores e de fotógrafos. Lunara participou da exposição. Tais eventos confirmam o caráter elitista dessas associações, frequentadas por profissionais liberais ao mesmo tempo que, segundo a autora, cria uma forte identidade cultural, do burguês artista (STUMVOLL, 2014, p. 22- 23).

A singularidade das imagens do Lunara, que resultam em obra autoral e suas possibilidades narrativas são destacadas por Luísa Brasil (2014) como uma prática fotográfica que legitima a arte fotográfica autônoma, ao se distanciar dos modelos pictóricos e ao buscar a excelência imagética através do desenvolvimento tecnológico.

Lunara participou do movimento fotoclubista, uma corrente internacional que buscava o reconhecimento da fotografia como arte autônoma. O fotógrafo foi membro do *Sploros Photo Club*, de Porto Alegre, surgido por volta do ano de 1902, tendo fotografias premiadas em uma exposição no ano de 1903.

As fotografias de Lunara passaram a despertar interesse após a pesquisa da fotógrafa e jornalista Eneida Serrano, que encontrou o material do fotógrafo guardado com seus familiares, em 1976. O filho do fotógrafo disponibilizou para a autora um acervo composto por dois álbuns com 60 fotos, 15 chapas de vidro de 13 cm x 18 cm e negativos das fotografias. Esse material proporcionou uma exposição das obras de Lunara em 1979, em Porto Alegre (SERRANO, 2002, p. 11).

O site *Brasiliiana Fotográfica*, da Biblioteca Nacional informa que Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no ano de 1864. Participou desde cedo da vida cultural da cidade, sendo assíduo em publicações na imprensa local, escrevendo crônicas e se valendo dos pseudônimos Sancho ou Bitu.

Tinha sua própria empresa, uma firma de importações em sociedade e prestava serviços de contabilidade junto a outras empresas da cidade. Em torno de 1899 passa a fazer registros fotográficos dos arredores da cidade e de seus habitantes, já como integrante do *Sploro Photo Club*, um dos fotoclubes pioneiros no Brasil.

A produção fotográfica de Lunara transita entre arte e documento, se quisermos categorizar as imagens fotográficas. Mas não é um percurso sinalizado em relação a tais classificações, podendo sua obra ser vista como um amálgama dessas acepções. A respeito da questão surgida no século XIX quanto à ontologia artística ou documental nas produções fotográficas, Rouillé (2005, p. 307- 309) considera que a obra dos fotógrafos se alterna entre essas duas acepções.

Face a essas observações pode se considerar Lunara como um fotógrafo artista, por suas práticas em busca das melhores imagens, com a relevância dos enquadramentos e cuidado no uso de luz e sombra, por exemplo. Além de sua participação no fotoclubismo.

Sobre fotografia e documento, Rouillé evidencia que a fotografia documental acompanhou as sucessivas modernidades ocorridas nos séculos XIX e XX como um sistema

de representações adaptado ao nível de desenvolvimento, grau de tecnologia e organização sociopolítica e valores de uma sociedade (ROUILLÉ, 2005, p. 31).

Lunara não deixa de se alinhar a esse viés documental, visto ter produzido um álbum com fotografias da *Exposição Estadual do Rio Grande do Sul*, em 1901. Mas é uma incursão eventual diante de sua produção maior estar vinculada à arte.

O *status* de Lunara como fotógrafo amador pode ser entendido sob diversos pontos de vista. Hélio Alves relaciona características de sua obra como as cenas bucólicas e destaque à natureza ao fato de ser um fotógrafo amador e o considera o único amador frente à singularidade de sua obra.

O fazer artístico peculiar de Lunara foi reconhecido pela mídia de sua época. Stumvoll (2008) e Alves (1998) fazem referência a críticas positivas em jornais, além da divulgação de suas participações e premiações em mostras de arte.

Stumvoll (2008) destaca outros sentidos para o termo amador: o desenvolvimento de experimentações técnicas a fim de obter imagens de qualidade e a temática de imagens familiares e de documentação doméstica. Tais práticas estão presentes nas imagens de Lunara, que expressam o cuidado com a escolha das locações e com a nitidez das imagens, mesmo na temática doméstica.

A fotografia enquanto arte já esteve vinculada à pintura. Susana Gastal fala dessa troca entre as duas técnicas, principalmente no âmbito da produção de retratos durante o princípio da fotografia, quando muitos fotógrafos mantinham pintores em seus estúdios e as representações do retrato fotográfico eram derivadas das composições pictóricas (GASTAL, 1998, p. 38).

A relação de Lunara com a pintura é no sentido da inspiração para suas composições através da convivência com pintores e pessoas ligadas à arte. De acordo com Eneida Serrano (2002), era frequente o fotógrafo sair para fotografar acompanhado de seu amigo, o pintor Pedro Weingärtner.

Uma troca cultural entre os dois pode ser verificada pela semelhança entre algumas fotografias de Lunara com quadros de Weingärtner. Stumvoll (2014) destaca a influência da

pintura impressionista sobre a fotografia nessa época quanto a efeitos pictóricos sobre as imagens fotográficas e a captação de imagens ao ar livre.

Nas pesquisas sobre Lunara há uma abrangência maior de análises sobre questões artísticas ou formais de sua obra. Eneida Serrano (2002) traz uma análise dessas imagens pelo viés artístico/narrativo e as destaca como uma forma de expressão independente. Denise Stumvoll (2014) tem como foco as relações das fotografias de Lunara com a pintura, embora evidencie que o fotógrafo mostrou pessoas que habitualmente não eram fotografadas.

Além da fotografia, Lunara se dedicava a escrever crônicas para jornais. Stumvoll (2014) apresenta excertos dos escritos, enfatizando o bom humor e o aspecto crítico ali presentes. Porém, o que se vê são textos em que a “crítica” é dirigida a aspectos de mudanças de costumes dentro da própria classe dominante, o que não traz consciência social.

Fotografias de afrodescendentes produzidas no recorte de tempo em que Lunara viveu, na Primeira República, vêm ao encontro da concepção de Stuart Hall sobre a raça enquanto categoria discursiva. Uma linguagem que estabelece diferenças ao se relacionar com outros conceitos e ideias, criando sentidos para essas diferenças em um campo de significação cultural, regulando as condutas humanas em uma sociedade (HALL, 2003, p. 2- 3).

Outra questão importante é a vinculação da formação histórica das relações étnico-raciais com as imagens e representações sociais hegemônicas. Viviane Fernandes e M. Cecília Souza consideram que representações de todos os grupos sociais produzem sentidos, porém as que obtiverem maior visibilidade são consideradas expressão da realidade social. Pressupondo que na sociedade brasileira prevaleceram as representações de um grupo social em detrimento de outros (FERNANDES, 2016, p. 106).

As fotografias de Lunara foram selecionadas para esta pesquisa por serem consideradas imagens com representações que inferiorizam os afrodescendentes. Foram produzidas na década de 1900 no contexto de um sistema cultural mantenedor da desigualdade social. A análise das fotografias parte da noção do “outro indesejável”, trabalhada por Patrícia Lavelle.

Esse “outro” a ser evitado emerge a partir da necessidade de mudança na chave de leitura nas imagens de negros, ainda na escravidão. Pois em certas fotografias aparecem

olhares do fotografado que não permitem a simples apreciação do “tipo exótico” por serem conflitantes com a narrativa proposta (LAVELLE, 2003, p. 100- 105).

A produção de Lunara ocorre no seguimento desse contexto e o que se apresenta em suas imagens de afrodescendentes é uma naturalização do “outro” afastado da sociedade, especialmente na sequência de imagens dos negros idosos em frente ao casebre, nos arredores de Porto Alegre.

As fotografias selecionadas para a pesquisa permitem que se trabalhe questões de exclusão social e racial, inferiorização do outro e resistências culturais que estão presentes em um contexto cultural vinculado a uma sociedade desigual, com destaque para a sequência de fotografias conhecida por *Nhô João deixa disso*, protagonizada por um casal de idosos.

A análise dessas fotografias tem como objetivo demonstrar que aquelas representações de afrodescendentes seguem a lógica imagética do “outro indesejável” a ser temido e afastado, surgida a partir da mudança de chave de leitura nas imagens de escravos quando não foi mais possível a apreciação pacífica de seres “exóticos”, pois estes não se encaixavam com as práticas civilizadas da sociedade brasileira que se modernizava, de acordo com análise de Patrícia Lavelle (2003).

É destacado que mesmo nesse sistema cultural que tenta impor os valores eurocêntricos, há emergência de resistências. Iosvaldyr Bittencourt Jr. Fala dos territórios negros como espaços de resistência cultural e de sociabilidades no início do século XX. E isso está documentado em farto material fotográfico guardado por familiares daqueles afrodescendentes. Também aborda o surgimento dos movimentos negros em Porto Alegre na década de 1970 (BITTENCOURT, 2005, p. 38).

Na atualidade, a cultura visual está virtualizada, com as novas tecnologias. Michele Zambon e Dirce Lopes destacam o fato de que esse modelo provocou mudanças no imaginário humano e nas formas de interação entre as pessoas (ZAMBON, 2007, p. 39).

Tais configurações suscitam novas questões dentro do escopo das representações imagéticas, agora em um universo midiático exacerbado. Se pode questionar qual é o impacto sobre a sociedade, dos movimentos de conexão entre pensamentos semelhantes propiciado

pelas redes sociais, no caso dos imaginários discriminatórios. E tal questão se aplica também aos movimentos de resistência que ocorrem nesse mesmo meio digital.

## **2. A FACE RACIALIZADA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL MULTICULTURAL DE MEADOS DO SÉCULO XIX AO INÍCIO DO XX**

A chegada da fotografia ao Brasil traz uma nova técnica, instrumentalizando e ampliando toda uma cultura imagética, que passa a se adaptar às mudanças sociais e políticas de final do século XIX e início do XX.

Linguagens imagéticas no sentido da hierarquização humana com base nas diferenças raciais e culturais já estavam presente nas técnicas anteriores à fotografia, como nas pinturas e gravuras dos artistas viajantes. Tais imagens se destinavam, em sua maioria, para consumo nas sociedades europeias.

A fotografia encontra no Brasil essa sociedade multicultural e multiétnica e agrega representações imagéticas de teor hierarquizante/inferiorizante das diferenças, ao processo continuado que estrutura sociedades desiguais através de processos e estratégias políticos, inclusive no campo cultural.

De acordo com Stuart Hall, as sociedades multiculturais sempre existiram, mesmo antes da expansão europeia que se inicia a partir do século XV: “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica e culturalmente ‘mistas’” (HALL, 2003, p. 55)

A noção multicultural está presente no Brasil através das múltiplas migrações, dentre elas, o deslocamento de africanos para o trabalho escravo, resultado da guerra colonial de conquista e o conseqüente aprisionamento de populações e sua submissão forçada ao trabalho escravo.

No século XIX e início do século XX, a sociedade brasileira é multicultural, no sentido conceitual de Stuart Hall para esse termo, como um qualificativo que descreve as características e problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original” (HALL, 2003, p. 52). É nesse contexto que a produção fotográfica aqui estudada acontece, proporcionando a conexão dessas produções imagéticas com conceitos como raça, etnicidade, diáspora.

De acordo com Viviane Fernandes e M. Cecília de Souza, a construção de imagens e de representações desenvolve historicamente as relações étnico-raciais, sendo que as representações que prevalecem se constroem através de narrativas hegemônicas, que representam um grupo social em detrimento de outros. Com a maior visibilidade, algumas representações passam a ser consideradas a expressão da realidade social:

Essas representações foram construídas mediante a óptica eurocêntrica, que institui sentidos de “normalidade” e “anormalidade”, estabelecendo como padrão o homem, branco, heterossexual, cristão. Os indivíduos que não correspondem a esse padrão são vistos como desviantes, abjetos, e excluídos socialmente (FERNANDES, 2015, p. 104).

A abjeção tratada aqui é em sentido sociológico, designando um lugar social “inabitável”, que circunscreve em si o domínio do sujeito. A abjeção social decorre da criação de “marcadores sociais” a partir de teorias biológicas erradas, as quais vieram em substituição à objetificação do africano escravizado (FERNANDES, 2016, p. 105).

## 2.1. O CONCEITO DE RAÇA: ALGUMAS DEFINIÇÕES E IMPLICAÇÕES NA HISTÓRIA

Do artigo *Racismo e anti-racismo no Brasil*, de Antonio Sergio Guimarães, uma definição de raça, revela muito do processo constitutivo deste conceito:

Raça é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais. (GUIMARÃES, 1995, p. 11)

Kabengele Munanga em seu artigo, *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*, apresenta um histórico da utilização do conceito raça em um contexto amplo em termos cronológicos e geográficos. A começar pela etimologia do termo: “Etimologicamente, o conceito de raça veio do italiano *razza*, que por sua vez veio do latim *ratio*, que significa sorte, categoria, espécie”. (MUNANGA, 2003, p. 1)

A primeira aplicação do termo foi para classificar espécies animais e vegetais. No século XVII, o naturalista sueco Carl Von Linné o usou para classificar plantas. O primeiro

uso moderno do conceito (para classificar a diversidade humana) foi em 1684, quando o francês François Bernier o usa para,

(...)classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados, denominados raças. Nos séculos XVI-XVII, o conceito de raça passa efetivamente a atuar nas relações entre classes sociais da França da época, pois utilizado pela nobreza local que se identificava com os francos, de origem germânica em oposição aos gauleses, população local identificada com a plebe. (MUNANGA, 2003, p. 2).

Até aqui se vê o conceito de raça sendo usado para legitimar relações de dominação e sujeição entre classes sociais. A partir dos descobrimentos aparece uma questão que vai além das classes sociais, passando para a esfera da percepção do “nós” e os “outros”. Até o final do século XVII, tal explicação passava, fundamentalmente, pela Teologia que detinha o monopólio do conhecimento. (MUNANGA, 2003, p. 2)

No Brasil colônia inicia-se a construção desse conceito. A chegada dos negros escravizados suscita uma objetificação dessas pessoas, pelo entendimento de que os negros são mercadorias e instrumentos para trabalharem para os donos das terras. Assim como na Europa, em um primeiro momento o processo de racialização das relações sociais no Brasil teve forte influência religiosa, principalmente na questão do apagamento das diferenças culturais, pelo menos quando era conveniente ao poder:

Para um tempo em que o além significava tudo, quando a posição social de um cristão dependia de sua admissão à comunhão, os clérigos, com seu ministério, a disciplina da igreja e a pregação exerciam uma influência que nós, homens modernos, somos totalmente incapazes de imaginar. Naquele tempo as forças religiosas que se expressavam por esses canais eram as influências decisivas na formação do caráter nacional. (SILVA, 2011)

A classificação das raças humanas foi entendida pelos iluministas como uma explicação racional da variabilidade humana que serviria para operacionalizar o pensamento, contestando o entendimento da igreja, mas que,

Infelizmente, desembocaram numa operação de hierarquização que reservado aos negros pavimentou o caminho do racismo [...] No século XVIII, a cor da pele foi considerada como um critério fundamental e divisor de águas entre as chamadas raças. Por isso a espécie humana ficou dividida em três raças estancas que resistem até hoje no imaginário coletivo e na terminologia científica: raça branca, negra e amarela (MUNANGA, 2003, p. 3).

Tais ideias são parte de um movimento pseudo-científico, em voga na Europa durante o século XVIII e que também repercutiu fortemente no Brasil, influenciando principalmente no tratamento dispensado aos negros no pós-abolição, no final do século XIX:

Com a abolição da escravatura, os negros escravizados passam a ser alforriados, mas continuam sendo tratados como espécie inferior e por vezes descritos como subespécie da raça humana, um híbrido ou amaldiçoado, comumente cientificamente e religiosamente diminuído frente ao europeu. A influência das ideias europeias do Conde de Gobineau (1816-1882), expostas na obra *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas* (1855), dão algumas pistas sobre a eugenia e o racismo científico. Nina Rodrigues<sup>1</sup>, influenciado pelo gobinismo, reforça através de pesquisas de medição do crânio que o povo negro seria uma espécie humana inferior e que a mistura racial no Brasil levaria ao desaparecimento da população. As ideias racialistas, associadas ao eugenismo, reforçaram as crenças de uma minoria que detém o poder. (SILVA, 2011, p.102)

Durante o século XIX manteve-se esse estado de coisas, com a ciência, a religião, direito, filosofia, dentre outras disciplinas, legitimando o poder da desigualdade. Lembrando que além da cor foram acrescentados outros critérios morfológicos como formato do crânio, ângulo facial, forma do nariz e dos lábios e outros. Para aperfeiçoar a classificação (SILVA, 201, p.102 e MUNANGA, 2003, p. 4)

No início do século XX, como resultante da classificação hierarquizada da humanidade em raças, surge a raciologia, teoria pseudo-científica, que tinha um discurso mais doutrinário do que científico e que “serviu mais para legitimar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana” (MUNANGA, 2003, p. 4-5)

Depois, com o progresso dos estudos da genética humana, chega-se à conclusão de que raça não é uma realidade biológica, sendo um conceito feito para explicar a diversidade humana. “Ou seja, biológica e cientificamente, as raças não existem.” (MUNANGA, 2003, p. 5). Munanga conclui que desde o início dos estudos sobre a diversidade humana, as raças foram hierarquizadas, sendo estabelecida uma escala de valores entre as raças, “erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades morais,

---

<sup>1</sup> Nina Rodrigues: Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906). Médico e antropólogo brasileiro. Foi médico legista e professor universitário. Produziu muitos artigos e trabalhos sobre as origens étnicas do povo. Fonte: [cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/RODRIGUES,Nina.pdf](http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/RODRIGUES,Nina.pdf)

intelectuais e culturais”, sendo os indivíduos da raça branca considerados superiores aos das demais raças.

O conceito de raça está presente nos círculos intelectuais e acadêmicos e no uso popular e sua persistência é alvo de contestações e também de aprovação de seu uso. Kabengele Munanga cita o caso de seu uso pelas ciências sociais, que o justificam por entender que é uma realidade política e social, sendo uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e exclusão.

Silva e Soares, em *Reflexões sobre os conceitos de raça e etnia*, fundamentados na ideia de que no Brasil o preconceito está presente entre vários grupos sociais, permeando as relações entre diversos grupos (indígenas, negros, brancos, deficientes, homens, mulheres, homossexuais, etc.) e citando Antônio Sérgio Guimarães, reforçam a possibilidade da categoria raça como uma construção social. (SILVA, 2011, p. 104-105)

Os autores discutem o uso do termo raça, fazendo uma comparação entre seu uso em um contexto preconceituoso e opressor durante o século XIX e início do XX e o seu uso a partir dos avanços científicos nas áreas humanas e biológicas e dos avanços sociais nos direitos humanos, chegando aos dias atuais.

Com o percurso dos diversos grupos e movimentos sociais que adotam diferentes discursos e conceitos, uma outra maneira de pensar é definida, apresentando uma nova realidade. As palavras raça e negro, que no contexto opressor foram usadas para diminuir e ridicularizar são agora utilizadas por grupos de resistência, que buscam afirmação e identidade como negros (SILVA, 2011, p.105-106)

A cultura negra sofreu um esquecimento no Novo Mundo e um posterior resgate. Mas não se manteve totalmente em seu estado original devido à convivência com as culturas de além-mar. A antropologia cultural traz o conceito etnia para se pensar as questões do negro frente a essa situação. O termo etnia traz um entendimento que vai além da pertença a um grupo baseado nos critérios de raça (cor, morfologia, etc).

A circunstância da modificação da cultura negra pelo fator multicultural é compatível com as utilizações do termo etnia apontados por Philippe Poutignat, como o entendimento da

etnicidade como uma das características que modificam o sistema social e são por ele modificadas.

Também a utilização do “termo etnicidade para designar não a pertença étnica, mas os sentimentos que lhe estão associados”, que podem ser o sentimento de formar um povo, partilhado por membros de subgrupos dentro de fronteiras nacionais ou sentimento de lealdade em relação a novos grupos étnicos urbanos (POUTIGNAT, 1998, p. 23-24)

Quanto às modificações culturais ocorridas em um contexto como o do Brasil no século XIX, onde a dicotomia sociedade industrial/sociedade primitiva, Poutignat analisa que uma dicotomia como essa “é sustentada pela conscientização dos pressupostos ideológicos da etnologia clássica e das divisões que ela estabeleceu entre civilizados e não civilizados” e que “o conceito de etnicidade exprime a unidade de um fenômeno social universal e onipresente ‘simultaneamente nos países desenvolvidos e subdesenvolvidos, no passado e no presente’” (POUTIGNAT, 1998, p.31).

Os elementos socioculturais apresentam possibilidades analíticas que se somam a economia, política, instituições, etc. e indo além do aspecto da cultura em sentido originário, visto que essas populações passaram por trocas, aculturações, processos de resistência e transformações, os quais são constitutivos de uma cultura. Como os demais conceitos, raça e etnia adquirem significados diferentes de acordo com o contexto social que se apresente (SILVA, 2011, p.107-108).

## 2.2. RELAÇÕES IMAGÉTICAS COM OS CONCEITOS DE RAÇA, DIÁSPORA E ETNICIDADE

Por volta da segunda metade do século XVIII as ilustrações dos livros e as gravuras em si, adquirem uma relevância maior na sociedade europeia. De acordo com Eneida Mercadante Sela, as imagens se tornaram um fim em si mesmo, com vários artistas especializados em muitas técnicas e também servindo a propósitos heterogêneos, dentre eles divulgação científica, propósitos políticos, divulgação de peças teatrais, panfletos, etc. Havia também o colecionismo- passatempo de colecionar estampas (SELA, 2006, p.25-28).

(...) a partir deste período, as expressões iconográficas adquiriram uma importância ímpar para vários tipos de públicos consumidores, ou seja, passaram a integrar e informar sua cultura visual. As imagens, portanto, ganharam um estatuto social e cultural nada desprezível, do qual se podem extrair múltiplos desdobramentos. (...) já estava cristalizada na Europa uma certa iconografia alegórica da América, com elementos que eram esperados que compunham tópicos de um corpus imagético reiterado. (...) A América aqui, portanto, é vista como um lugar gerador de diferenças (SELA, 2006, p. 29- 30).

Um desdobramento dessa cultura imagética ligada aos estudos científicos são os artistas viajantes, geralmente ligados a expedições artísticas e científicas, destinadas a documentar flora, fauna e tipos humanos nas colônias europeias. A produção documental dessas expedições, tanto imagética quanto literária destinava-se ao público europeu, contribuindo com a imagem alegórica que eles tinham dos povos não europeus. Quanto a essa produção imagética no Brasil:

Os séculos XVII, XVIII e XIX são caracterizados por uma produção artística de estrangeiros viajantes, focada nos elementos formadores do Brasil Colônia, um país desconhecido, considerado exótico. Nessa produção são representadas a fauna, a flora, o povo, os costumes brasileiros e a geografia do Novo Mundo (SANTANA, 2016).

Dentre esses artistas estão Jean- Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), integrantes de duas dessas expedições artístico-científicas, ocorridas no século XIX. Debret e Rugendas não foram os únicos a representar tipos humanos no Brasil do século XIX, mas tiveram suas obras difundidas em grande escala.

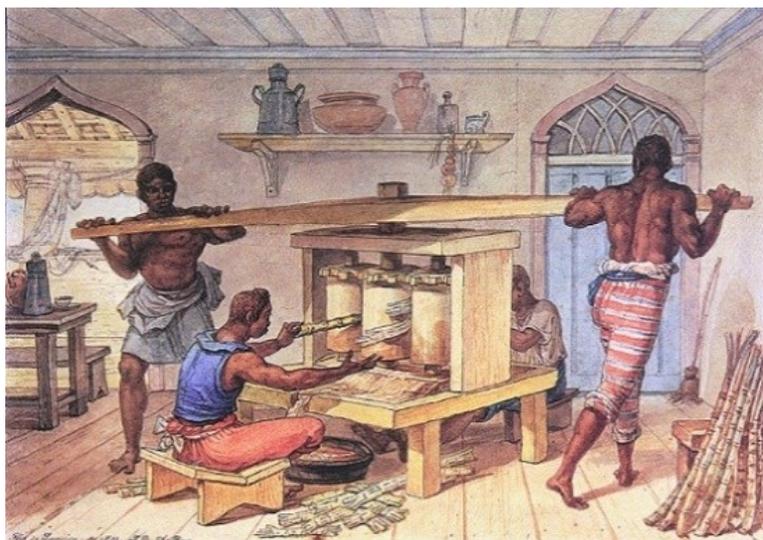
Artistas cujos registros pictóricos foram incorporados às memórias da identidade brasileira através de recorrente reprodução e utilização em livros didáticos, livros acadêmicos, entre outros, possuem uma rica variedade de temas abarcados em suas obras. (...) não podemos compreender a obra de ambos os artistas somente pela perspectiva estética, já que ela nasce interligada ao contexto vivido por estes mesmos. Suas obras estão imbricadas em sua sólida formação, na mudança para os trópicos, dentre tantos outros âmbitos. (...) assim, as tais obras, como qualquer tipo de documento histórico, trazem informações que foram filtradas pelos seus criadores (TUTUI, 2018, p. 173-174).

A seguir, sete trabalhos, entre pinturas e gravuras, dos dois artistas citados. O critério de seleção foi a presença de personagens não europeus, especialmente negros, nas produções. As obras de Debret: *Engenho manual que faz caldo de cana*; *Uma senhora brasileira em seu lar*; *Botica* (figuras 1, 2 e 3, respectivamente) e trabalhos de Johann Rugendas: *Casal de negros*; *Negro e negra numa fazenda*; *Lavadeiras do Rio de Janeiro*; *Encontro de índios com viajantes europeus* (figuras 4, 5, 6 e 7, respectivamente).

O francês Jean Baptiste Debret teve sua formação na Escola de Belas Artes em Paris, trabalhou como pintor de obras neoclássicas, inclusive para Napoleão. Após a queda de Napoleão, aceitou o convite da Missão Francesa, com o objetivo de abrir a academia de Belas Artes e trazer para a América os valores da cultura erudita europeia. Passou aqui 15 anos e durante esse tempo:

...criou muitas gravuras e pinturas destinadas à representação da corte, da família real e das grandes cerimônias. Em meio a essas obras, criou outras, focando seu olhar em retratar o Brasil por meio de sua beleza exótica, sua história natural e por representações minuciosas da cultura, religião, festas, trabalho, costumes e dos povos brasileiros. (LEÃO, 2012).

Figura 1: Debret. *Engenho manual que faz caldo de cana*. Pintura, c.1822- 17,60cm x 24,50cm.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra61279/engenho-manual-que-faz-caldo-de-cana](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra61279/engenho-manual-que-faz-caldo-de-cana)

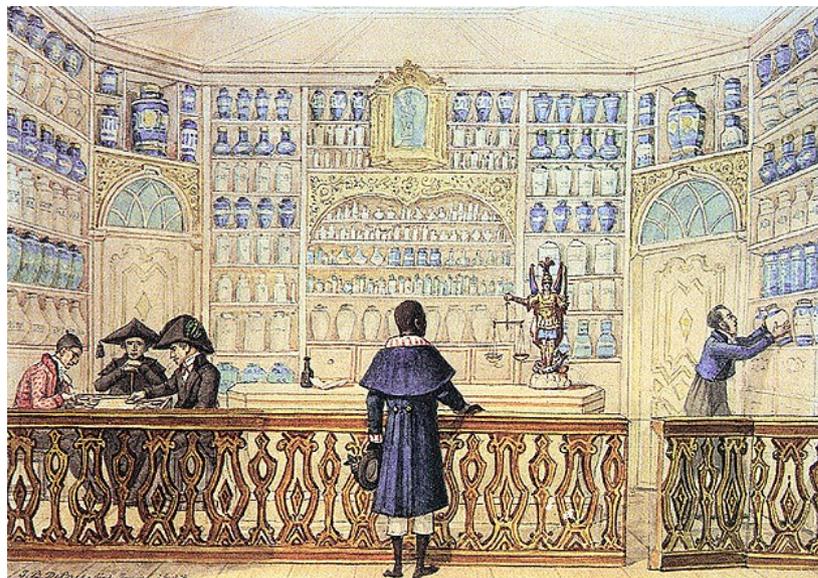
Figura 2: Debret. *Uma senhora brasileira em seu lar*. Gravura, c.1823- 16cm x 22cm.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra62092/uma-senhora-brasileira-em-seu-lar](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra62092/uma-senhora-brasileira-em-seu-lar)

As duas ilustrações acima (figuras 1 e 2) são representações que associam explicitamente o negro a situações de trabalho, marcando seu local na sociedade. Na figura 2 as pessoas brancas também estão trabalhando, mas assentadas sobre móveis enquanto os negros trabalham no chão, uma maneira de marcar sua inferioridade frente ao branco.

Figura 3: Debret. *Botica*. Pintura, c.1823- 15,20cm x 21,20cm.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra1589/botica](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra1589/botica)

Na ilustração acima (Figura 3) também a associação do negro ao mundo do trabalho. Debret mostra um escravo, de costas sendo atendido pelo dono do estabelecimento comercial, denotando que tenha ido comprar para seus senhores. Do lado de dentro, homens brancos, jogam em um tabuleiro. Ou seja, o trabalho demarcando a separação dos papéis sociais.

Johann Rugendas, alemão formado pela Academia de Belas Artes de Munique, veio para o Brasil em 1821 na expedição do barão russo Georg Langsdorff, como desenhista documentarista. Seu percurso no Brasil:

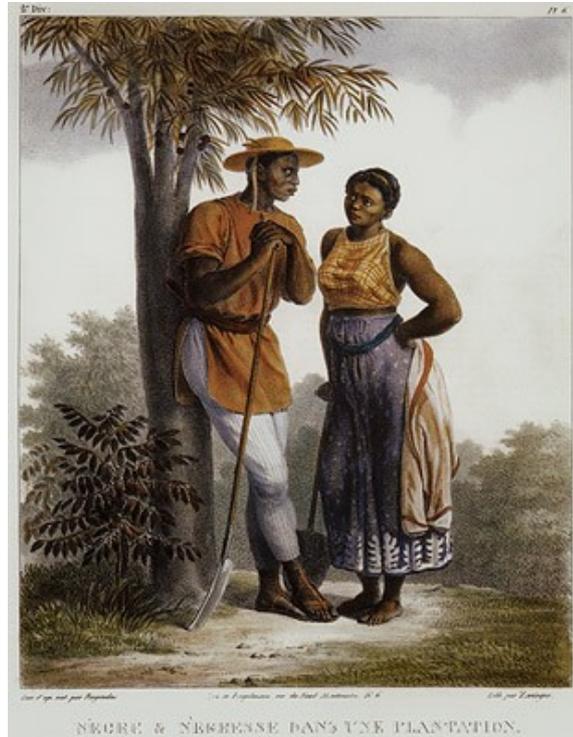
Viajou pelo país a fim de coletar material para pinturas e desenhos, percorrendo as províncias de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Abandonou a expedição em 1824 e decidiu continuar viagem sozinho, dedicando-se ao registro dos costumes locais, das espécies vegetais e sua relação na paisagem, e dos povos que habitavam o território. Seguiu para Mato Grosso, Bahia e Espírito Santo e retornou ao Rio de Janeiro ainda no mesmo ano. Suas obras são basicamente desenhos, coloridos ocasionalmente com aquarela. (LEÃO, 2012, p. 19).

Figura 4: Rugendas. *Casal de negros*. Pintura, c.1830- 39cm x 45cm.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra36010/casal-de-negros](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra36010/casal-de-negros)

Figura 5: Rugendas. *Negro e negra numa fazenda*. Gravura, c.1835- 51,30cm x 35,50cm.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra2994/negro-e-negra-numa-fazenda](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra2994/negro-e-negra-numa-fazenda)

Figura 6: Rugendas. *Lavadeiras do Rio de Janeiro*. Gravura, c. 1835.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra5760/lavadeiras-do-rio-de-janeiro](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra5760/lavadeiras-do-rio-de-janeiro)

Nas três figuras de Debret acima, além da representação do negro associado ao trabalho, também aparece o exotismo com mais força, na indumentária dos dois casais de negros (figuras 4 e 5) e no fato das lavadeiras estarem seminuas (figura 6). A profusão de plantas tropicais serve para reforçar a representação exótica.

Figura 7: Rugendas. *Encontro de índios com viajantes europeus*. Gravura, c.1835.



Fonte: [enciclopédia.itaucultural.org.br/obra5497/encontro-de-indios-com-viajantes-europeus](http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra5497/encontro-de-indios-com-viajantes-europeus)

A gravura de Rugendas acima (figura 7) demonstra bem o tipo de representação da superioridade do branco sobre os não brancos. A cena é de vários europeus bem trajados, montados em cavalos e interagindo com um grupo de indígenas nus. Fica claro o simbolismo dos europeus em um plano mais alto e os indígenas abaixo deles.

Em todas as obras estão reiterados os elementos que marcam a diferença entre pessoas brancas e não brancas, reforçando o estereótipo da superioridade do europeu. Um signo da escravidão, os pés descalços está presente em todas. Também a associação da imagem do negro com situações de trabalho e a representação desses personagens como exóticos. Sobre as obras de Debret e Rugendas como integradas a esse contexto de criação/manutenção de estereótipos, Mariane Tutui acrescenta:

Ao olharmos para as representações iconográficas produzidas por estes artistas, certamente suas imagens parecerão familiares. Ainda que estejamos falando de artistas de origens distintas, que integraram diferentes “missões”, suas obras nos permitem notar os olhares em comum que ambos partilharam em uma mesma época sobre um objeto em comum: o negro e sua contribuição à formação da nação e sua civilidade, entre outros tipos humanos e paisagens (TUTUI, 2018, p. 178).

Por pretender registrar uma realidade, esses documentos iconográficos anteriores à fotografia registraram os escravos nas mais variadas situações, desde celebrações sociais até atos de violência perpetrados contra eles. Registraram o que era, para eles, o pitoresco, o “exótico” (KOUTSOUKOS, 2020, p. 5).

Esse tipo de produção imagética, dos artistas viajantes configura uma cultura visual que esteve presente nos séculos XVII, XVIII e XIX, decorrente de um mundo já globalizado. O Novo Mundo era um lugar que abarcava diferenças e tal iconografia, ao servir propósitos vários de viés eurocêntrico, representou as diferenças culturais, podendo se articular a noções como etnicidade e diáspora.

O tipo de cultura imagética abordado nesta pesquisa encontra relação com a etnicidade que pensa as identidades étnicas em seu caráter relacional, trabalhada por Philippe Poutignat (uma das aquisições prioritárias nas pesquisas contemporâneas nesse campo). Tal caráter relacional acontece em um contexto social comum, do qual emergem os fatores da etnicidade.

A etnicidade não se manifesta nas condições de isolamento, é, ao contrário, a intensificação das interações características do mundo moderno e do universo urbano que torna salientes as identidades étnicas. Logo não é a diferença cultural que está na origem da etnicidade, mas a comunicação cultural que permite estabelecer fronteiras entre grupos (POUTIGNAT, 1998, p. 124).

Essa ideia da etnicidade que marca fronteiras entre grupos está presente na cultura imagética do colonizador, atuando como mecanismo de manutenção de uma sociedade hierarquizada, comunicando através da representação da diferença como inferioridade um *status* de superioridade do europeu.

Stuart Hall ao falar sobre uma das condições de emergência do multiculturalismo, refere-se ao colonialismo como um produto de conquista e dominação que tenta inserir o

colonizado à modernidade global sem abolir as diferenças mais profundas e as disjunções de tempo, espaço e tradição (HALL, 2003, p. 55).

A produção visual dos artistas viajantes se configura como um dos mecanismos de opressão conquistadora e dominadora, inerente ao colonialismo. Sua iconografia mostra que as diferenças culturais daqueles povos não foram suprimidas, mas inseridas na modernidade ocidental de modo a reforçar a iconografia alegórica do Novo Mundo junto aos europeus.

Os povos diaspóricos eram vistos como um mal necessário, como um “excesso da necessidade nacional” para a população doméstica, que se auto concebia como “a população” daquela sociedade. E tanto sua cultura em geral e visual e a própria visualidade diaspórica foram excluídas da cultura museológica criada no século XIX. Pois tanto história quanto arte eram selecionadas para serem visualizadas e reforçavam a noção da superioridade ocidental através da criação de uma poderosa retórica visual da nacionalidade (MIRZOEFF, 2012).

O fato da modernidade ocidental ter incorporado as diferenças culturais dos povos diaspóricos que viviam em suas colônias, legitimando uma “superioridade europeia”, traz em seu bojo um componente ideológico de sustentação do modelo político/econômico do império colonial através da expressão de seu imaginário da colônia como supridora de recursos:

Em um contexto permeado pelas teorias racialistas, as representações vão se forjando na construção de identidades floreadas de elementos que as aproximam do imaginário europeu. (...). Deste modo, a produção de inventários e a circulação de informações permitiam tornar mais concreta a ideia de um império colonial articulado (FREITAS, 2009, p. 14).

Com o aparecimento da fotografia em um contexto político, econômico e social diferente, a ideologia é outra, atrelada a uma sociedade com a influência maior da burguesia, surgida com a modernidade. E suas representações fotográficas propõem uma homogeneidade e uma standardização de padrões representativos (KOURY, 1998, p. 74).

### 2.3. A FOTOGRAFIA: DESDOBRAMENTOS TÉCNICOS E SOCIAIS

A fotografia foi inventada na França na primeira metade do século XIX. O contexto era de um mundo em transformação com a presença da industrialização, que transformava o cotidiano das pessoas. As formas tradicionais de representação imagética não se ajustavam a

uma sociedade que mudava sua relação com o tempo, o que exigia um mecanismo mais ágil (BRASIL, 2012).

A respeito das mudanças em relação às representações imagéticas, Susan Sontag (2004) nota que a realidade sempre foi interpretada através das imagens, embora os filósofos sempre tenham evocado outras maneiras de apreensão do real sem o uso das imagens. Mas nem a investida do pensamento científico e humanista em meados do século XIX levou a uma deserção desse tipo de interpretação da realidade.

A lealdade às imagens é reforçada com o impacto da fotografia sobre a sociedade, que transforma a relação humana frente à realidade, substituindo a experiência em primeira mão e fazendo as imagens serem indispensáveis para a estabilidade social e econômica. As imagens fotográficas passam a desfrutar de uma autoridade que se deve às propriedades peculiares das imagens produzidas por câmeras:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 170).

Essa mudança vai além da nova relação da sociedade com o tempo. A autora destaca que a fotografia trouxe um novo código visual que modificou e ampliou as ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar, o que constitui uma ética do ver (SONTAG, 2004, p. 13). Sobre o *status* da fotografia como representação fidedigna da realidade e de seu poder de transformar o mundo em um objeto mental, o que não ocorria com as representações imagéticas anteriores:

A imprensa parece uma forma menos traiçoeira de dissolver o mundo, de transformá-lo em um objeto mental, do que as imagens fotográficas, que fornecem a maior parte do conhecimento que se possui acerca do aspecto do passado e do alcance do presente. O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas

sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (SONTAG, 2004, p. 14-15).

Annateresa Fabris lembra que no século XIX uma parcela considerável da população era analfabeta ao mesmo tempo que a necessidade de informação visual é cada vez maior. O alcance de uma maioria da imagem impressa se configura numericamente e pela difusão indiferenciada:

O processo de produção industrial é determinante para esta maioria, na medida em que estabelece uma diferença crescente entre as modalidades e os ritmos de produção da imagem e aqueles dos bens materiais. Face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade (FABRIS, 1998, p. 12).

A autora destaca que as pesquisas químicas, que desde fins do século XVIII já eram feitas na França e na Inglaterra a fim de obter superfícies sensíveis à luz, buscam soluções que satisfaçam o novo consumo icônico. Mesmo o daguerreótipo, que não tem a possibilidade da reprodutibilidade, tem um poder de sedução que se deve à fidelidade da imagem e ao preço, relativamente módico, que lhe permite entrar em concorrência com os retratos feitos à mão. Através das pesquisas de Bayard e Talbot, consegue-se reproduzir imagens sobre papel, chamado calótipo, porém de qualidade inferior ao daguerreótipo (FABRIS, 1998, p. 12-14).

Foram fundamentais para o aperfeiçoamento dos processos fotográficos as primeiras experiências químicas, que culminam com o processo do colódio úmido, divulgado por Archer em 1851, que permite obter um negativo mais nítido que o calótipo, “igualmente reprodutível e tão preciso e detalhado quanto a imagem daguerreotípica” Também destaca a importância do gelatino-bromuro. Essas três etapas “levarão, em 1895, à invenção da primeira câmera portátil, carregável e descarregável em plena luz” (FABRIS, 1998, p. 16-17). Sobre etapas nucleares da relação da fotografia com a sociedade:

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes mais abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por

volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte (FABRIS, 1998, p. 17).

Sabe-se que os dois princípios para obtenção de imagens fotográficas são a câmera escura e os materiais fotossensíveis.

A câmara escura nada mais é que uma caixa preta totalmente vedada da luz com um pequeno orifício ou uma objetiva em um dos seus lados. Apontada para algum objeto, a luz refletida deste projeta-se para dentro da caixa e a imagem dele se forma na parede oposta à do orifício. Se, na parede oposta, ao invés de uma superfície opaca, for colocada uma translúcida, como um vidro despolido, a imagem formada será visível do lado de fora da câmara, ainda que invertida (SALLES, 2004, p. 1).

Não se sabe a origem da invenção da câmara escura, havendo referências dela desde a Grécia Antiga passando pela Renascença, onde seu uso estava bastante disseminado.

De qualquer forma, a câmara escura foi largamente usada durante toda a Renascença e grande parte dos séculos XVII e XVIII para o estudo da perspectiva na pintura, só que já munida de avanços tecnológicos típicos da ciência renascentista, como lentes e espelhos para reverter a imagem. A câmara escura só não podia estabilizar a imagem obtida (SALLES, 2004, p. 2).

De acordo com Salles, os primeiros materiais fotossensíveis a serem pesquisados para uso na fotografia foram os sais de prata ou haletos, que se modificam rapidamente sob a ação da luz, enegrecendo na mesma proporção em que recebem a luz. Durante o século XVIII e início do XIX obteve-se imagens a partir de papéis embebidos em sais de prata, como cópia por contato. Com o inconveniente que a imagem não se mantinha estável devido aos sais de prata continuarem fotossensíveis.

Então são feitas pesquisas em busca de resolver o problema da estabilidade da imagem, destacando-se a atuação de Nicéphore Niépce que desenvolveu uma forma de reprodução por contato, utilizando betume da Judéia, a que ele chamou de “heliografia”. Seguindo com as experiências, Louis Daguerre<sup>2</sup> trabalha com sais de prata e consegue

---

<sup>2</sup> Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), desenvolveu processo fotográfico, o daguerreótipo, junto com Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). O anúncio da invenção foi feito em 19 de agosto de 1839, na França.

resolver o problema da fixação da imagem através da adição de mercúrio, resultando daí o daguerreótipo (SALLES, 2004, p. 2- 5):

Um daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmera escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina (BRASILIANA FOTOGRAFICA, 2019).

Figura 8: Daguerreótipo



Fonte: [resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html](http://resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html)

Os principais problemas apresentados pelos daguerreótipos eram o tempo de exposição e a impossibilidade de multiplicar as imagens. Então muitos fotógrafos passaram a pesquisar o uso de chapas de vidro. Em meados do século XIX, o neto de Niépce, Claude, descobriu que a clara de ovo (albumina) era capaz de fixar os sais de prata no vidro, que foi usada por um curto espaço de tempo.

Em 1850 passa a ser usado o colódio em substituição à albumina, que possuía melhores condições de transmissão luminosa, diminuindo o tempo de exposição da fotografia. Mas as chapas tinham que ser preparadas, expostas e reveladas na mesma hora. Mas o inglês Richard Maddox em 1871, passou a utilizar uma suspensão de nitrato de prata em gelatina de

secagem rápida, tornando a fotografia instantânea, a chapa seca. Mas foi George Eastman que escreveu o último capítulo relevante do desenvolvimento e aperfeiçoamento dos processos fotográficos:

Eastman leu um artigo sobre a emulsão gelatinosa e interessou-se por ela, a ponto de começar a fabricá-la em série. Mas ainda achava complicado o processo de estocagem das chapas de vidro e imaginou que poderia tornar a fotografia muito mais prática e eficiente. (...) Aliando a tecnologia da emulsão com brometo de prata com a rapidez de sensibilidade já existente na suspensão com gelatina, Eastman substituiu esta última por uma base flexível, igualmente transparente, de nitrocelulose, e emulsionou o primeiro rolo de filme da história. Podendo então enrolar o filme, poderia obter várias chapas em um único rolo e construiu uma pequena câmara para utilizar o filme em rolo, que ele chamou de “Câmara KODAK”. Lançada comercialmente em 1888 (SALLES, 2004, p. 8- 11).

Como ocorreu com as obras pictóricas dos artistas viajantes, as imagens fotográficas dividiam-se em retratos e paisagens e, no início, também não eram consideradas como arte. Retratos e vistas atendiam a propósitos não artísticos. E assim como nos outros lugares, a fotografia no Brasil em seu começo, torna-se um signo de distinção social:

Ao chegar ao Brasil, a fotografia se difundiu essencialmente em duas modalidades: os retratos, utilizados como meio de distinção social pelos membros da classe dominante, e as vistas ou paisagens que auxiliavam na elaboração de uma imagem da nação brasileira a ser projetada d nos quadros da cultura ocidental. (MUAZE, 2017, p. 36)

### **2.3.1. Vistas e paisagens**

Esses dois tipos de imagens serviam a propósitos diferentes, embora tendo a natureza como tema. De acordo com Rouillé, fotógrafos como Friedrich Martens (por volta de 1855), irmãos Bisson (1862) e Aimé Civiale representam a natureza fora do ponto de vista da arte, mas como documento, como parte da ciência.

As provas documentais de Civiale são, no século XIX, chamadas de “vistas”, pelos negociantes de estereoscopias, mas igualmente pelos artistas como Eugène Delacroix. Reserva-se o termo “paisagem” unicamente às fotografias (de uma extensão de terra) que se inscrevem no mundo da arte, aquelas em que a área de circulação, os espectadores, os valores e os conhecimentos mobilizados são os da arte. A paisagem depende do julgamento do gosto; a vista, do julgamento prático. Na vista, o referente prevalece sobre o indivíduo que a realiza, a descrição suplanta a expressão. A vista é

denotativa. Ela não é destinada à parede da exposição, mas à publicação e ao arquivamento. (...) Da paisagem à vista, passamos da arte ao documento, do artista ao operador, da obra ao arquivo. Ocorre uma descentralização da noção de sujeito (ROUILLÉ, 2009, p. 112-113).

Mariana Muaze destaca que as vistas ou paisagens faziam parte de exposições internacionais, promovidas pelas nações conectadas à modernidade com objetivo de divulgar o modo de viver propiciado pela revolução industrial, concorrendo a prêmios em tais eventos. E eram comercializadas em lojas especializadas também e,

...cumpria a função de divulgação dos atributos de modernidade ou do exotismo dos lugares e pessoas registrados. Em termos estéticos, apesar das similitudes com os cânones do paisagismo e da pintura romântica (espaço bidimensional e retangular, busca da simetria e beleza, proporcionalidade), as vistas possuíam uma linguagem própria desenvolvida em consonância com as práticas da cultura visual vigente. (MUAZE, 2017, p. 37).

De acordo com Mariana Monteiro de Barros, as chamadas vistas ou paisagens eram um gênero de fotografia menos procurado, inclusive por ser mais dispendioso que os retratos e a lógica comercial que orientou sua produção foi uma demanda por imagens exóticas, especialmente por parte da Europa, o que fez com que muitos fotógrafos se especializassem nas imagens paisagísticas.

Os processos fotográficos até o início do século XX eram bastante complexos e era necessário que o fotógrafo dominasse todas as etapas desde a preparação dos negativos até a revelação dos mesmos. O fotógrafo era também um diretor da cena fotografada: as pesadas câmeras, apoiadas sobre tripés, o tempo de exposição relativamente longo e a necessidade da luminosidade correta, tornavam quase impossível que ele fotografasse sem ser percebido. A presença intrusa do fotógrafo e seu papel de diretor das cenas não retiravam, no entanto, o caráter de veracidade atribuído à fotografia desde o seu surgimento (BARROS, 2008, p. 22-23).

Com essa mentalidade da época, a fotografia passou a ser utilizada por ser considerada um meio de produção imagética que mostrava o real, nos mais variados campos: auxiliar da ciência, meio de documentação de obras públicas, fotografias colecionáveis por estrangeiros que visitavam o país e também como meio de incentivo à imigração (BARROS, 2008, p. 23).

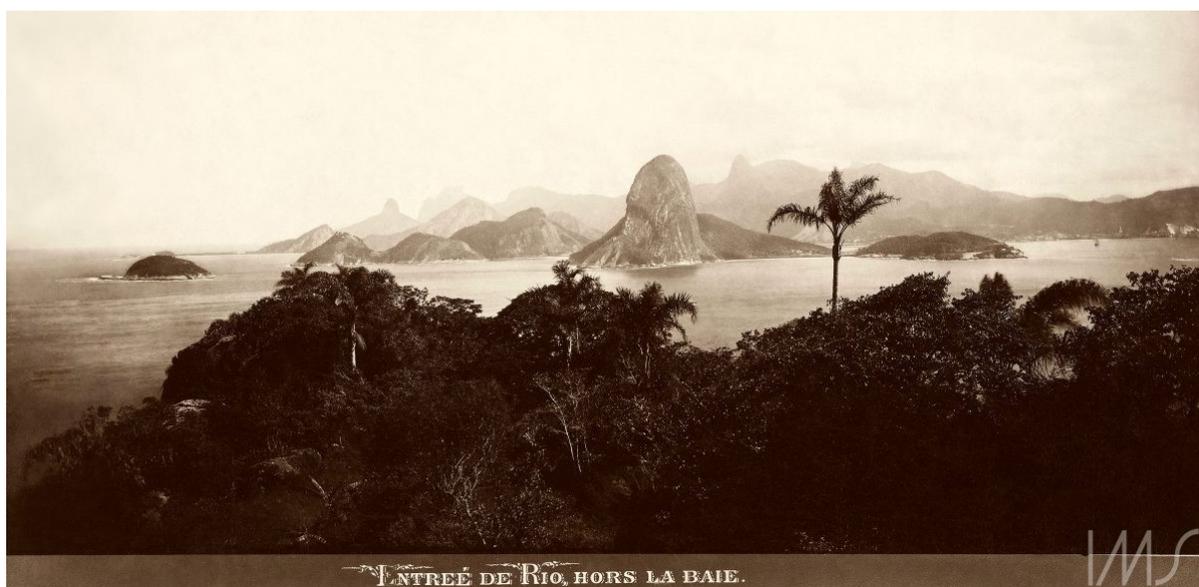
Marc Ferrez (1843-1923) é considerado o principal fotógrafo brasileiro do século XIX, possui uma obra que se equipara a dos maiores nomes da fotografia em todo o mundo. Preservada por seu neto, o pesquisador Gilberto Ferrez e adquirida pelo Instituto Moreira

Salles, é uma coleção que reúne 15 mil imagens, o que não tem rival entre os acervos privados de fotografias referentes ao século XIX (IMS).

Ferrez atuou profissionalmente na cidade onde nasceu, o Rio de Janeiro. Além de fotógrafo, que produziu e vendeu imagens fotográficas, foi comerciante de equipamentos e materiais ligados à atividade fotográfica. A partir da primeira década do século XX dedicou-se também à atividade cinematográfica. (BARROS, 2008, p. 7). As vistas de Ferrez foram importantes para consolidação de um determinado imaginário visual da cidade do Rio de Janeiro no século XIX.

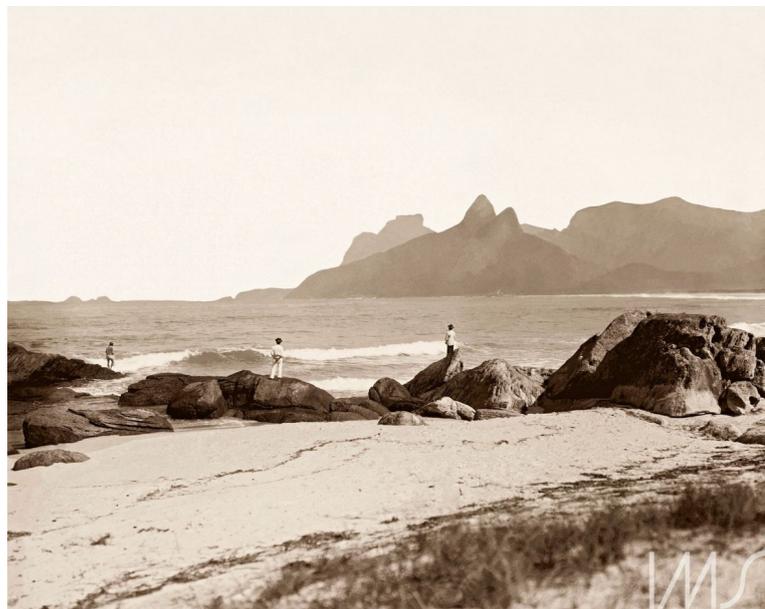
A paisagem do Rio de Janeiro ocupou papel de destaque na cultura fotográfica estabelecida no Brasil oitocentista e comercializada internacionalmente, com uma força singular na obra de Marc Ferrez, cujas vistas e panoramas foram comercializadas desde o início de sua carreira em meados da década de 1860, nos mais diversos formatos e durante mais de cinquenta anos (BARROS, 2008, p. 24).

Figura 9: Marc Ferrez. *Entrada da Baía de Guanabara*. Fotografia. Gelatina-prata. c. 1885. 24 x 30 cm. Coleção Gilberto Ferrez/IMS.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

Figura 10: Marc Ferrez. *Ipanema*. Fotografia. Gelatina-prata, c. 1895. 24 x 30 cm. Coleção Gilberto Ferrez/IMS



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

As duas fotografias de Marc Ferrez, acima (figuras 9 e 10) caracterizam o gênero de vistas/paisagens instaurado no Brasil ao longo do século XIX, na vertente da paisagem do Rio de Janeiro como cultura imagética do país. A primeira mostrando a Baía de Guanabara, em uma composição que alia a imagem da natureza tropical exuberante e pontos geográficos do Rio de Janeiro que até hoje são imagens icônicas.

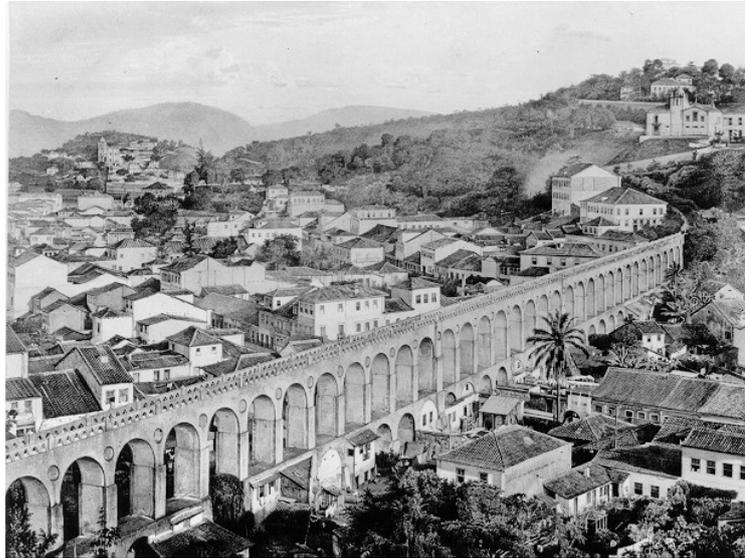
Na segunda fotografia, uma tomada da praia de Ipanema, na qual o fotógrafo compôs a imagem com pessoas posando junto aos elementos naturais de forma simétrica e de forma a parecer “natural”. Ao fundo, o morro Dois Irmãos, até hoje muito fotografado em enquadramentos similares a este.

Abaixo (figuras 11 e 12), duas fotografias de época um pouco anterior a Ferrez, de autoria de Victor Frond<sup>3</sup> e de Militão Augusto de Azevedo<sup>4</sup>, as quais não seguem o tipo de iconografia dominante nas vistas e paisagens da época.

<sup>3</sup> Victor Frond: fotógrafo francês (1821-1881). Chega ao Brasil em 1857 e monta estúdio fotográfico no Rio de Janeiro, especializando-se em imagens pitorescas e em panorâmicas de cidades. Fonte: [www.salvador-antiga.com/fotografias/victor-frond.htm](http://www.salvador-antiga.com/fotografias/victor-frond.htm)

<sup>4</sup> Militão Augusto de Azevedo: fotógrafo brasileiro (1837-1905). Viveu no Rio de Janeiro e depois muda-se para São Paulo. Dedicou-se principalmente a registrar as ruas com suas construções e habitantes. Fonte: <https://www.colegiocemp.com.br/wp-content/uploads/2020/03/A-Fotografia-no-Brasil-do-século-XIX.pdf>

Figura 11: Victor Frond. *O Aqueduto da Carioca e o Morro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ*. Fotografia, 1858.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15772/o-aqueduto-da-carioca-e-o-morro-de-santa-teresa-rio-de-janeiro-rj>

Na fotografia acima, Victor Frond apresenta uma paisagem urbana do Rio de Janeiro em que a questão social não é contemplada, é uma vista que documenta o casario e destaca o Aqueduto da Carioca, priorizando a plasticidade da imagem, enquadramento, simetria e perspectiva.

Figura 12: Militão Augusto de Azevedo. *Vista em direção ao Largo São Francisco*. Fotografia, 1860.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9195/vista-em-direcao-ao-largo-sao-francisco>

A imagem acima, de Militão Augusto de Azevedo, também tem a preocupação com o enquadramento e perspectiva e um viés mais documental, sem a preocupação de construir uma representação de cidade moderna. É uma cena do cotidiano, mostrando a realidade de um aspecto da vida na cidade, que é o uso de veículos de tração animal e ruas não pavimentadas.

### 2.3.2. Retratos e identidades

De acordo com Annateresa Fabris (1998), as imagens do daguerreótipo apresentavam um custo mais baixo do que os retratos pintados a óleo, mas ainda não eram acessíveis a grande parcela da população. Os cartões de visita de Disdéri têm um custo menor por questões técnicas, uma vez que se poderia tomar simultaneamente oito clichês em uma mesma chapa. Abaixo (figura 13), uma câmera fotográfica para *cartes-de-visite*.

Figura 13: Câmera francesa *carte-de-visite*. c. 1865



Fonte: [icollector.com/French-Carte-de-Visite-Camera-c-1865\\_i6155364](http://icollector.com/French-Carte-de-Visite-Camera-c-1865_i6155364)

Essa popularização do retrato responde a exigências do próprio mercado: “A ideologia da vulgarização, da difusão da imagem em larga escala é um dos esteios do pensamento liberal então dominante, mas responde também a exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa” (FABRIS, 1998, p. 16).

Na França de Disdéri, a popularização do retrato suscita reações contrárias da alta burguesia, que ‘opõe uma série de estratégias de diferenciação, negadoras da multiplicidade’, como dirigir-se a estúdios de fotógrafos artistas, ainda usar o daguerreótipo e preferência pela fotografia pintada.

Disdéri cria a representação em estúdio, criando uma máscara social, uma autorrepresentação em que o modelo é embelezado. Esse tipo de representação é adotado pela maioria dos fotógrafos:

Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, tripés, tapetes, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e de dignidade.

O truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas (FABRIS, 1998, p. 21).

No Brasil a produção de retratos também funciona como meio de distinção social pelos membros da classe dominante, uma maneira de perpetuar sua imagem:

Os retratos eram confeccionados nos formatos *carte-de-visite* (foto de 6 x 9,5 cm, colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm) e *cabinet size* (foto de 10 x 14 cm, colada em cartão de 16,5 cm) e circulavam entre as classes abastadas que os trocavam, enviavam por cartas, depositavam em álbuns de família ou coleções e faziam questão dos ateliês mais prestigiados como diferencial social (MUAZE, 2017, p. 36).

Sandra Koutsoukos fala sobre o ato de ir ao estúdio do fotógrafo como uma demanda de *status*, sob outra demanda maior: a possibilidade de perpetuação da própria imagem:

O estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar a sua identidade. E a pose virou o símbolo da fotografia no século XIX. Antes de entrar no salão da pose, o cliente aguardava no salão de espera, onde havia expostos mais trabalhos do ateliê. O cliente observava as fotos emolduradas e dispostas pelas paredes, folheava os álbuns demonstrativos e conversava com o profissional para, enfim, procurar captar a melhor pose, expressão, cenário e os melhores acessórios que caberiam à sua ideia de autorrepresentação (KOUTSOUKOS, 2006, p. 51).

Figura 14: Justiniano José de Barros. D. Fortes Béria. Fotografia no formato *carte-de-visite*. albumina prata, c. 1865. 27 cm x 21 cm.



Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>

A fotografia acima, em formato *carte-de-visite*, atesta a utilização do produto fotográfico pela classe abastada. Uma imagem construída em estúdio, na qual todos os elementos compositivos além de criar uma harmonia estética, atestam o poder de uma classe social. A senhora posa com roupas bem cuidadas, cabelo bem penteado. Também há o olhar em direção à câmera, um olhar que afirma seu pertencimento àquele mundo e seu nome está registrado junto à imagem, o que marca sua individualidade.

As considerações sobre o retrato acima (figura 14) se referem a uma construção imagética da classe burguesa a partir da segunda metade do século XIX no Brasil. O contexto era o da Primeira República, que demandava novas representações de acordo com os novos valores da modernidade republicana, o que é feito nos estúdios fotográficos espalhados pelo país. Marcelo Leite fala dos retratos nesse contexto:

... o uso destas fotografias para a construção da autoimagem de parte da população, torna-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos, e mesmo as classes inferiores da sociedade, em menor escala almejam participar dos

novos rituais de representação. Modelos típicos desse ‘novo homem’ são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*. As fotos denunciam que o pobre ao se travestir de rico acaba refém de uma pose demasiadamente rígida e, em grande parte dos casos, podemos notar um certo desconforto do retratado diante da indumentária em geral oferecidas pelos ateliês. Algumas das vestes usadas são as oferecidas pelo ateliê aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjugação entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual (LEITE, 2013, p. 4).

A fabricação dessas imagens nos estúdios tem o componente da encenação, da representação atrelada a demandas do contexto social e político da época. E tal característica da técnica fotográfica se aplica a outros formatos, temáticas e protagonismos.

#### 2.4. A REPRESENTAÇÃO ESTEREOTIPADA DO NEGRO ENTRE RETRATOS E PAISAGENS FOTOGRÁFICAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Em *As fronteiras da cor: imagem e representação na sociedade escravista imperial*, Ana Maria Mauad discute a construção da imagem social através de marcas visuais na sociedade oitocentista brasileira. Nesse contexto o estúdio fotográfico é um produtor de papéis sociais fabricados:

A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica no século XIX, pois através dela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, a ideia de performance, ligada ao fato do cliente assumir uma máscara social que, muitas vezes não lhe compete e a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, trem a vapor, enfim, a um tempo que tem como diversão antever o futuro. A fotografia, principalmente, o retrato fotográfico, com toda a sua possibilidade de encenação, inventa uma memória para ser perenizada, eternizando-se na emulsão fotográfica uma vontade de ser, algumas vezes risível mas, na maior parte, crível. Uma imagem capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro, nos álbuns de família, guardiões das tradições, inventadas ou não (MAUAD, 1999, p. 86).

A fotografia se constituiu em um dos mecanismos da continuidade da construção social das pessoas negras como seres inferiores, referendando o processo de naturalização da escravidão que se desdobra, no pós-abolição, na naturalização do negro como um ser excluído socialmente, mesmo após não ser mais escravo.

Dentre os fotógrafos pioneiros no Brasil destacam-se Victor Frond (1821-1881), Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Malta (1864-1957), Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e José Christiano Júnior (1832-1902). A produção desses fotógrafos, além das vistas ou paisagens, é formada por retratos, nos quais o tratamento diferenciado no sentido da exclusão, reservado aos negros pode estar implícito ou explícito.

A categoria dos retratos expõe essa face excludente ao aceitar negros libertos e livres como clientes, como sujeitos de sua imagem e, por outro lado, manter uma construção imagética que relaciona pessoas negras ao universo do trabalho e ao conceito do exótico, em uma produção destinada ao consumo da sociedade branca.

Mariana Muaze destaca que, nesse início da fotografia no Brasil havia os retratos com negros libertos, que eram custeados pelos próprios negros ou por seus patrões, tendo uma circulação restrita:

O acesso desses grupos sociais à fotografia foi possibilitado depois da invenção e popularização do *carte-de-visite* que, ao produzir seis imagens em um só clique, barateou a produção e fomentou a abertura de estúdios com preços mais acessíveis. Nesses casos, o artifício da pose e a *mise-en-scène* não se distinguiam muito daqueles da classe senhorial (MUAZE, 2017, p.37)

Mas havia outras duas categorias: “Havia as fotografias de escravos e libertos como ‘tipos humanos’ (ligados ao trabalho: vendedora, carpinteiro, leiteiro, cesteiro etc.) ou exóticos (ênfatisando os trajes e adereços africanos, os corpos nus, as escarificações tribais etc.), que foram as mais comuns” (MUAZE, 2017, p.37). Os exemplos abaixo (Figuras 15, 16 e 17) caracterizam a categoria chamada de tipos humanos, que vincula o negro ao mundo do trabalho, a atividades profissionais.

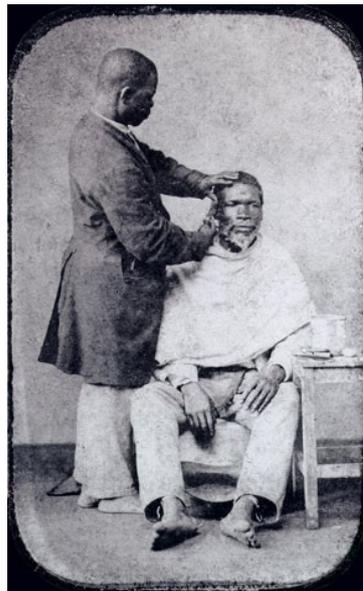
Figura 15: Victor Frond. *Escravas pilando grãos de café*, Rio de Janeiro. Fotografia, 1858.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25412/escravas-pilando-graos-de-cafe-rio-de-janeiro>

A fotografia acima, *Escravas pilando grãos de café*, é uma composição na qual estão representados os chamados tipos humanos- na representação de escravizadas trabalhando com elementos da chave do exótico, pois as pessoas estão com trajes tribais, as crianças assentadas no chão e, no detalhe, um cacho de bananas reforçando o exotismo da cena.

Figura 16: José Christiano Júnior. *Escravo barbeiro com um cliente*. Fotografia, 1865.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19849/escravo-barbeiro-com-um-cliente>

Na fotografia do escravo barbeiro, a figura do negro está vinculada essencialmente ao trabalho (tipos de pretos). É uma fotografia de estúdio que enfatiza o ofício da pessoa, que porta trajes ocidentais, mas sem sapatos, o que demarca a sua condição de escravizado, mesma situação do cliente dele.

Figura 17: José Christiano Júnior. *Escrava vendedora de frutas*- Fotografia, 1865.



Fonte: [enciclopediaitaucultural.org.br/obra28656](http://enciclopediaitaucultural.org.br/obra28656)

Na fotografia acima, um retrato feito em estúdio, com elementos que enfatizam também as categorias de tipos humanos trabalhadores e do exotismo: a moça está segurando um tabuleiro com frutas, como uma vendedora e está caracterizada com trajes e acessórios africanos como o turbante e o pano da costa.

Sandra Koutsoukos sintetiza o processo de construção desse tipo de imaginário relacionado ao negro nos estúdios fotográficos da época:

Em se tratando de fotos de possíveis escravos no interior de estúdios, o que mais se fez aqui foram fotos de tipos e costumes. Uma parte dessas fotos foi explorada na chave do exótico, e vendida na forma de cartões-postais como souvenir aos estrangeiros, colecionadores e/ou curiosos, atendendo, sobretudo, à demanda do mercado europeu no período. As imagens colecionadas eram entretenimento, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores. Outra parte dessas fotos foi explicitamente usada como coleta de dados para sustentação de trabalhos científicos e teorias racistas então em voga (KOUTSOUKOS, 2006, p. 103)

As imagens de negros que reafirmam um entendimento social hierarquizado como, por exemplo, as fotografias que exploravam a chave do exótico, estão relacionadas à noção da imagem fotográfica como leitura não-verbal:

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolve, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor. Cada um destes três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade; um leitor ou receptor concebido como um sujeito transindividual, cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido (MAUAD, 1999).

O exótico, como chave de leitura para imagens de pessoas não ocidentais, vem desde antes da fotografia, ainda com os artistas viajantes. Muitos fotógrafos brasileiros do século XIX a utilizaram, como Christiano Jr. e Marc Ferrez, nas imagens abaixo (figuras 18 e 19). Nessas montagens de estúdio se vê os signos considerados do exotismo como roupas, turbantes e hábitos culturais diferentes.

Figura 18: José Christiano Júnior. *Fotografia de escrava*- Fotografia, 1865.



Fonte: <https://harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=421822>

Em *Fotografia de escrava*, de Marc Ferrez, se observa que houve um cuidado com as vestes e com os adereços da escravizada. Ela está vestida de maneira que não seria usual para o seu dia a dia e posicionada de maneira a mostrar o máximo possível as roupas (inclusive o pano da costa), o turbante e os adereços corporais (pulseiras). A moça não olha para a câmera, passando uma impressão de tranquilidade.

Figura 19: Marc Ferrez. Fotografia, s/d.



Fonte: <https://blogdoims.com.br/escravos-de-marc-ferrez-por-lilia-moritz-schwarcz>

Esta outra fotografia de Ferrez, também montada em estúdio, também explora as diferenças culturais do povo africano, com maior ênfase ainda na questão do exotismo. Além dos trajes peculiares (pano da costa, turbante), há a questão do costume de carregar a criança nas costas e de ser uma escrava de ganho, o que está representado pelo cesto de frutas em sua cabeça.

Lilia Schwarcz na palestra *Sete coisas que você precisa saber sobre as imagens da escravidão no Brasil* (2019) e na entrevista *Entre cantos e chibatas-conversa com Lilia Schwarcz* (2019) aborda a aniquilação da identidade do negro nas fotografias sobre a escravidão no Brasil e o papel dessas representações na construção do imaginário social a respeito da prática escravista.

Sobre a imagem criada da escravidão em geral, a autora destaca que os registros da escravidão divulgados em escala mundial eram carregados da visão colonial europeia. E esse olhar ratificava os aspectos da invisibilidade identitária, do anonimato e da naturalização da dominação europeia. Mas havia muitas vezes um aspecto que fugia ao controle do fotógrafo: a fotografia deixava escapar uma individualidade sufocada, o que era impossível nas técnicas imagéticas anteriores.

Não havia espaço para individualidade, rebelião, fugas, quilombos- estes eram raramente retratados. São imagens que retratam a invisibilidade e o anonimato. Numa ilustração quase maternal da escravidão, revela-se uma relação baseada na violência e afeição, com indivíduos agrupados no anonimato e com “nações reduzidas a blocos biológicos em vez dos vários povos que fazem parte da diáspora” (...) Com o surgimento da fotografia, cópias mais fiéis da história começaram a ser divulgadas. Essas imagens retratam a prosperidade de famílias com nome e sobrenome, crianças brancas interagindo com pessoas escravizadas, tratadas como indivíduos sem identidade, fantasmas desumanizados. Mesmo sendo controladas pela elite e pelo fotógrafo, as imagens ofereciam uma convenção visual na qual emergiram detalhes reais da cena idealizada pelos colonizadores. (...) são manifestações que trazem uma revisão ampla do padrão de comportamento, do trabalho, da diligência e da submissão. Nelas, o desconforto é notável, o constrangimento é visível (SCHWARCZ, 2018).

A individualidade do sujeito retratado que emerge em meio à criação da cena idealizada aparece claramente na fotografia *Retrato de duas senhoras negras* de Marc Ferrez (Figura 20) e nas fotografias de Christiano Jr.: *Retrato de escrava, Escrava vendedora*

*ambulante* e *Escrava da nação africana Mina* (Figuras 21, 22 e 23, respectivamente). Nessas fotografias se revela o desconforto e o constrangimento citados por Schwarcz. O olhar das pessoas revela tais sentimentos.

Figura 20: Marc Ferrez. *Retrato de duas senhoras negras*. Fotografia, 1885.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19873/retrato-de-duas-senhoras-negras>

As imagens acima, que mostram duas senhoras negras, apresentam montagens de estúdio bastante elaboradas. As mulheres foram trajadas com bastante cuidado, tendo o máximo de itens de vestuário e adereços colocados sobre seus corpos, trazendo uma representação exótica. Sobre o aspecto do olhar do fotografado, a senhora da direita traz um olhar vazio, no controle do fotógrafo, o que diz muito da reificação desses corpos negros.

Figura 21: José Christiano Júnior. *Retrato de escrava*. Fotografia, 1865.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19850/retrato-de-escrava>

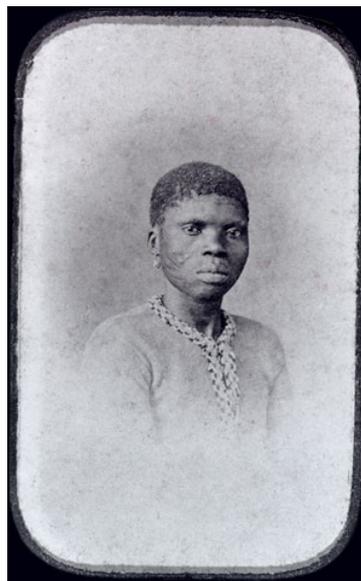
Neste outro retrato de escrava, além da representação através do simbolismo das roupas e acessórios corporais, está bem claro o aspecto do olhar da escrava denunciando a farsa da montagem da cena. Olhar que encara a câmera expressando enfado com a situação.

Figura 22: José Christiano Júnior. *Escrava vendedora ambulante*. Fotografia, 1865



Fonte: [enciclopediaitaucultural.org.br/obra28652](http://enciclopediaitaucultural.org.br/obra28652)

Figura 23: José Christiano Júnior. *Escrava da nação africana Mina*. Fotografia, 1865.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19854/escrava-da-nacao-africana-mina>

As duas fotografias acima, *Escrava vendedora ambulante* e *Escrava da nação africana Mina*, ambas de Christiano Junior, apresentam de maneira muito forte a questão abordada por Lilia Schwarcz, da emergência dos detalhes reais da cena que escaparam ao controle do fotógrafo. Na primeira imagem é visível o constrangimento da escravizada, expresso em sua linguagem corporal e reforçado pelo olhar baixo. A segunda retratada desafia a câmera com um olhar que expressa sua não conformidade com a situação.

Schwarcz evidencia que mesmo com a mudança dos padrões imagéticos a partir da abolição da escravatura, o ponto de vista branco-europeu permanece. A reconciliação pós-escravidão retratada é uma farsa na qual há lugar para uma abordagem condescendente na qual os negros agradeceriam por sua liberdade. “Esse processo nega a história, mesmo no movimento de emancipação, criando uma ‘amnésia nacional da escravidão’” (SCHWARCZ, 1996, p. 157)

Essa ideia de uma escravidão “amena”, neste caso nos últimos anos de vigência da escravidão no Brasil, está descrita no artigo *Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)*, de Mariana Muaze, uma análise da série de 65 fotografias das fazendas de café do Vale do Paraíba, produzidas por Marc Ferrez. Essas imagens se associavam “tanto à tradição de fotografia de vistas quanto à de ‘tipos humanos’, presente na cultura visual oitocentista”. Essa definição é justificada:

Assim, as imagens analisadas ao mesmo tempo em que representam a visão de Marc Ferrez sobre as *plantations* cafeeiras em fins do Oitocentos, também falavam sobre uma determinada maneira, compartilhada socialmente, de ver e dar a ver a escravidão e o mundo agrário do Vale do Paraíba. Contudo, a perspectiva telescópica, panorâmica e socialmente distante escolhida não conseguiu evitar de todo o ‘olhar retornado’ do fotografado, no caso os escravos, cabendo ao historiador buscar os rastros de humanidade daqueles homens e mulheres que no momento da foto instituíram sua autorrepresentação (MUAZE, 2017, p. 35 apud Mauad e Koutsoukos)

Tal conclusão explica a organização das imagens por temas norteadores, sendo que a maioria (69%) priorizam as construções ligadas à produção do café e 31% enfatizam os temas da partida para o trabalho e o transporte de carga usado nas fazendas (MUAZE, 2017, p. 44).

No referido artigo, a autora apresenta uma análise da fotografia *Fazenda não identificada* (Figura 24), na qual há uma intenção fotográfica sustentada por uma artificialidade que se revela em detalhes: melhores roupas vestidas pelos escravos, rigidez dos corpos, estranhamento de alguns ao se voltarem para a câmera, pois o ato de posar era estranho ao seu cotidiano: “Tais atos explicitam que nem tudo era passível de controle por parte do fotógrafo e os escravos aproveitavam esses limites intrínsecos ao ato fotográfico para buscarem uma expressão própria.” (MUAZE, 2017, p. 57).

Figura 24: Marc Ferrez. *Fazenda não identificada*. Fotografia, c. 1880.



Fonte: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882017000100033](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882017000100033)

Sobre a visualidade das fotos analisadas, Muaze conclui que a escravidão nas fotos de Ferrez se apresenta como uma criação artificial na qual ficam de fora a violência e a coerção necessárias à própria existência desse sistema.

O que define essa artificialidade é o uso do recurso estético dos “tipos humanos” e das vistas/paisagens para a construção visual de uma escravidão ordenada, sem violência, “apaziguada” e alheia a todas as pressões sociais existentes em torno da questão escrava no Vale do Paraíba e em outras partes do Império. Seja mimetizando a presença escrava na paisagem natural ou no complexo cafeeiro, seja retratando os “tipos pretos” em cenas cotidianas onde aparecem executando tarefas- colheita, plantio, partida para o eito, condução de carro de boi, valorizando a integração natureza-civilização, o

que se pretendia era eternizar um mundo escravista e uma forma de trabalho que, em pouco tempo, já não mais existiria (MUAZE, 2017, p. 57).

A fotografia *Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba* (Figura 25), que não faz parte das ilustrações do artigo de Mariana Muaze, é muito similar a *Fazenda não identificada*, sendo parte da mesma série de Marc Ferrez.

Figura 25: Marc Ferrez. *Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba*. Fotografia, c. 1882



Fonte: [brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500-12156-1/25.90](http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500-12156-1/25.90)

Fica expresso nas duas fotografias pertencentes à série de Marc Ferrez sobre as fazendas de café do Vale do Paraíba (figuras 24 e 25) que são imagens que representam cenas da produção de café nas quais o fotógrafo procura mostrar eficiência e ordem nos trabalhos. Fora o aspecto, bem observado por Muaze, dos escravos vestindo suas melhores roupas, pode-se observar nas duas fotografias a presença de alguém mantendo a ordem no serviço.

Também o aspecto do enquadramento em perspectiva nas fotos, que permite observar o terreiro com o café, com os montes alinhados para a tomada da fotografia, a casa e a

paisagem do entorno. Lembrando que a série foi produzida em um contexto de contestação internacional ao uso de escravos na produção brasileira.

## 2.5. A RESISTÊNCIA PRESENTE NAS IMAGENS

Em um contexto multicultural intensificado pelo aumento de migrações, forçadas ou não, a fotografia brasileira produzida no recorte de tempo que vai do final do século XIX e início do século XX nos traz imagens de uma sociedade profundamente desigual. A inovação técnica trouxe consigo algumas peculiaridades, mas também foi um mecanismo que se agregou à manutenção de um modelo político e social excludente.

Como ocorreu com as pinturas e desenhos dos artistas viajantes, a fotografia também se utilizou das características multiculturais da sociedade para reafirmar o sentimento de superioridade dos europeus sobre as demais etnias, através de narrativas e leituras imagéticas que colocam as diferenças do outro como inferioridade, em uma continuidade do papel exercido pelas técnicas imagéticas anteriores.

O conceito de raça, utilizado de modo hierárquico e pseudo-científico, atrelado à percepção da cor como um diferencial, se constitui em um fio condutor do imaginário social construído nessas imagens. Mas a linguagem racial contida nas imagens está inserida em um contexto que vai além da relação do poder político hierárquico exercido sobre determinadas populações a fim de manter privilégios.

Em se tratando de uma sociedade multicultural fruto da globalização, existem trocas entre as diferentes populações. E a ideia de que se exerce um poder unilateral de força sobre populações vistas como inferiores é relativizado quando se enxerga na história desses povos excluídos, que sempre houve uma resistência, uma busca por mudança, ora se aliando, ora combatendo o opressor.

Essa resistência histórica pode ser vista também nas imagens desse tempo, muito pelo fato da técnica fotográfica, ao contrário das anteriores, trabalhar com o imponderável: no caso dos escravos, o personagem que se quer desumanizar carrega em si uma individualidade, uma inconformidade com o papel destinado e mostra que aquela não é sua identidade.

E a criação de novas identidades oportunizadas pelas novas vivências e pelas inovações técnicas na fotografia do início do século XX vai surgir, por exemplo, nas fotografias de estúdio nas quais alguns negros libertos criam sua própria imagem e narrativa, se apropriando dos signos imagéticos do opressor como forma de resistência e busca de inclusão.

### **3. FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX**

A virada entre os séculos XIX e XX no Brasil é um contexto no qual o país quer esquecer as imagens do Império e as da escravidão. A fotografia que durante o regime anterior representou o exotismo e a prosperidade do Brasil a partir de uma imagem amenizada da escravidão, agora se volta para o novo século e para a modernidade republicana.

Os fotógrafos passam a documentar a modernização das cidades, que se iniciara ainda em meados dos oitocentos, no sentido de representar um país civilizado aos moldes da Europa, inclusive para consumo externo. E a República traz a questão da identidade nacional, o que acarreta mudanças na própria cultura imagética que, em relação ao negro, o representara enquanto escravo. O contexto republicano, inclusive por razões de reputação internacional, demanda outras representações.

Clarissa Godoy destaca que a construção visual desse período é complicada na medida em que se assumia a postura de que o Brasil era um único país formado por diversas raças: brancos, negros e índios miscigenados formando uma nação. E a ideia de que um povo miscigenado se misturava e formava uma nação unida e próspera foi uma das bandeiras levantadas no período da Primeira República.

A construção da identidade nacional passava por uma igualdade supostamente intrínseca do povo, em que todos deveriam se reconhecer como pertencentes a esta terra chamada Brasil. As particularidades de cada cultura que construíam essa nação na verdade eram minimizadas em prol de outra maior que legitimava uma cultura para todos.

Assim, “ser brasileiro” deveria corresponder à igualdade nacional que abrangeria a todos os povos, independente de sua cor ou raça. Este significado de nação se torna problemático para o momento histórico brasileiro, mas principalmente para os desdobramentos sociais no Brasil (GODOY, 2014, p. 4).

E a construção dessa imagem nacional de harmonia social e racial vai impactar as produções fotográficas com novas construções imagéticas dessas minorias, sem deixar de as representar como inferiores aos europeus.

Essa mudança na cultura imagética pode ser vista nas fotografias do pós-abolição e início de República. De acordo com Mariana Monteiro de Barros, nos discursos governamentais, o Rio de Janeiro se apresentava como paradigma da civilização no país, pois a cidade, no início do século XX passa por uma remodelação urbana com o objetivo de melhoramentos de ordem econômica, social e cultural.

E tal produção fotográfica teve como expoente maior Marc Ferrez, que foi responsável pela maioria dos registros da cidade, inclusive confeccionando um álbum fotográfico, a pedido do governo, no qual documentou a Avenida Central, construída no início do século (BARROS, 2008, p. 168).

Figura 26: Marc Ferrez. *Centro do Rio de Janeiro*. Fotografia, c. 1890



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

A imagem acima, uma vista urbana do centro do Rio de Janeiro, demonstra a mentalidade do final do século XIX que marcou as produções fotográficas de então. É uma

cena de rua que mostra a cidade como uma *urbe* progressista, aos moldes das metrópoles ocidentais europeias, que eram referência para a elite brasileira de então.

Elementos compositivos da cena: rua com calçamento, muitos prédios comerciais, homens com roupas ocidentais, não se vê maltrapilhos ou trabalhadores da classe social inferior. Na calçada do lado direito, um homem negro com trajes ocidentais e usando calçados, um signo que desvincula a sociedade brasileira da escravidão, há pouco abolida; duas mulheres brancas bem-vestidas, como nas imagens de países ocidentais desenvolvidos.

Quanto à representação de negros no pós-abolição, abaixo, duas fotografias de Militão Augusto de Azevedo em formato *carte-de-visite*, extraídas da publicação de Priscila Lira, *Verger: orixás em despossessão* (2019). Nas imagens está caracterizada a cenografia, as vestes e as poses semelhantes às da classe social dos brancos. De acordo com Sandra Koutsoukos: “O momento histórico exigia que além de *ser livre*, o liberto *parecesse livre*, para que ele conseguisse se esquivar dos estigmas da escravidão- não sendo esse um caso de *aculturação*, mas de *estratégia* de se fazer aceito e de sobrevivência.” (KOUTSOUKOS, 2005)

Figura 27: Militão Augusto de Azevedo. Fotografia, s/d.



Figura 5



Figura 6

A estratégia de que fala Koutsoukos (*op cit*, 2005) se traduz também nas colocações de Regina Xavier sobre hierarquia e relações sociais expressas na cor serem circunstanciais e atreladas ao contexto social, pois a relação entre cor e condição social torna-se mais complexa no pós-abolição, quando a cor deixa de sugerir condição livre ou escrava do indivíduo (XAVIER, 2009, p. 2).

A autora também ressalta que as referências africanas foram transformadas e enriquecidas na construção de identidades étnicas realizadas no Brasil. Isso pode ser notado nas fotografias de *carte-de-visite* nas quais os negros eram sujeitos da construção de sua imagem e, ao escolher posarem com roupas e adereços ocidentais estavam construindo uma identidade diferente.

Essas novas relações sociais mais complexas, surgidas no pós-abolição no contexto republicano, encontram eco na análise de Stuart Hall sobre a globalização como um sistema contraditório, na medida em que a homogeneização cultural pretendida, ao se deparar com efeitos inesperados de resistências e contra-estratégias, se torna, “... um sistema de *conformação* da diferença, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença” (HALL, 2003, p. 59).

Portanto, a construção de uma nova cultura visual (e em outros vieses culturais) na sociedade brasileira da Primeira República se faz com todas as estratégias da tendência cultural hegemônica dominante. Mas se depara com as resistências que emergem nesse sistema. E o maior acesso à fotografia é determinante para esses movimentos.

A popularização da fotografia foi propiciada pelas novas técnicas surgidas nessa época, continuando a evolução iniciada entre os anos 1840 e 1860, quando a daguerreotipia foi substituída pelo uso de colódio úmido e do papel albuminado, o que propiciou as cópias de imagens. “A cópia em albumina foi a principal técnica de reprodução fotográfica no Brasil até o início de 1890, quando foi substituída pela gelatina-prata (ou gelatino-bromuro de prata) [ETCHEVERRY, 2007, p. 24].

De acordo com Carolina Libério, partir do século XX começa a se desenvolver um outro tipo de processo fotográfico, no qual há a automação no campo da produção e comercialização de equipamentos fotográficos. Com isso passa-se a depender cada vez menos

dos técnicos especializados nas complexas operações químicas para a produção das fotografias (LIBÉRIO, 2013, p. 1).

Tal mudança só foi possível com a invenção das placas secas no final do século XIX e início do século XX:

A placa seca, em contraposição aos processos químicos anteriores, permitia o armazenamento e a posterior distribuição de material fotográfico, o que levou ao surgimento de uma indústria da fotografia, inexistente antes, a não ser pela existência de produtores de equipamentos fotográficos, que ainda assim aproximavam-se mais à artesanaria do que propriamente a uma estrutura industrial. (...) a indústria da fotografia que surgiu no início do século XX promoveu o afastamento progressivo dos fotógrafos de um conhecimento técnico que era antes indispensável, fechando as discussões técnicas para o campo privado (LIBÉRIO, 2013, p. 2).

A invenção das placas secas complicou a técnica, a ponto de os fotógrafos não mais poderem usar sua própria tecnologia, passando a trabalhar com os materiais que a indústria fotográfica disponibilizava para eles. Daí para a frente, a indústria estabelece um modelo de comércio para a fotografia amadora, disponibilizando e simplificando o processo fotográfico, com materiais já preparados para uso por qualquer pessoa (LIBÉRIO, 2013, p. 2-3).

O surgimento da fotografia amadora como resultado da industrialização vai propiciar que fotógrafos como Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara, tema desta pesquisa, possam pensar a fotografia além das representações apenas documentais, buscando a inserção dessa técnica imagética na esfera da arte, o que não exclui um possível alinhamento ao contexto social da época.

Em Porto Alegre, assim como no resto do país, a abolição da escravatura e a Proclamação da República impactam diretamente a sociedade no sentido de uma busca, por parte das elites, de modernização urbana e de trazer a industrialização para o país.

A fotografia em Porto Alegre, nesse recorte temporal de fins do século XIX e início do século XX, que era objeto de consumo pelas camadas sociais mais abastadas da cidade desde seu início, servia também como um mecanismo de reforço de um imaginário pretendido sobre a cidade, o de *urbe* alinhada com a modernidade:

A recepção da fotografia em Porto Alegre não se deu apenas pela aquisição dos retratos realizados em estúdio, forma através da qual os

indivíduos alcançavam uma representação visual de si em consonância com os padrões comportamentais vigentes na *Belle Époque*, mas também pelo consumo das imagens de vistas urbanas da cidade. Nesse caso, significava transpor para a representação visual aspectos urbanos que também obedecessem um ideal de progresso almejado pelas elites e pelos republicanos no poder. (...) A presença da fotografia na cidade desde o século XIX deixava claro, por parte daqueles que a consumiam o desejo de estar em sintonia com o que então era concebido como moderno, com as inovações tecnológicas, com o *dernier cri* escutado na Europa. A cidade, assim, preparava-se para alçar voos mais altos, seja resolvendo problemas infra-estruturais, seja cuidando de sua imagem urbana. As lentes atentas dos fotógrafos acompanhavam *pari passu* esses movimentos, ao mesmo tempo em que inseriam a fotografia como um elemento fundamental na criação dessa nova imagem visual, alimentando o imaginário urbano moderno (POSSAMAI, 2005, p. 2-3).

Havia diversos fotógrafos em Porto Alegre que mostraram a sua modernidade, podendo destacar os imigrantes italianos Irmãos Ferrari, que atuaram em Porto Alegre desde o estabelecimento do estúdio fotográfico do patriarca Rafael Ferrari na década de 1870 até 1905, quando a sociedade dos irmãos é desfeita (ETCHEVERRY, 2007, p. 84-86). Também o fotógrafo italiano Virgilio Calegari teve atuação destacada nas imagens da cidade. Trabalhou em Porto Alegre de 1897 a 1912 (ETCHEVERRY, 2007, p. 105).

Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara (1864-1937), objeto desta pesquisa, ao contrário dos citados Ferrari e Calegari, era fotógrafo amador e comerciante. Viveu e trabalhou sempre em Porto Alegre. Hélio Alves situa sua produção fotográfica entre os anos de 1851 e 1922 (ALVES, 1998, p. 21).

Sua produção fotográfica mais conhecida é de viés artístico, com tomadas feitas em locais afastados do perímetro urbano de Porto Alegre e com narrativas da vida de pessoas mais simples e desconectadas da modernidade. Mas também está no rol dos fotógrafos que utilizaram a técnica fotográfica para divulgar a modernidade de Porto Alegre. Ele produziu uma série de fotografias de uma grande exposição que aconteceu na cidade,

...a Exposição Estadual de 1901, destinada a exibir o desenvolvimento do Rio Grande do Sul em todas as suas atividades. (...) Lunara fotografou os pavilhões da exposição, que teve lugar no Campo da Redenção, atual Parque Farroupilha, e foi jurado do concurso de fotos que integrou a prestigiada sessão de artes do evento (SERRANO, 2002, p. 52).

Essa série, composta por 32 fotografias e todas as outras fotos de Lunara, inclusive as do álbum *Vistas de Porto Alegre-Photographias Artísticas*, estão no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, perfazendo um total de 75 fotografias.

Era o período do pós-abolição e tais transformações estavam ligadas também à influência dos imigrantes. E foram os imigrantes e seus descendentes que trouxeram as técnicas da fotografia para o estado do Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre, desde meados do século XIX, já havia estúdios fotográficos, que foram se multiplicando ao longo do tempo na cidade (CONEDERA, 2014, p.777).

Acompanha a nova urbanização do país nessa época, a modernidade das técnicas. E a fotografia se coloca como uma técnica moderna capaz de representar os signos de um país que quer se equiparar às nações ocidentais. Nos principais centros urbanos se estabelece uma relação cidade-modernidade-fotografia, uma banalização da fotografia, devido à sua popularização.

Tal relação está descrita, com certa ironia, na crônica de João do Rio<sup>5</sup>, *Clic-clac! O fotógrafo!*, publicada no jornal *O Paiz* em 8 de agosto de 1916. O autor fala das câmeras Kodak, que trouxeram maior facilidade de manuseio, popularizando o ato de fotografar e da “loucura da fotografia”.

Na crônica citada, chama atenção o aspecto da representação de elementos da modernidade urbana nas imagens com o mesmo *status* dos usuais elementos da natureza. Também é notada pelo autor o uso da imagem fotográfica pelas famílias como uma maneira de comprovar, de mostrar aos outros o seu sucesso, sua inserção na sociedade:

Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. Já não há propriamente pessoas notáveis cuja fisionomia se faça necessidade informativa dos jornais, porque não há cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céus, os combustores de iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as árvores. Há cinco anos, em visita a qualquer família da mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais:

---

<sup>5</sup> João do Rio: João Paulo Coelho Barreto, jornalista, cronista, romancista, contista e dramaturgo, assinou grande parte de sua obra como João do Rio. Ao fundir reportagem e crônica, criou um gênero que o distinguiu. A cidade moderna transformada por Pereira Passos no começo do século XX assim como seus redutos marginalizados foram protagonistas de suas crônicas, contos e livros, como *A Alma Encantadora das Ruas*. Depoimentos: Júlia O'Donnell (UFRJ) e Aline Novaes (PUC-Rio). Fonte: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/assista/tv/8387-joao-do-rio>.

ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora, não. Agora é só fotografia (RIO, 2016).

No entanto, a popularização não significa uma mudança no aspecto de sua utilização como mantenedora da hierarquização da sociedade. Essas modernidades e a popularização da fotografia estavam diretamente ligadas às classes sociais mais abastadas, visto que a própria modernidade urbana se processava de maneira a manter as hierarquias, relacionando a cidadania aos papéis sociais representados culturalmente. As reformas urbanas tratavam de invisibilizar os indivíduos que não se enquadravam nesse sistema.

### 3.1. UM CONTEXTO SOCIAL EXCLUDENTE NA PORTO ALEGRE DA VIRADA DO SÉCULO

Antes da análise dos padrões imagéticos utilizados na época de Lunara é importante saber alguns detalhes do processo de desenvolvimento que conduz às transformações da virada do século. Charles Monteiro em apresenta em detalhes o processo de formação urbana da cidade de Porto Alegre desde o século XVIII, quando inicia a ocupação do território gaúcho com sesmarias em Viamão.

Em outro momento acontece a ocupação da região às margens do arroio Dilúvio por casais açorianos trazidos pela Coroa para colonizar terras do estado. Em 1773 a capital do estado passa de Viamão para Porto Alegre, território que já estava sendo ocupado na região que depois passaria a ser o “centro da cidade”. Antes disso já haviam sido feitos melhoramentos nos caminhos de ligação entre as duas localidades.

As primeiras melhorias urbanas são feitas a partir de 1779, quando algumas ruas centrais são calçadas e recebem chafarizes para o abastecimento de água, limpeza, policiamento e iluminação de candeeiros a óleo de peixe. Nessas ruas residia a classe abastada de comerciantes e famílias endinheiradas.

Nas ruas sem melhorias, chamados becos, residiam as classes populares e havia nesses locais também prestação de serviços como por exemplo, oficinas para atender comerciantes e embarcações que atracavam no porto (MONTEIRO, 1995, p. 25-27).

Um aspecto importante destacado pelo autor são as sociabilidades que ocorriam na cidade. Em final do século XVIII e início do XX, ocorriam sociabilidades públicas de teor religioso, nas quais todos participavam: ricos, pobres, senhores e escravos. Já as sociabilidades privadas eram diferentes: a elite fazia saraus artísticos em casa e as classes populares frequentavam bailes.

Outros lugares de frequência popular eram os botequins e tavernas, porém estes eram frequentados exclusivamente por homens da classe popular. O espaço de sociabilidade da mulher da classe popular muitas vezes aparece relacionado ao trabalho, eram lavadeiras, quitandeiras, amas de leite, meretrizes, etc (MONTEIRO, 1995, p. 27).

Dois fatores, apontados por Monteiro, que marcaram o desenvolvimento da cidade foram a imigração alemã a partir de 1824, que deu início a uma ocupação na capital por alguns artesãos que não se dirigiram para as terras a eles destinadas no interior do estado. O outro foi a Revolução Farroupilha (1835-1845), que reconstruiu as fortificações da cidade, englobando novas áreas iniciando novo desenvolvimento urbano. Ao final do conflito, com o fim das fortificações a cidade, esta volta a se expandir.

A partir de meados do século XIX acontecem melhoramentos significativos: teatro, hidráulica, urbanização dos largos, criação de praças arborizadas, mercado público reformado. O autor destaca a implantação de linhas férreas, a partir de 1874, ligando a capital a cidades de imigração alemã e depois expandindo a ligação da capital com outros centros do interior.

Também relevante, a partir da metade do oitocentos, a implantação de serviços públicos que reorganizaram e modernizaram a área central da cidade como, Gasômetro, coleta de lixo, saneamento e serviço telefônico. São abordadas as transformações ocorridas no final do século XIX no escopo da ocupação do espaço urbano por diferentes grupos sociais:

Por volta de 1890, inicia-se uma nova fase do fenômeno urbano, caracterizada pela crescente complexidade da organização dos grupos sociais no espaço urbano decorrente das transformações das estruturas política, social e econômica da sociedade brasileira. As alterações da ordem social são decorrentes da abolição da escravidão, da instalação da ordem republicana, do crescimento das camadas médias urbanas (ligadas à expansão da burocracia estatal) e da imigração maciça de trabalhadores livres que deveriam atender a demanda de braços na agricultura e na indústria nascente. Tais eram os novos elementos na equação urbana, por causa do dinamismo que imprimiram às relações sociais e à economia de

Porto Alegre tornariam necessário realizar um reordenamento do espaço urbano (MONTEIRO, 1995, p. 33-34).

Monteiro destaca uma nova fase do fenômeno urbano em Porto Alegre, que atesta a influência das mudanças sociopolíticas no país:

Por volta de 1890, inicia-se uma nova fase do fenômeno urbano, caracterizada pela crescente complexidade da organização dos grupos sociais no espaço urbano decorrente das transformações das estruturas política, social e econômica da sociedade brasileira. As alterações da ordem social são decorrentes da abolição da escravidão, da instalação da ordem republicana, do crescimento das camadas médias urbanas (ligadas à expansão da burocracia estatal) e da imigração maciça de trabalhadores livres que deveriam atender a demanda de braços na agricultura e na indústria nascente. Tais eram os novos elementos na equação urbana, por causa do dinamismo que imprimiram às relações sociais e à economia de Porto Alegre tornariam necessário realizar um reordenamento do espaço urbano (MONTEIRO, 1995, p. 34).

A série de transformações iniciada ainda no final do século XIX e que depois se acelera com as mudanças sociais e políticas que ocorrem no Brasil na transição entre esses dois séculos traz em seu bojo uma nova classe consumidora:

A transição para o século XX foi um período de grandes transformações no Rio Grande do Sul. Iniciava-se um processo de modernização na sociedade e na economia, ampliava-se o contingente populacional com migrações italianas e germânicas e via-se o despontar de uma rica classe burguesa que passava a cultivar as artes com tamanho interesse (STUMVOLL, 2008, p.27).

Sandra Pesavento destaca o aumento populacional de Porto Alegre no início do século XX, lembrando que em 1900 a cidade tinha uma população de 73.274 e esse aumento (em 1888 eram 42.115) deveu-se,

...não só a situação de capital política e administrativa, mas, sobretudo, ao desenvolvimento comercial de seu porto, ao afluxo de imigrantes alemães e italianos e ao fato de se tornar, no processo de desagregação da escravatura, o maior centro receptor de negros libertos (PESAVENTO, 1999, p. 3-11).

Nessa realidade, muitas pessoas negras e/ou pobres residiam nos lugares longe do centro da cidade. A autora pondera que tais lugares se constituíam em uma das instâncias do espaço destinado a essas pessoas, os “lugares da exclusão”, “que marcam uma espécie de cinturão pobre (e predominantemente negro) em torno da ‘verdadeira’ cidade”. A outra instância são os denominados “lugares de enclave”, interpenetrados e lado a lado com os

espaços da área central, a “cidade da ordem”, habitada pela elite (PESAVENTO, 1999, p. 3-11).

Pesavento destaca os conceitos de exclusão e de cidadania como construções imaginárias de ordenamento e de partilha de mundo, que se evidenciam na construção da diferença como um fator social. E tais recortes do real, configurados como representações da ordem social legitimadas e estabilizadas dão sentido e orientam as práticas humanas.

Mesmo com o consenso e a generalização de formas de pensar e agir, surgem representações alternativas. Daí, segundo a autora, o real ser um campo no qual forças se enfrentam na definição do que é irreal, resultando disso o paradigma instaurador da diferença. Assim, com a força das representações na construção do mundo produz uma

cadeia simbólica de sentidos que se organiza segundo a lógica da diferença e que são dados a perceber como naturais. Tais formas de classificação, que instauram a percepção da diferença e a legitimam, são fruto de múltiplos fatores, que vão desde a biologia, à estratificação social, mas que se efetivam no domínio do simbólico, que sacramenta os significados, funções, papéis e valores. Reafirma-se assim a construção contraditória da realidade, através de representações sociais que se objetivam em classificações, recortes, exclusões, inclusões (PESAVENTO, 2001, p. 8).

As inovações urbanas que se iniciam em Porto Alegre na virada do século XIX para o XX se efetivam no sentido de manutenção dessa construção da diferença. Sandra Pesavento fala de uma “geografia da exclusão” e tal noção se alinha com os acontecimentos dessa época de mudanças políticas que trazem novas configurações para a cidade, mas mantendo as fronteiras sociais, expressas em seu urbanismo.

A manutenção de tais fronteiras segue seu curso na virada do século em Porto Alegre e a autora distingue os espaços onde se alojam os excluídos, os becos da cidade como enclaves na geografia urbana da cidade. Os becos passaram a ser a representação de algo que devia ser rejeitado, representando o outro a ser excluído:

Tais representações atribuídas têm a sua objetivação na materialidade das condições do espaço e sociais (tipos de habitação, rua, terreno, personagens e práticas), mas são viabilizadas por códigos e classificações estéticas, morais ou científicas que pressupõem mecanismos de aceitação ou rejeição. Em suma, voltamos à ideia enunciada antes e que mobiliza, dentro do espaço urbano, a expressão de sentimentos e sociabilidades: a defrontação com o

*outro*, ou seja, aquele que é apontado como um outro, por ser portador da diferença (PESAVENTO, 2001, p. 25).

Um dos mecanismos a serviço da exclusão social era a mídia da época (jornais). De acordo com Pesavento, havia um tipo de imprensa, feita para um público mais popular, que desencadeava campanhas em favor da melhoria das condições de vida na cidade, com caráter moralizante, cujo alvo eram os habitantes, os proprietários de estabelecimentos e os frequentadores dos becos da cidade. Funcionava como um tipo de representação, através de linguagem estigmatizadora, do que era considerado ruim para a cidade, separando aquelas pessoas excluídas e a nova classe trabalhadora pobre, que tinha assim sua cidadania legitimada (PESAVENTO, 2001, p. 33-69).

Este mecanismo traduz um pensamento excludente e o desejo correspondente de que as pessoas da alteridade, os considerados como *outro*, também fossem excluídos geograficamente de uma cidade que se queria progressista e civilizada como Porto Alegre. Mas as campanhas em prol de sua exclusão demonstram que era antes um desejo da elite do que uma viabilidade.

Marcus Vinícius de Freitas Rosa em *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918)*, aborda a questão do racismo entre as classes subalternas em Porto Alegre. O autor busca identificar significados atribuídos à raça no contexto da convivência, da coexistência próxima entre trabalhadores de diversas origens étnicas e raciais, contexto gerado pela política de imigração (ROSA, 2014, p. vii).

Ao se debruçar sobre a questão da segregação, o autor também aborda a sobreposição dos sentidos de distinção social à diferença geográfica. Toma como exemplo a “parte alta” e a “parte baixa” da cidade de Porto Alegre, que além do significado geográfico, assumiram os sentidos de habitação das classes sociais altas (centro da cidade, topograficamente alto) e das classes sociais baixas (região topograficamente baixa) [ROSA, 2014, p. 85].

Rosa se refere à imprensa como incentivadora desse tipo de distinção social, indicando que no final da década de 1890 em suas páginas havia quem tomasse a classe como critério de divisão social do espaço urbano, alegando que os espaços periféricos deveriam ser habitados pelos proletários e os espaços centrais pelas classes altas da sociedade. Mas ele ressalva que nem sempre isso corresponde à realidade:

Contudo, não convém dar tanto crédito a jornalistas que, por vezes, eram bastante segregacionistas e radicais em suas palavras: suas imagens e representações podem expressar mais propriamente o desejo de como a cidade deveria ser e menos aquilo que a cidade era. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, o “centro” aglomerava os sobrados da gente bem nascida e endinheirada de Porto Alegre, mas também os cortiços, porões e casas de cômodos que abrigavam soldados rasos, carregadores, jornaleiros, prostitutas, cativos que viviam sobre si, libertos e imigrantes europeus que ainda nem falavam o português.[...] Obviamente seria ingenuidade pensar que a proximidade entre ricos e pobres, bem como entre cortiços e higienistas, fosse capaz de suprimir conflitos entre eles. (ROSA, 2014, p. 85-86).

Ainda sobre a exclusão social através dos espaços urbanos, Rosa comenta que após a abolição, semelhante a outros dispositivos legais da época da escravidão (Lei do Ventre Livre; Lei do Sexagenário etc.), foram formadas colônias para negros:

...obviamente, não se tratava de medida filantrópica, nem de uma desinteressada e espontânea reforma agrária; estava mais para uma atitude política visando controlar os ex- escravos por meio da imposição de limites à sua mobilidade geográfica (ROSA, 2014, p. 67-68).

Inclusive, sobre a ocupação das terras por escravos e ex-escravos, o autor informa que a preocupação com a agricultura e a ocupação das terras era um tema que preocupava a administração pública e os fazendeiros desde antes do fim da escravidão e que dentre os vários projetos e disputa para definir a ocupação das terras, tinha maioria de adeptos da imigração- preferência por trabalhadores europeus. Os adeptos de uma colonização das terras por negros não eram numerosos nem no Rio Grande do Sul e nem nas outras províncias (ROSA, 2014, p. 68-69).

### 3.2. FOTÓGRAFOS E ESTÚDIOS EM PORTO ALEGRE ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Zita Rosane Possamai em *O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)*, nos informa que Porto Alegre entre o final do século XIX e início do XX teve forte presença da fotografia em sua sociedade, o que atesta sua atualização em relação às inovações técnicas vindas da Europa e isso deve-se, principalmente à presença de estrangeiros que chegavam com as novidades (POSSAMAI, 2006, p. 2).

Hélio Alves aborda em seu texto os fotógrafos italianos, Luiz Terragno, Irmãos Ferrari e Virgílio Calegari e o brasileiro Lunara, que atuaram em Porto Alegre entre final do século XIX e começo do XX. Terragno foi pioneiro da fotografia em Porto Alegre e não chegou a atuar no século XX, atingindo os últimos anos do século anterior. Foi premiado com uma medalha na Exposição Nacional de 1866, no Rio de Janeiro (ALVES, 1998, p. 11).

Os italianos Ferrari chegam a Porto Alegre já nas últimas duas décadas do século XIX. Desde o início firmaram-se como fotógrafos de respeito, primeiro através do patriarca, Rafael e depois na continuidade pelos filhos Carlos e Jacinto. Comercializaram coleções de vistas da cidade e produziram fotografias urbanas e sobre a economia do estado, sob encomenda do governo federal, para serem expostas na Exposição Colombiana, em 1893. A partir de 1898 passam a realizar exposições.

Os Ferrari deixaram seu nome inscrito na história de Porto Alegre. A revista *Máscara*, no início do século, referiu-se assim aos Ferrari: “Eram mestres no seu *metier*, fidalgos no trato ameno, talhados para o sentir as emanações emocionantes da vida artística...” Não tanto como Calegari, mas também eles documentaram uma boa parte da cidade com uma característica própria (ALVES, 1998, p. 13-14).

Sobre Lunara e sua preferência por fotografias externas, Hélio Alves infere que pode ser devida a falta de recursos para montar um estúdio fotográfico e o destaca como fotógrafo reconhecido e premiado:

Em 1903, a *Gazeta do Comércio*, de Porto Alegre, promoveu uma exposição de fotografias, e Lunara, o amador que já era conhecido e fora jurado na Exposição Industrial e Comercial de 1901, ganhou uma medalha de ouro. Era uma mostra coletiva, com premiação. (...) Em 1922, Lunara consegue um significativo prêmio na Europa, em *Revue de France*. A revista *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro, publica este fato relevante, que ocupou duas páginas inteiras com suas fotografias (ALVES, 1998, p. 18-20).

Sobre o número de fotógrafos que atuaram em Porto Alegre por esse tempo, Carolina Etcheverry apresenta uma estimativa sobre a quantidade desses profissionais que tenham aqui se estabelecido:

Devido ao caráter itinerante que a fotografia do período assume, é muito complicado saber ao certo o número de fotógrafos que atuaram no Rio Grande do Sul. Boris Kossoy (2002) faz um levantamento da fotografia

brasileira de 1833 a 1910, chegando às seguintes conclusões: de 1833 a 1849 não há atividade fotográfica no Estado; de 1850 a 1859 existem oito fotógrafos; de 1860 a 1869 o número sobe para doze; entre 1870 e 1879, já temos dezessete profissionais atuando, número que cresce para dezenove entre 1880 e 1889; de 1890 a 1899, sobe para vinte e três, atingindo, por fim, no primeiro decênio do século XX, o número de quarenta e oito profissionais atuando em atividades fotográficas (ETCHEVERRY, 2007, p. 25 apud KOSSOY).

Os irmãos Ferrari e Virgílio Calegari destacaram-se no início do século XX como fotógrafos que primaram pela técnica, buscando sempre inovações para aprimorar seus trabalhos e também por retratar o cotidiano da cidade de Porto Alegre. De acordo com Possamai (2006):

Os estúdios fotográficos da cidade, mais importantes na virada do século continuavam suas atividades, que perduraram até meados da década de trinta, quando vieram a falecer seus criadores, Virgílio Calegari e Jacintho Ferrari. (...) Na década de 1920, Virgílio Calegari e Jacintho Ferrari continuavam a merecer a consideração dos porto-alegrenses como os dois mais importantes fotógrafos da cidade. E foi com pesar que cidade assistiu o desaparecimento, na década de 1930, desses dois expoentes da arte fotográfica na cidade (POSSAMAI, 2006, p. 3).

Em *A presença afrodescendente no olhar fotográfico em Porto Alegre dos séculos XIX e XX*, Márcia de Castro Borges informa que Porto Alegre teve grande número de fotógrafos. O primeiro, em 1853, Luís Terragno, “foi autor de diversos retratos e vistas de cidades, destacando-se a série de fotografias onde registra diversos personagens envolvidos na Guerra do Paraguai” (BORGES, 2018, p. 36)

Entre a década de 1860 e o primeiro quarto do século XX, muitos fotógrafos atuaram na cidade. Alguns focaram o olhar para indivíduos e seu cotidiano em Porto Alegre, tais como: Balduíno Rohrig, irmãos Ferrari, Boronski, Gonçalves da Silva, Lunara, Virgílio Calegari, Barbeitos, Amoretty, Fontana, entre outros (BORGES, 2018, p. 37).

Quadro 1: Fotógrafos e estúdios em Porto Alegre (1853-1920)

<b>ATELIER/FOTÓGRAFO</b>	<b>ENDEREÇO *</b>	<b>ANO ESTABELECIMENTO</b>
Atelier Luís Terragno e Grassielli	Rua do Rosário esq. Rua Alegria	1853
Atelier Luís Terragno	Rua de Bragança, n. 206	1854-60
	Rua do Rosário esq. Rua da Alegria	1860
	Rua Riachuelo, n. 237	1868-1890
Dolger & Schimidt Carlson	Rua Franciasco Marques, n. 52	1857
Eduardo Timoleon Zalony	Rua do Rosário	1861
Carlos Erdmann & Anton Catermolli	Rua de Bragança, n. 172	1857
Justiniano José de Barros	Rua da Ponte, n. 163	1857-1864
Eduardo Boronski	-----	1860-1880
Balduin Rohrig & Cia	Rua da Praia	1864
Luiz Deschamps	-----	1864-1867
Thomaz King	Rua do Riachuelo, n. 269	1868
Irmãos Cardoso	Rua Bela, n.10	1868
Morandi & Cirio	Rua Riachuelo, n. 182	1868
Rafael Florio	-----	1868
José Rodrigues Gonçalves da Silva	-----	1869
Atelier Ferrari	Rua da Ponte	1871
Ferrari & Irmãos	Rua da Ponte	1885
John King	-----	1874
Mme. Reeckellque	Rua dos Andradas, n. 80	1875

Chuta Brookers & Cia	-----	1875-1878
Fotografia Renauleau	Rua de Bragança, n. 136	1875-1878
J. B. Cirio & Cia.		
Augusto & Affonso Amoretty	Pelotas, Rua Duque de Caxias, n. 157	1881-1890      1905
Luiz Guilherme Willisich	Rua da Igreja, n. 216	1880
	Rua do Rosário, n. 24	1882
Carlos Júlio Fontana	-----	1880
Mr. Lesegne	Hotel Del Siglo	1882
Angelo Rafael Grecco	Caminho Novo, n. 201	1882
Santos & Iglesias	Rua da Ponte, n. 220	1883-1884
Iglesias	Rua da Ponte, n. 220	1884
Fotografia Fidelidade	Rua da Praia	1885
Francisco Maria de Souza	Rua de Bragança, n. 180	1886
C. J. Pedroza	Rua da Ladeira, n. 46	1887
Custódio Gonçalves	Rua dos Andradas, n. 272	1889
Otto Schonwald	Rua do Rosário, n. 27	1888
	Rua Ramiro Barcellos, n. 229	1898-1920
Pedro Neri Gonçalves	-----	1893
Atelier Calegari	-----	1893
	Rua dos Andradas, n. 171	1895
Amilcar e Carlos Fontana	Rio Grande	1890-1900, 1906
	Rua da Ponte, n. 231	1890-1900
	Rua dos Andradas, n. 61	1900
Ildefonso Robles	Rua dos Andradas	1904-1918

Barbeitos & Irmãos	Rua Avahy, n. 64	1910-1924
Lunara (Luiz do Nascimento Ramos)	-----	1895-1922
Giácomo Geremia	Caxias do Sul	1910

Fonte: XAVIER, 2018. \*Atualmente, alguns logradouros têm outros nomes: Rua do Rosário- Rua Vigário José Inácio; Rua da Alegria- Rua General Vitorino; Rua da Bragança- Rua Marechal Floriano; Rua da Ponte- Rua Riachuelo; Rua da Praia- Rua dos Andradas; Rua Bela- Rua General Portinho; Rua da Igreja- Rua Duque de Caxias; Caminho Novo- Rua Voluntários da Pátria; Rua da Ladeira- Rua General Câmara.

### 3.3. CORPOS NEGROS: REPRESENTAÇÕES NO INÍCIO DA MODERNIDADE PORTO-ALEGRENSE

Joyce Gonçalves da Silva sobre o corpo e os sistemas de diferenciação, diz que as diferenças são organizadas dentro da linguagem quando adquirem sentido e “este sentido é adquirido através dos sistemas de representação oferecidos pela cultura”, sendo as diferenças assimiladas pela cultura na forma de sistemas classificatórios e a marcação destas diferenças é o componente chave de tais sistemas (SILVA, 2014, p. 264).

O significado para o que é visto no mundo é formado a partir da marcação da diferença que ocorre tanto em sistemas classificatórios quanto em processos simbólicos de representação. “Esta marcação das diferenças ocorre também nas formas de exclusão social” E a nossa sociedade “apresenta o corpo do Outro sendo caracterizado exclusivamente pela cor, características físicas e condição social”, visto que nessa sociedade as “pessoas são discriminadas e oprimidas em razão de sua cor de pele e posição social” (SILVA, 2014, p. 264-265).

Uma confirmação de que o sistema representativo marcador das diferenças se perpetuou, é que imaginários depreciativos sobre o negro arraigados na cultura do país se adaptaram à técnica fotográfica. Em Porto Alegre, seus principais fotógrafos ao retratarem afrodescendentes ainda apresentam imagens com alguns signos da escravidão que haviam sido estabelecidos.

Os integrantes da classe abastada, da burguesia e as autoridades políticas seguem sendo representados como cidadãos de uma sociedade que lhes garante o acesso a tudo que o capitalismo pode oferecer. As pessoas das classes inferiorizadas dessa mesma sociedade, em especial os negros, são representados em locações, cenários e com elementos que remetem à época da escravidão. Esse tipo de representação propicia a continuidade de um imaginário social que naturaliza a exclusão social.

Um dos primeiros fotógrafos a se estabelecer na cidade foi Balduin Rohrig, alemão, que veio para o Brasil em 1860, estabelecendo-se em Porto Alegre. “Seu atelier tem presença destacada pelo jornal *A Reforma* em julho de 1869, como ‘um dos melhores da província’ por ter estabelecido a ‘elegante oficina dos srs. Balduíno Rohrig & Cia’ desde 1864. É responsável por um dos mais antigos retratos de afrodescendentes” (BORGES, 2019, p. 37).

Figura 28: Balduin Rohrig. *Escrava de Martin Gestum* Fotografia. c. 1860- 10,3 x 6,2 cm. Coleção Eva Schmid. Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman, 4744F

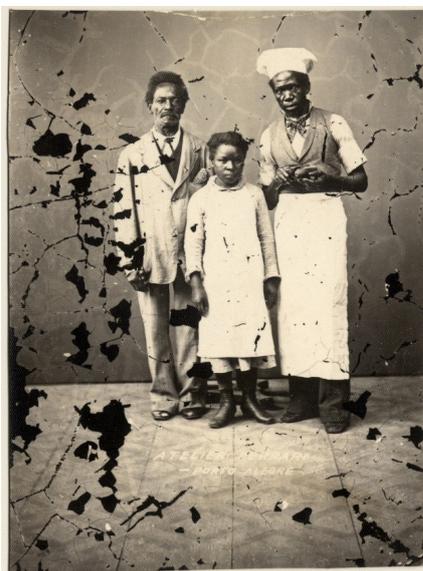
A imagem acima, de Balduin Rohrig, apresenta elementos similares à maioria dos retratos de escravos produzidos no restante do país: a idosa foi produzida para a foto com as roupas e adereços étnicos, como pano da costa e turbante. Isso remete à ideia de retratos que representam o exótico, uma chave interpretativa presente no imaginário social, principalmente dos europeus. Há um detalhe que demonstra bem a objetificação dos afrodescendentes nessa

época: o título, *Escrava de Martin Gestum*, demonstrando que a pessoa fotografada não era considerada em sua individualidade. O destaque é para o nome de seu “dono”.

Havia também o Atelier Ferrari, inaugurado em 1871. Dirigido pelo italiano Rafael Ferrari, sua tradição foi marcante na fotografia de Porto Alegre. Seus filhos seguiram a tradição sob o nome Ferrari & Irmão, tendo a empresa continuado até 1951, sob o comando do irmão mais novo (BORGES, 2018, p. 37-38)

A trajetória dos Ferrari como fotógrafos em Porto Alegre inicia-se com o patriarca Rafael, continuada pelos seus filhos Carlos, Jacintho e Rafael Júnior. Esses fotógrafos trabalharam no sentido de produzir fotografias (vistas) de Porto Alegre, produzindo duas séries sobre a cidade: a primeira em 1886 e a segunda em 1897 (ETCHEVERRY, 2007, p. 84).

Figura 29: Irmãos Ferrari. *Negros Libertos*. Fotografia. 4º quartel do século XIX ou 1º quartel do século XX. 10,5 x 7,7 cm. Procedência desconhecida. Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 587F

Na fotografia acima estão representados homens negros com seus uniformes de trabalho, sendo uma representação das profissões, sem individualizar os sujeitos. Embora sejam negros libertos o fotógrafo os vincula ao mundo do trabalho, como o foram os escravizados em época anterior.

Figura 30: Irmãos Ferrari. *Negros Libertos*. Fotografia. 4º quartel do século XIX. 12,8cm x 8,7cm. Doação. Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 588F.

A imagem acima é de homens libertos, mas remete às fotografias dos escravizados, pois mantém os signos representativos de uma população que a elite queria excluída da cidadania. Estão trajando roupas étnicas, na chave de leitura do exótico e seus pés descalços são um elemento que mantem a ligação dos afrodescendentes com a imagem dos escravizados.

Outros nomes importantes: Eduardo Boronski, fotógrafo premiado em Porto Alegre e José Rodrigues Gonçalves da Silva, conceituado fotógrafo, que atuou desde 1869 “até a primeira década do século XX, como um profissional discreto, mas com grande popularidade e credibilidade, inclusive junto aos afrodescendentes” (BORGES, 2018, p. 38-39).

A família Barbeitos também teve uma produção significativa na fotografia de Porto Alegre:

A família chegou a ter estúdios em separado, localizados nas imediações da Cidade Baixa, que concentrava uma significativa população afrodescendente. É possível que ela tenha frequentado seu estabelecimento, uma vez que sua clientela parecia ser mais anônima (BORGES, 2018, p. 39).

O italiano Virgilio Calegari aparece com destaque na Porto Alegre desse tempo, tendo de estabelecido na cidade em 1893. Foi um dos fotógrafos mais afamados no Rio Grande do Sul e no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. Obteve várias premiações com suas fotografias (BORGES, 2018, p. 40).

Desde o começo de sua produção, Calegari foi reconhecido como um artista de qualidade. Tinha um estúdio fotográfico bem equipado e em relação aos preços, cobrava de acordo com a técnica e materiais utilizados nas fotografias, sendo este um indicativo de que trabalhava também para uma clientela de menos recursos. Aponta também que ele fotografava o cotidiano da cidade (BORGES, 2018, p. 41.)

Calegari, com alta qualidade técnica, fez retratos de personagens políticos do Rio Grande do Sul e também muitas fotografias da vida urbana da cidade, sempre procurando mostrar uma cidade que estava se desenvolvendo. “As obras de Calegari manifestam impressões do contexto o qual o artista vivenciou. Suas imagens denunciam o cotidiano da Primeira República no Rio Grande do Sul” (CONEDERA, 2014, p.778-779).

O fotógrafo inserido nesse contexto como imigrante e profissional, buscando definir seu lugar de pertencimento na sociedade porto-alegrense, captou imagens do espaço público e privado em suas diferentes vias: a elite e os subalternos em seus cotidianos (BORGES, 2018, p. 40-43).

Figura 31: Virgilio Calegari. *Banquete a Washington Luís*. Fotografia, década de 1920. 13,5cm x 20,5cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 221F.

A fotografia acima (figura 31) de Virgílio Calegari, mostra um banquete oferecido ao presidente Washington Luís. O sujeito da imagem é a representação do poder republicano, na figura de vários homens brancos. Estão ali o próprio presidente da República, militares e um representante eclesiástico. Há também outros homens, todos bem trajados e ao fundo, no canto esquerdo da foto, um homem, em pé, provavelmente um garçom, apartado do grupo.

Figura 32: Virgílio Calegari. *O coração de Porto Alegre*. Fotografia, década de 1910/1920. 15cm x22,5cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/fototeca Sioma Breitman 22F.

Acima, outra fotografia de Calegari, uma cena urbana no centro de Porto Alegre com destaque para os prédios comerciais de arquitetura da época e para um número expressivo de pessoas reunidas que parecem estar observando algum evento. Em sua maioria são homens brancos trajando terno e gravata.

Com exceção de um pequeno grupo de afrodescendentes enquadrados em primeiro plano da imagem, com roupas que estão em contraste com as roupas dos outros e com os prédios modernos à sua volta. Parece terem sido colocados ali para compor a imagem, pois um deles encara a câmera. A imagem comunica duas representações: a cidade moderna e o negro como naturalmente excluído dessa modernidade.

Nesse contexto pós-abolicionista/republicano chama a atenção nessas fotografias com personagens negros produzidas em Porto Alegre na virada do século XIX para o XX, no pós-abolição portanto, a similaridade com imagens de escravizados produzidas antes da abolição. Houve uma continuidade nas representações que tinham como marca o exotismo e o mundo

do trabalho, o que marcava uma separação social hierarquizada e que mantinham a imagem do negro vinculada à escravidão.

Segundo Denise Stumvoll, algumas das fotografias de Virgílio Calegari foram expostas originalmente na Exposição Estadual de 1901, em Porto Alegre, com o título de *Galeria Grottesca*, uma série que exibia “entre os personagens pessoas negras consideradas como ‘tipos populares’” e cuja inauguração foi com o retrato do preto Germano Manoel da Motta (figura 33).

Figura 33: Virgílio Calegari. [NEGRO- BERNARDIM BETOBETO]. Fotografia, s/d. 16,1cm x 19,5cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 590F.

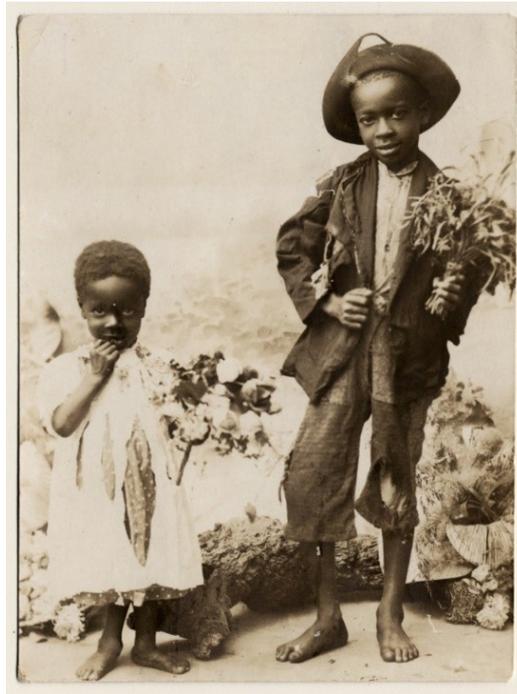
A autora também tece considerações sobre relações de poder expressas nesse tipo de fotografia, analisando que é apresentada uma figura deslocada dos padrões representativos dos brancos, fora do protótipo fotográfico do retrato de estúdio ao mesmo tempo que configura um gesto de poder do fotógrafo sobre o corpo daquele excluído, com esse olhar que desconsidera a adequação aos padrões.

E considera que esse tipo de fotografia expressa a relação de poder hierárquico vigente na sociedade. E os elementos ali explorados indicam a condição jurídica do negro, no qual o corpo é o discurso mudo que promove a diferença entre o poder e o não-poder (STUMVOLL, 2018, p. 61-63).

Ao observar as fotografias de Calegari se encontra essa discrepância entre representações, pois as imagens com afrodescendentes apresentam elementos que

inferiorizam a imagem do negro, atestando o poder hierárquico, referido por Stumvoll (*op cit*, p. 63), presente na sociedade.

Figura 34: Virgílio Calegari. [NEGRO]. Fotografia, 1935 (?). 10,7cm x 7,8cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 586F.

Figura 35: Virgílio Calegari. [Retrato] Fotografia, 1917. 15,4 cm x 10,7 cm.



Fonte: museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/fototeca Sioma Breitman. 639F.

Acima, duas fotografias de Calegari (figuras 34 e 35) retratando crianças, feitas em estúdio. A primeira, mostra duas crianças negras, de pés descalços, com as roupas rasgadas, segurando ramalhetes de flores. Está evidente a pobreza das crianças. Na segunda, o retrato de uma menina bem-vestida e calçada, cabelo bem penteado, a imagem da classe social dominante na época. As duas representações fazem parte de um processo de naturalização da desigualdade social.

Existe também, nessa época, fotografias de afrodescendentes produzidas em estúdio. Assim como em outras cidades do país, com as fotografias ficando mais acessíveis, pessoas de menor poder aquisitivo passam a frequentar os estúdios fotográficos.

Essas fotografias, situadas entre a metade do século XIX e primeiras décadas do XX mostra a cidade, seus lugares, os africanos e afrodescendentes em seu cotidiano, com seus familiares, no lazer e atividades domésticas, mas também em fotografias posadas feitas para eventos artísticos, feitas segundo a criação do próprio fotógrafo ou ainda feitas a pedido dos seus protagonistas (XAVIER, 2018, p. 22).

A possibilidade de negros alforriados e/ou libertos pagarem por retratos em estúdio, criando sua própria identidade pode ser considerado como uma resistência que emerge da tendência cultural homogeneizante, de que fala Stuart Hall (2003), no sentido de que essas tendências emergentes escapam ao controle estruturado em dominância, inerente à própria globalização.

#### 3.4. A FOTOGRAFIA ENTRE ARTE E DOCUMENTO

Há uma discussão que se mescla à questão da fotografia entre arte ou documento, diretamente ligada ao mercado, que é a cisão entre fotografia artística e fotografia comercial, que se coloca desde o princípio do fazer fotográfico, com o entendimento de que fotografia como prática utilitária pode ser comercializada.

Rouillé (2005, p. 310) considera que a arte fotográfica atua como uma contrapartida artística ao enorme peso de utilização prática que está atrelado à fotografia. Esse processo de autonomia é parte de um movimento maior, que acompanha a industrialização a partir de

meados do século XIX: o abandono, por parte da literatura e das artes de sua subordinação à aristocracia e da dependência do mercado, dos salões e da imprensa.

Nas artes clássicas, o artista profissional se torna um personagem social e o campo fotográfico se constitui enquanto se cinde em dois: de um lado, a fotografia comercial: de outro, a fotografia artística, na qual o fotógrafo tem uma abordagem à parte do jogo do mercado e dos contratos utilitários. Mas a postura artística é minoritária frente à hegemonia das práticas utilitárias e comerciais. (ROUILLÉ, 2005, p. 310-311).

Outro ponto a ser considerado, e que impacta diretamente na opção por usos documentais ou artísticos da fotografia é seu *status* de objeto de memória, conforme discutido por Mauro Pinheiro Koury, que busca “entender a ilusão que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória. Produto técnico da sociedade ocidental, serviu como suporte ideológico na busca da representação perfeita do real que o homem vinha perseguindo desde a antiguidade” (KOURY, 1998, p. 77).

O autor aborda as relações imaginárias da fotografia com o real. A primeira é a relação entre o referente e a representação do referente.:

O passado é o referente. Cada presente é passado em instantes que se esfumam – se não fotografados. A fotografia é a eternização desses presentes passados. É a representação do referente que se foi se perdendo nos instantes que pouco a pouco desapareceram, a sua realidade e a sua verdade. (...) O passado torna-se uma rede de elementos fixos, presentes e ao alcance das mãos, que comprova o vivido e a vida do sujeito que as vê e as possui (KOURY, 1998, p. 73).

Outra relação é o processo fotográfico enquanto técnica e enquanto ideologia, que tem o referente como uma coisa passível de ser apreendida para fixar, catalogar, arquivar e manter sob controle, ao alcance da mão. É a possibilidade de um mundo imaginário a partir do mundo real, adquirindo a posse simbólica sobre o real com o imaginário funcionando como prova do real, o que altera as concepções de tempo e espaço e de homem na sociabilidade burguesa.

Por fim, o autor fala do ato fotográfico como revelador de passagens do imaginário no real através do referente captado em um tempo e espaço diferente e inalcançável pelo sujeito

que vê. Seria uma distância e uma separação presentes à observação em qualquer tempo em que forem colocadas.

Relações imaginárias, entre o real que a foto revela e a realidade vivida pelo sujeito que recorda, parecem indicar, na sociedade ocidental, as relações do sujeito consigo e com a sociedade. São as fotos que credibilizam o passado e as relações sociais estabelecidas pelo observador (KOURY, 1998, p. 76).

### **3.4.1. Usos documentais da imagem fotográfica**

Olivier Lugon pontua que no final do século XIX o discurso documentário da fotografia se estrutura em uma ótica pedagógica, arquivística e enciclopédica a fim de dar à fotografia uma legitimidade que a reconecta com os ideais civilizatórios da época de sua invenção.

A partir desse pensamento, surgem em vários locais da Europa os museus de fotografias documentárias, o primeiro em 1894 em Paris e outros nos primeiros anos do século XX. Com o primeiro Congresso Internacional de Documentação Fotográfica em 1901, em Marselha, discutiu-se o que seria considerado uma fotografia documental:

O acento foi colocado sobre imagens de atividade humana, de tradições e do patrimônio, e não de manifestações naturais. Valorizou-se imagens ricas em detalhes e um interdito daquelas que tivessem um caráter artístico pronunciado. O essencial das discussões não estava nas imagens elas mesmas, mas nas formas de seu tratamento, sobre os modelos de arquivamento, de conservação, de atribuir-lhes título e de indexação. O que se observa é que nenhuma imagem em si é documentária, mas ela se torna documentária na medida em que integra um sistema de arquivamento eficaz, ou seja, seria o seu enquadramento a forma de colocar-lhe a disposição segundo uma determinada regra que a transforma em documento. As coleções eram muito díspares tanto na qualidade das imagens quanto na natureza dos suportes (LUGON, 2007, p. 360-361). \*livre tradução da autora

O autor salienta que o termo “documentário”, em fotografia, teve uma acepção difusa, destacando três grandes opções: tendência enciclopédica e pedagógica, linha patrimonial e veia social. Fundamentadas na capacidade de transmitirem um saber útil à comunidade, embora com determinações antagônicas: a tendência enciclopédica e a linha patrimonial

objetivam conservar e a veia social que objetiva fotografar para transformar, tendo esta aceção ganhado maior destaque a partir dos anos 1930 (LUGON, 2007, p. 358).

De acordo com Rouillé (2009), a fotografia tem seu valor utilitário e funções documentais apoiados em seu operatório, pelo menos na versão de documento que acompanhou a expansão da sociedade industrial. Os primeiros álbuns e depois os arquivos propriamente, ordenam as imagens que a fotografia fragmentou, desempenhando papéis opostos e complementares.

O fragmento e o recorte captados pelo fotógrafo são a parte de um todo, sem do o fragmento e o detalhe resultantes do corte e da captação. O autor contrapõe a prática fotográfica à prática da pintura em tela: “Enquanto o pintor trabalha por adição de matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 101-102).

O autor lembra que essa capacidade da fotografia, de fragmentar, de mostrar o detalhe é o argumento de alguns autores para criar uma oposição entre obra de arte e fotografia-entre outros, Carus, Delacroix, Planche, Baudelaire. Também invocam uma autonomia da arte contra uma delimitação da fotografia ao documental.

Mais tarde os teóricos modernistas irão considerar as especificidades da fotografia (nitidez, visão mecânica e impessoalidade) como componentes da nova concepção de estética, a qual “fundamenta toda arte dentro do estrito respeito aos seus meios técnicos próprios”. A hostilidade da arte em relação à fotografia desde seu surgimento se deve a,

consciência de que a fotografia-documento está transformando completamente os modos de visão e de representação tradicionais. E, sem dúvida, o próprio saber. (...) Em outras palavras, a fotografia introduz, no domínio das imagens, a “consciência moderna do anti-logos”, quando a pintura ainda encarna o universal logos: este gosto da totalização, este elo perpetuamente entrelaçado da Parte ao Todo e do Todo à Parte (ROUILLÉ, 2009, p. 103).

Rouillé vincula o caos da profusão de imagens fragmentárias que se estabelece com o advento da fotografia ao caos maior da desordem nos modos de pensamento, ação, vida, saber e ver que surge a partir da sociedade industrial, que transformou o mundo em “miríades de mercadorias”, instituindo a preponderância do dinheiro sobre outros valores.

O álbum, o arquivo e depois a imprensa ilustrada geram coerência, lógica e unidade ao caos do acúmulo/fragmentação da fotografia. Os álbuns foram determinantes para organizar conhecimento e na constituição de memórias nacionais, do início até meados do século XX. Desde o início se formou um consenso sobre os usos práticos e documentais da fotografia, que, sob a troca do homem pela máquina se impôs à ciência moderna até a 2ª Guerra Mundial (ROUILLÉ, 2009, p. 104- 109).

Há dois elementos que figuram na pintura, a natureza enquanto paisagem e o corpo humano, que nesta técnica estão circunscritos à esfera da arte. Na fotografia, tais elementos abarcam os dois campos, arte e documento em práticas e produções separadas. O uso documental da fotografia abrange os campos da arte ao servir como estudos anatômicos para escolas de arte e a parte de conhecimento científico, por parte da medicina e de outras ciências. É uma ferramenta científica nos sentidos ilustrativo e informativo (ROUILLÉ, 2009, p. 111-126).

Outro uso documental da fotografia abrange o que o autor denomina de aliança fotografia-imprensa, alavancada no século XX com as inovações técnicas sobre o procedimento fotográfico que propiciaram captar o instante e as máquinas fotográficas de pequeno formato. A difusão da fotografia através das impressões em série -união da tipografia com a fotografia- possibilitou a informação. A fotografia só atinge o domínio prático quando as ferramentas fotográficas e as ferramentas de impressão se aprimoram e se aliam. Daí surgem jornais e revistas ilustrados, aliando imagem e texto, em um hibridismo que é “uma articulação entre os registros do logos e os do páthos, como o espaço de um jogo instável, em constante evolução, entre o dizível e o visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 126-129).

As discussões em torno do *status* da prática fotográfica, em que houve categorizações desta técnica em face questões mercadológicas e artísticas foram fundamentais para a

autonomia da fotografia como arte. Propiciaram movimentos, em nível mundial, como o Pictorialismo e o Fotoclubismo, que tratavam da arte fotográfica.

### **3.4.2. Sobre o Fotoclubismo e o Pictorialismo**

O Fotoclubismo e o Pictorialismo são movimentos que buscam a arte na prática fotográfica. Os fotoclubes eram associações que surgiram na Europa no final do século XIX, com o objetivo de produzir fotografias com teor artístico

Nesse período observa-se a proliferação das associações fotográficas na França, isso como um sintoma da mudança das sociedades dos sábios para as sociedades dos “clubes”, passando-se de discussões mais técnicas sobre a fotografia para o seu desenvolvimento no campo da arte, relacionando-se à estética da imagem. (...) Graças à mistura do mundo de negócios, comerciantes e investidores, os artistas amadores obtinham recursos para exposição e circulação das suas obras (STUMVOLL, 2014, p. 1638).

Segundo Costa e Silva, a fabricação em escala industrial de material fotográfico altera as bases em que os fotógrafos operavam, ampliando o alcance da prática fotográfica. É destacado também o caráter elitista do fotoclubismo, inclusive no Brasil

Paralelamente, a antiga clientela do fotógrafo tornou-se praticante da fotografia que, pouco a pouco, foi sendo incorporada como participante obrigatória das convenções sociais e familiares. Assim, na virada do século, formou-se uma vasta camada de aficionados, socialmente definida, que se constituiu em um novo e promissor mercado de consumo. Afirmou-se o fotoamadorismo e a fotografia deixou de ser uma atividade de iniciados para se alçar como uma prática realmente democrática (...) O fotoclubismo conformou-se como um fenômeno internacional de grande disseminação, típico dos núcleos urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, o seu crescimento seguiu o ritmo de expansão das cidades e de estruturação da sociedade burguesa. Propagou-se por várias capitais do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém. Mas também pelas pequenas e médias cidades da atual Região Sudeste, principalmente do estado de São Paulo (e) estado do Rio de Janeiro (COSTA, 2004, p. 22-23).

O fotoclubismo, principalmente em seu início, tem uma relação direta com o pictorialismo, no sentido de marcar o espaço da produção fotográfica pictorialista, que buscava o reconhecimento acadêmico de arte. Denise Stumvoll fala das redes internacionais de fotoclubes, estabelecidas nas primeiras duas décadas do século XX, que se tornaram um

...espaço onde a fotografia artística era produzida e exibida através de uma série de protocolos que visavam nortear e delimitar um espaço artístico- o movimento pictorialista- já conquistado pela pintura nos círculos acadêmicos. O espaço destes amadores, não era o mesmo espaço da arte dos fotógrafos profissionais (STUMVOLL, 2014, p. 1636).

Na virada para o século XX em Porto Alegre já havia a movimentação de pessoas reunidas em atividades fotográficas, que se reuniam nos chamados fotoclubes. Pode se considerar como o primeiro momento do fotoclubismo no Brasil. Consta que o fotoclube *Sploro*, de Porto Alegre foi atuante no mesmo período que o *Photo Club* do Rio de Janeiro, fundado em torno do ano de 1902 (BRASIL, 2014, p. 1638- 1639).

O movimento pictorialista, defendido pelos primeiros fotoclubistas, surge a partir de fotógrafos que não aceitam que o papel secundário atribuído à técnica, pois antes de se pensar a fotografia como arte, o positivismo se apropriara dela, alçando-a a um nível científico de atestado do real. Tal apropriação se dá quando alguns artistas e pessoas ligadas às artes fazem objeções à nova técnica, relegando-a a um papel de coadjuvante da pintura

Para aqueles que eram contra a fotografia, o argumento se sustentava na concepção da foto como reveladora fiel do real. Diferente da pintura que era um recorte, a fotografia absorvia o todo, mostrava até o que o olho humano não conseguia ver. Além disso, por ser uma imagem mecânica a fotografia não era considerada arte, já que acreditava-se que o fotógrafo somente deveria dominar os processos químicos para a realização da mesma e, ao contrário da pintura, que era carregada da subjetividade e inspiração do artista, a fotografia era puramente científica e mecânica (...) O positivismo de Auguste Comte<sup>6</sup> estava tão presente no pensamento científico que possibilitou a esta doutrina um alargamento dos espaços de atuação. Não meramente restrito ao âmbito acadêmico, os métodos positivistas invadiram o ambiente social de forma a levar as concepções de objetividade as suas últimas instâncias. Contudo, muitos artistas neste fim do XIX se interessaram pela fotografia de um modo menos “arrogante”, não simplesmente delegando a ela o papel de auxiliar para a pintura, “a mais bela das artes” (BRASIL, 2012, p. 863-865).

Então, aparece o pensamento da fotografia como arte e o Pictorialismo é um movimento que surge para legitimar a fotografia como arte autônoma. Luísa Brasil aborda o entendimento pictorialista de prevalência da imagem sobre o procedimento e do produto sobre

---

<sup>6</sup> Auguste Comte (1798-1857) foi um filósofo francês, considerado o fundador do Positivismo - corrente filosófica que propõe uma nova organização social. Foi o primeiro a empregar o termo sociologia.

o meio de produção, não levando em conta a especificidade da fotografia: “Por que ao invés de afirmar a fotografia, respeitando seu procedimento mecânico e sua própria natureza, estes artistas buscavam equipará-la à pintura, deixando de lado a própria fotografia?” (BRASIL, 2012, p. 866).

Sobre isso, Carla Herzog fala que o movimento pictorialista (final do século XIX), ocorrido entre fotógrafos oriundos de associações, grupos e clubes de amadores da fotografia era de

orientação academicista, tendo como modelos principais os estilos pictóricos: neoclassicismo, romantismo, naturalismo e impressionismo.

Através de processos e técnicas pré-industriais os adeptos procuravam dotar a fotografia de um caráter artesanal ou artístico, colocando em prática os valores da pintura e tornando a cópia fotográfica em obra única. O início do movimento ocorreu inicialmente na França e na Inglaterra e logo se estendeu aos Estados Unidos e, tardiamente chegou ao Brasil (HERZOG, 2016, p.1).

A autora pondera que as encenações fotográficas são frequentemente confundidas com o pictorialismo. Porém, os objetivos do recurso das encenações não tinham intenções artísticas, constituindo-se em técnica para facilitar o trabalho do fotógrafo junto aos fotografados, servindo, em princípio, como apoio ao retratado durante os longos tempos de exposição da fotografia. Ao longo do tempo, a encenação se naturalizou, no sentido de uma normatização.

Assim como as encenações fotográficas, o pictorialismo atravessa a história da fotografia e se confunde com a questão da fotografia como arte.

Sua origem está associada ao trabalho do fotógrafo Oscar Rejlander (1813-1875), que combinava os negativos de modo a obter fotomontagens de caráter moralista, como “Os dois caminhos da vida”, de 1857, onde procura figurar a dicotomia entre prazer e dever, representando, de um lado da imagem, a vida para aquele que se entrega aos prazeres e, de outro, a vida para aquele que cumpre seu dever (HERZOG, 2016, p. 2)

Figura36: Oscar Rejlander. *Os dois caminhos da vida*. Fotomontagem, 1857.



Fonte: [www.cbha.art.br/pdfs/cbha\\_2009\\_santos\\_alexandre\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_santos_alexandre_art.pdf)

Poucos anos depois, a partir de 1902, o movimento pictorialista chega aos Estados Unidos, através de Stieglitz, sofrendo, em 1907 a ruptura com os padrões convencionais do Pictorialismo. Os principais membros do movimento passam a praticar a “fotografia direta” ou *straight photography*, que exalta as características próprias do meio fotográfico, já distanciando-se dos cânones idealistas e inclusive do próprio modernismo. A seguir a autora apresenta uma imagem emblemática da *straight photography*, a fotografia de Edward Weston, *Pimentão Nº 30* de 1930 (figura 37).

Tal imagem é intrigante, provocando surpresa ao construir uma visualidade que remete ao corpo humano a partir de um legume. Isto fala de um cânone estabelecido pela fotografia moderna: “aproveitar a proximidade e nitidez da câmera fotográfica para revelar a beleza própria das coisas, explorando o abstracionismo dessas imagens, que se tornam tão clichês quanto aquelas pertencentes à tradição pictórica mais academicista” (HERZOG, 2016, p. 2-3).

Figura 37: Edward Weston. *Pimentão n° 30*. Fotografia, 1930.



Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/172/2274>

Catia Herzog aponta que o pictorialismo brasileiro foi, inicialmente, uma discussão polarizada entre adeptos do pictorialismo europeu (intervencionista sobre a cópia fotográfica) e adeptos do surgido nos Estados Unidos (vocabulário próprio da fotografia). Mas, de qualquer forma foi uma reação às práticas fotográficas uniformizantes e massificadas:

Assim, no pictorialismo brasileiro, a massificação da prática fotográfica provoca a reação dos fotoamadores, que reunidos em clubes e associações, procuram determinar as formas “adequadas” da fotografia, contaminadas por sua visão conservadora da arte e da sociedade. No entanto, as experimentações técnicas que estes fotógrafos realizavam, assim como as discussões que travaram, possibilitaram a emergência do pictorialismo da forma, momento em que a fotografia, finalmente, se legitima como arte (HERZOG, 2020).

Maria Teresa Bandeira de Mello ressalta que no início da industrialização e popularização da prática fotográfica brasileira, as preocupações de cunho artístico eram inexistentes à exceção do uso da fotografia por pintores brasileiros no século XIX. O que muda a partir do fotoclubismo quando a concepção artística da fotografia ganha

expressividade no Brasil, quando o debate estético acontece pela via do Pictorialismo (MELLO, 1998, p. 67).

### 3.4.3. Fotografia artística em Porto Alegre

Segundo Denise Stumvoll, aconteceu na cidade de Porto Alegre, em 1903, a primeira exposição exclusivamente destinada às artes plásticas, a Mostra Grupal de Artes Plásticas, reunindo pintores e fotógrafos profissionais e amadores. Também conta com a presença de Lunara como membro do fotoclube *Sploros*:

A Mostra aconteceu em 1903, numa iniciativa do jornal *Gazeta do Commercio* (1901-1911), na própria sede do jornal na rua dos Andradas. Na Exposição da Gazeta (como ficou conhecida) comparecem muitos amadores, membros do *Sploros Foto Club*, associação que funcionou na *Drogaria Ingleza*, cujo dono era sépia, também fotógrafo amador. Lunara ganha medalha de ouro, ZIUL a prata e Voigt, o bronze (STUMVOLL, 2014, p. 1640).

A autora pontua que este primeiro concurso estipulou regras como o formato de 13 x 18 cm e a proibição do auxílio de profissionais. E, a partir dessa informação, infere que possivelmente, os amadores teriam em suas casas algum espaço específico para o trabalho de processamento das fotografias. Este aspecto confirma o caráter elitista do fotoclubismo.

De caráter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. Para esta classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista (COSTA, 2004, p. 22).

Além desse aspecto que caracteriza a prática amadora dos fotógrafos fotoclubistas, Luísa Brasil destaca a singularidade das imagens de Lunara, resultando em uma obra autoral que experimenta possibilidades narrativas:

As fotografias de Lunara destacam-se do conjunto de imagens da época, pelo tratamento artístico dado à fotografia, inclusive intitulando as suas obras, evidenciando, enfim, um olhar autoral, fotográfico e pictórico. Retirando da fotografia sua capacidade apenas de “retratar” o real, mas ao contrário, experimentando suas possibilidades narrativas (BRASIL, 2014, p. 1644).

No caso de Lunara, as possibilidades narrativas presentes em suas imagens fazem parte da prática artística, o que configura a busca, pelos fotoclubistas, de um distanciamento da prática fotográfica profissional atrelada a um entendimento da fotografia como interpretação objetiva do real.

Fotoclubistas como Lunara produzem fotografias artísticas em um patamar diferente dos primeiros pictorialistas, que buscavam a legitimação da fotografia como arte equiparando-a à pintura, no sentido de trabalhar com modificações após a captura da imagem. E também não se equiparam aos pictorialistas da forma.

Lunara usava a própria técnica fotográfica, as melhores câmeras e lentes para produzir sua arte. Era a legitimação da fotografia como arte autônoma. É uma prática que ultrapassa as dualidades estanques colocadas sobre a prática fotográfica, como a cisão entre fotógrafos amadores e profissionais ou a questão da fotografia enquanto arte ou documento.

As práticas fotográficas se estruturam de acordo com mudanças na sociedade de lógica capitalista, que está em constante transformação e os mecanismos culturais respondem a esse sistema, seja por engajamento ou por denúncia. No caso da fotografia, suas manifestações, sejam consideradas artísticas ou não, estão postas para nos trazerem entendimentos e leituras diversas, de acordo com o olhar que lançamos e que não depende da vontade do fotógrafo.

#### 4. FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS DE AFRODESCENDENTES EM LUNARA COMO REPRESENTAÇÕES CULTURAIS EM UMA SOCIEDADE DESIGUAL

As fotografias de Lunara passaram a despertar maior interesse a partir da pesquisa da jornalista e fotógrafa Eneida Serrano em meados dos anos 1970:

As fotos de Lunara passaram por mim, algumas vezes, quando eu pesquisava sobre as origens da fotografia gaúcha. Em jornais e revistas do final do século 19 e início do 20, lá estavam elas, em páginas inteiras e independentes de texto, defendendo, com qualidade, a autonomia da linguagem fotográfica. (...) Até que, folheando uma revista *A Ilustração Brasileira*, de 1922, encontrei a foto O Lago, premiada em Paris e creditada a Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara (SERRANO, 2002, p. 11).

A autora obteve, em 1976, junto ao filho do fotógrafo, um pequeno acervo guardado por décadas, formado por uma câmera fotográfica, alguns recortes de jornais, dois álbuns com 60 fotos e 15 chapas de vidro, 13 x 18 cm. Com o negativo de muitas das imagens (SERRANO, 2002, p. 11).

Luiz do Nascimento Ramos nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul no ano de 1864. Desde cedo participou da vida cultural da cidade. Em 1883 passa a integrar a comissão editorial do jornal *O Athleta* (1883-1889), que era vinculado ao Club Caixeiral Porto Alegrense. Nesse jornal, escrevia crônicas bem-humoradas sob os pseudônimos Bitu e Sancho (BRASILIANA, 2018. p. 5).

Figura 38: Virgilio Calegari. *Retrato de Luiz do Nascimento Ramos*. Fotografia, c. 1900.



A respeito das crônicas de Lunara, Denise Stumvoll as destaca como uma outra atividade de caráter amador: ele escrevia para o jornal *O Athleta*, de Porto Alegre, sob os pseudônimos Sancho ou Bitu. O cronista escrevia com bom humor e emitindo um olhar de estranhamento “falando sobre modas e costumes pertencentes à cultura europeia e adotados por aqui, refletindo sua crítica à visão eurocêntrica” (STUMVOLL, 2014, p. 30). A autora transcreve um excerto de uma crônica de Lunara no jornal *O Athleta*, no ano de 1886:

Na verdade, minha senhora: e mil vezes bem digo a sorte por ter nascido Homem quando vejo passar-me pela frente essas moças, todas cheias de barbatanas, polvilhos, tintas, algodões e de tantas outras composições, que as francesas têm inventado para fazer do feio belo, do gordo magro, do pardo branco (STUMVOLL, 2014, p. 27).

Em 1894 casou-se com Maria Isabel Borges Ramos e em 1896 abre uma firma de importações em sociedade com Adwaldo Franco (Franco, Ramos & Cia.), também trabalhava como contador para outras empresas. Em torno de 1899 passou a registrar a periferia da cidade aos domingos, tendo sua fotografia *Aguadeira* (figura 39), publicada na revista francesa *Photo-Gazette*. “Como fotógrafo amador passou a integrar a associação *Sploro Photo-Club*, em Porto Alegre, um dos fotoclubes pioneiros do Brasil. Funcionava na Drogaria Ingleza, que pertencia a Sépia, também fotógrafo amador” (BRASILIANA, 2018, p. 6).

Figura 39: Lunara. *Aguadeira*. Fotografia, c.1900



Desde seu falecimento, em 1937, até os anos 1970 do século XX, as fotografias de Lunara ficaram guardadas por sua família. Após a descoberta do material por Eneida Serrano, em 1976 é realizada a exposição *Lunara - Amador 1900* no Museu de Comunicação Hypólito José da Costa, em Porto Alegre. Em homenagem ao artista, em 2001, o Centro Cultural Usina do Gasômetro, na capital gaúcha, inaugura a Galeria Lunara, espaço especializado em fotografias” (BRASILIANA, 2018, p. 6).

#### 4.1. AS IMAGENS DE LUNARA ENTRE ARTE E DOCUMENTO

A produção fotográfica de Lunara transita entre arte e documento, mas não é um percurso sinalizado no qual suas criações se atenham a uma ou a outra dessas classificações dadas a fotografia. Em sua obra a relação arte/documento é um amálgama dessas acepções.

Rouillé ao abordar a relação entre fotografia e arte, destaca a questão surgida no século XIX: pode uma arte ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode ser arte? O autor pondera que seria mais proveitoso se observar a intenção, a prática e as imagens em si, ao invés de atribuir uma ontologia artística ou não à fotografia. Isso permite pensar que as práticas fotográficas ligadas a uma noção de arte, oscilam entre duas posições distintas: de um lado a arte dos fotógrafos e de outro a fotografia dos artistas.

A arte dos fotógrafos se alterna entre a fotografia dos artistas e o documento/ expressão fotográfica. Essa característica não significa que a parte artística de um fotógrafo não represente a maior parte de sua produção. O fotógrafo artista se constitui dentro do próprio campo fotográfico, diferente do artista que agrega a fotografia ao seu fazer (ROUILLÉ, 2005, p. 307- 309).

Se pode considerar Lunara como um desses fotógrafos artistas, que foi se constituindo dentro do próprio campo fotográfico através de suas práticas como, por exemplo, a busca dos melhores enquadramentos, cuidado com o uso da luz e sombra. Outro fator que atesta seu fazer artístico é sua participação no fotoclube *Sploros* e a atuação como jurado em mostras fotográficas, como a da *Exposição Estadual do Rio Grande do Sul* em 1901.

#### 4.1.1. Imagens documentais

Rouillé (2005) destaca que a “fotografia-documento” acompanhou as sucessivas modernidades dos séculos XIX e XX. A invenção da fotografia está no cerne da dinâmica da sociedade industrial que propicia condições para seu aparecimento. Foi criada, forjada e utilizada por aquela sociedade e durante seu primeiro século teve seu uso atrelado quase exclusivamente ao serviço e como resposta às novas necessidades imagéticas da sociedade moderna.

Car, comme tout autre, cette société avait besoin d'un système de représentation adapté à son niveau de développement, à son degré de technicité, à ses rythmes, à ses modes d'organisation sociaux et politiques, à ses valeurs, et bien sûr à son économie (ROUILLÉ, 2005, p. 31).<sup>7</sup>

A série de fotografias de Lunara sobre a *Exposição Estadual do Rio Grande do Sul*, de 1901 se alinha a esse viés ao documentar detalhadamente um evento criado para mostrar o progresso e as inovações técnicas que estavam se tornando parte naquele contexto social.

Figura 40: Lunara. *Inauguração da Exposição Estadual de 1901*. Fotografia, 1901.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4809F

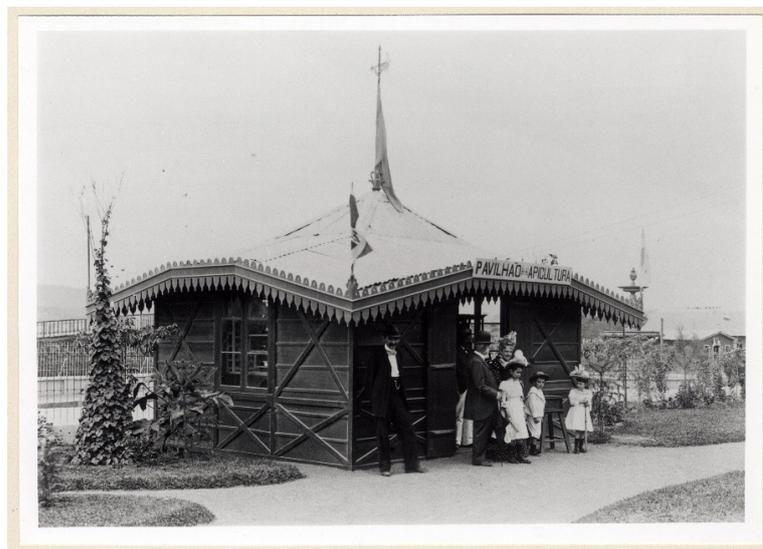
<sup>7</sup> Pois, como qualquer outra, esta sociedade necessita de um sistema de representação adaptado a seu nível de desenvolvimento, grau de tecnologias, modos de organização social e política, a seus valores e, claro, à sua economia (livre tradução da autora).

Figura 41: Lunara. *Exposição Estadual de 1901*. Fotografia, 1901.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/fototeca Sioma Breitman. 4818f.

Figura 42: Lunara. *Exposição Estadual de 1901*. Fotografia, 1901.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4821f.

Na primeira fotografia (figura 40) há um grupo de pessoas- homens brancos- formado por autoridades do estado, representantes políticos, militares. Ali está representada a República, recém instaurada no país.

Nas outras duas (figuras 41 e 42) se vê os pavilhões temáticos, que por si só são demonstrativos de desenvolvimento econômico, e compoem a imagem pessoas com signos representativos de uma classe abastada e a consequente inserção social e pertencimento ao contexto.

Uma outra acepção para a fotografia documental é no sentido de organização e ordenamento de imagens para o qual os álbuns e os arquivos foram os primeiros suportes. Algumas imagens artísticas de Lunara fazem parte do álbum *Vistas de Porto Alegre: fotografias artísticas* (figura 43), configurando que suas imagens de teor artístico contidas nesse suporte adquirem o caráter documental sob esse viés organizacional.

Figura 43: álbum *Vistas de Porto Alegre*, c.1900



Fonte: [brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=vistas-de-porto-alegre-fotografias-artisticas](http://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=vistas-de-porto-alegre-fotografias-artisticas)

#### 4.1.2. A arte em Lunara

A fotografia artística em Lunara se apresenta, por óbvio, como resultante do contexto em que ele viveu que lhe proporcionou escolhas que foram construindo seu fazer artístico. Mesmo suas imagens consideradas documentais são muitas vezes marcadas por uma artisticidade compositiva.

Hélio Alves relaciona algumas características da obra de Lunara como a sensibilidade em suas cenas bucólicas, o destaque à natureza, a presença de pessoas posando em suas fotos e a singularidade de seu trabalho ao fato de ser um fotógrafo amador. O autor ressalta que Lunara pode ser considerado, frente a tais singularidades, “o único amador, por ter usado a sua arte de um modo peculiar, diferenciando-se dos demais” (ALVES, 1998, p. 9).

Um fotógrafo amador também, não apenas no sentido de não ter a fotografia como fonte de rendimentos financeiros, mas, no aspecto de sua fotografia ser encarada como um fazer artístico. A arte nas fotografias de Lunara era reconhecida pela mídia da época, que destacava a peculiaridade de suas imagens e noticiava as participações do fotógrafo em exposições e seus trabalhos premiados:

Do contato de Lunara com a fotografia, praticamente um devir poético que se desenvolveu durante os últimos anos dos oitocentos e a primeira década do século XX, ficaram impressões altamente positivas de jornalistas, críticos, tais como Pinto da Rocha, Archymedes Fortini, Athos Damasceno, entre outros (STUMVOLL, 2014, p. 29)

Em 1903, a Gazeta do Comércio, de Porto Alegre, promoveu uma exposição de fotografias, e Lunara, o amador que já era conhecido e fora jurado na Exposição Industrial e Comercial de 1901, ganhou uma medalha de ouro. Era uma mostra coletiva, com premiação. O cronista do jornal, na condição de crítico, opina: “tem sobre todos os seus brilhantes colegas a qualidade superior de descobrir na natureza, melhores momentos, e de saber vê-los através da objetiva com uma perfeição inascendível de arte (ALVES, 1998, p. 18).

Outros sentidos para a palavra “amador”, no contexto em que o fotógrafo atuou, eram relacionados ao desenvolvimento de experimentações técnicas que visavam obter fotografias artísticas e ao fato de os fotógrafos amadores ficarem conhecidos por produzirem imagens familiares, de documentação doméstica (STUMVOLL, 2014, p.32).

O cuidado com a obtenção de imagens artísticas, mesmo em fotografias com temática familiar estão presentes, por exemplo, nas fotografias: *Colhendo flores*; *Na cascata* e *Pinica?* (respectivamente figuras 44, 45 e 46). Nessas imagens se observa o cuidado estético de Lunara com a escolha das locações e dos elementos que compõem as imagens, o que está expresso também no aspecto da nitidez das fotografias.

Figura 44: Lunara. *Colhendo flores*. Fotografia. c. 1901



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/fototeca Sioma Breitman. 4802f.

Na fotografia acima (Figura 44) uma típica cena familiar, duas mulheres colhendo flores no jardim. Uma cena posada, as pessoas com trajes e cabelos alinhados. Destaque para a personagem da esquerda, enquadrada em primeiro plano e como o uso de claro-escuro reforça seu protagonismo: ela está com roupa clara e os elementos de tons mais claros estão também em primeiro plano, ficando os elementos mais escuros em segundo plano, inclusive a outra mulher e a cerca.

Figura 45: Lunara. *Pinica?* Fotografia, década de 1900. 12,6cm x 17,4cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4773f.

Acima (figura 45), uma fotografia de Lunara de grande plasticidade. O enquadramento traz a água como elemento de destaque, sustentando visualmente os demais elementos que se colocam simultaneamente, ao redor e sobrepostos à água, criando efeitos que mesclam reflexo e luz e sombra. E explora bem a presença humana na paisagem, criando uma ideia de vida junto à natureza.

Ainda sobre o viés amadorístico em Lunara, este também se configura como um “produto” do novo mercado de consumo de produtos fotográficos produzidos em escala industrial, que tornou possível o surgimento dos fotógrafos amadores.

Este novo mercado de consumo é parte do que Costa e Silva consideram, em razão da própria estruturação do capitalismo, como uma necessidade de revolução constante operada pela burguesia em seus meios de produção, modificando ilimitada e sistematicamente o mundo. “Não se tratava de transformá-lo com um objetivo definido- a transformação era um fim em si mesmo” (COSTA, 2014, p. 15).

Uma das inter-relações entre arte e fotografia é a aproximação com a pintura. Susana Gastal (1998) lembra que ao longo do século XIX, esta era marcada por sentimentos como preconceito, medo e deslumbramento. O próprio inventor da fotografia tinha uma vivência artística anterior.

Daguerre, o iniciador da fotografia- embora muito antes Leonardo da Vinci já houvesse feito experiências com a câmera escura- foi originalmente pintor, com prêmios pelo seu trabalho plástico, e cenógrafo. (...) Se foram muitos os que realizaram experiências com a fotografia, alguns as fizeram com alto grau de maestria e competência, criando maiores aproximações com a pintura (GASTAL, 1998, p. 38).

Sobre o contexto porto-alegrense, a autora comenta que no século XIX e nas primeiras décadas do século XX há poucos registros sobre a presença de fotógrafos em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, com exceção de Calegari, irmãos Ferrari, Terragno, Mme. Reeckel e Lunara. Cita exemplos de interações entre fotógrafos e pintores naquela época, como os irmãos Ferrari, que sempre mantiveram artistas trabalhando junto ao seu atelier fotográfico. Tal relação acontecia especialmente na produção de retratos (GASTAL, 1998, p. 40-41).

No início do século XX houve muitas objeções à fotografia da parte de artistas e de pessoas ligadas às artes. Mas também muitos pintores viam o potencial artístico da fotografia.

Felix Nadar (1820-1910) foi um dos grandes exemplos. Caricaturista e jornalista, aderiu à fotografia em 1853. Pertencente a um círculo privilegiado de pintores, escritores, artistas plásticos e músicos, em seu estúdio passaram muitos nomes das artes. Em pouco tempo, Nadar já era o retratista mais requisitado de Paris (BRASIL, 2012, p. 863).

Luísa Brasil analisa a interação entre arte e fotografia no âmbito da produção de retratos, lembrando que “Os modos de representação do retrato fotográfico são derivados da pintura. O modelo está geralmente sentado e com uma pose de perfil, cortinas e pequenos móveis compunham o cenário pitoresco” (BRASIL, 2012, p. 863).

Lunara produziu suas fotografias artísticas em outro sentido, pois não eram retratos inspirados diretamente na representação pictórica, embora em suas imagens o elemento humano esteja sempre presente. E o fotógrafo buscou inspiração para suas composições pela convivência com pessoas ligadas à pintura.

Eneida Serrano comenta que Lunara ao sair para fotografar nos arredores de Porto Alegre com seu pesado equipamento- uma máquina com lente Zeiss, um tripé e várias chapas de vidro 13 x 18 cm- muitas vezes ia acompanhado de seu amigo, o pintor Pedro Weingärtner<sup>8</sup>, em busca de imagens (SERRANO, 2002, p. 13). Tal informação é um indicativo que reforça sua atuação alinhada ao pensamento da fotografia como arte, o que se traduz em seu reconhecimento nesse campo:

Essas imagens, minuciosamente compostas e depois reveladas no laboratório de profissionais, como o do retratista Virgilio Calegari, deram a Lunara alguns prêmios, como um primeiro lugar em concurso promovido pelo *Helio Photo Club*, em 1903, e um prêmio internacional, da *Revue de Photographie*, de Paris, em 1922, com a foto *O lago*. Suas cenas de gênero, como eram classificadas, já mostravam a fotografia como meio de expressão independente (SERRANO, 2002, p. 13).

---

<sup>8</sup> Pedro Weingärtner (Porto Alegre RS 1853- idem 1929): Pintor, gravador, litógrafo, desenhista e professor. Artista preocupado com detalhes, confere às suas composições um tratamento minucioso que as aproxima da imagem fotográfica.

Figura 46: Lunara. *O lago*. Fotografia, década de 1900. 18cm x 13cm.



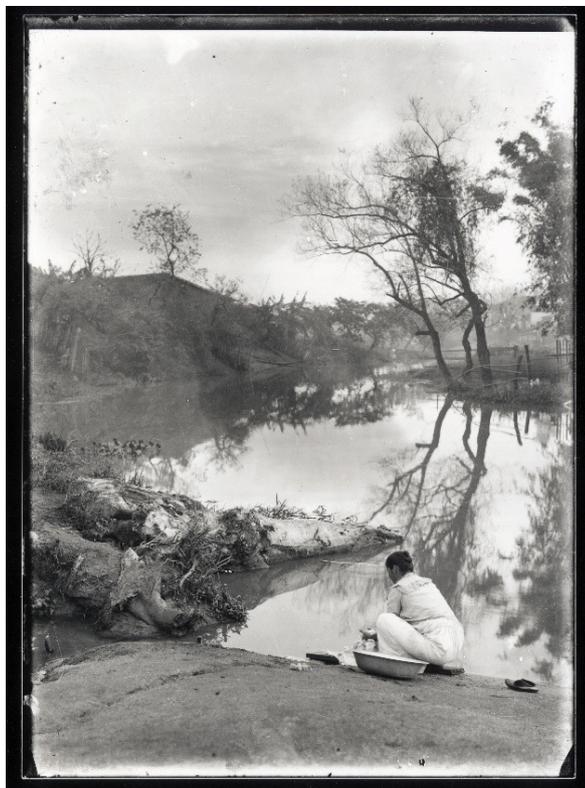
Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4769f.

A troca cultural entre Lunara e alguns pintores da cena artística de então, é destacada por Hélio Alves, que se refere especialmente a Pedro Weingärtner, analisando que essa interação pode ser constatada nas semelhanças encontradas em suas imagens:

Lunara costumava sair com Pedro Weingärtner, para fotografar paisagens da periferia da cidade. Por isso, ambos têm semelhanças em artes diversas. O fotógrafo mantinha amizade com outros pintores, e deles se aproximava para intercâmbio cultural. Ninguém poderia lhe satisfazer mais este anseio do que Pedro Weingärtner, o melhor pintor do Rio Grande do Sul, consagrado na Europa, e que com seu irmão Miguel, desenhista e gravador, visitava o seu atelier e fotografou-os em atividade (ALVES, 1998, p. 19).

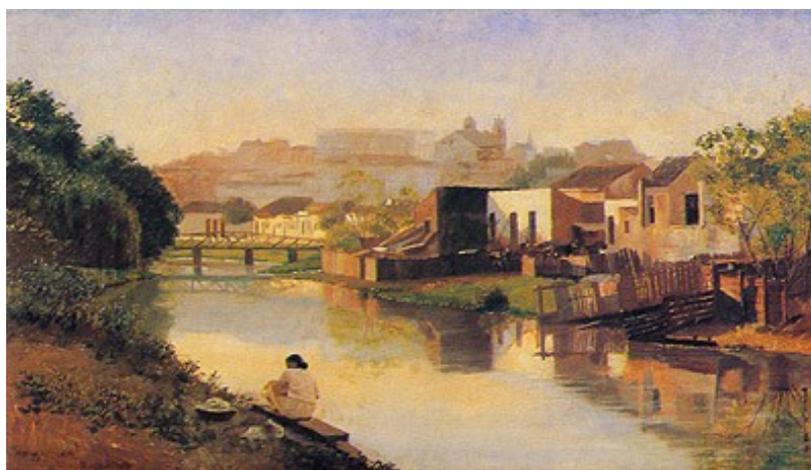
Abaixo, duas fotografias de Lunara e duas pinturas de Pedro Weingärtner, a partir das quais se pode inferir uma troca cultural entre os dois artistas, por suas composições e sabendo-se que se conheciam, tendo o hábito de saírem juntos para as cercanias da cidade de Porto Alegre para seus afazeres artísticos.

Figura 47: Lunara. *Na cascata*. Fotografia, década de 1900. 17,9 cm x 12,9 cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman

Figura 48: Pedro Weingärtner. *Paisagem com lavadeira*. Óleo sobre tela, 1916. 57 cm x 32 cm. Coleção Ecilda e Sergio Fadel.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3306/paisagem-com-lavadeira>.

Acima (figuras 47 e 48) a fotografia *Na cascata*, de Lunara e a pintura *Paisagem com lavadeira*, de Pedro Weingärtner, entre as quais existe a óbvia diferença nas composições, pois a pintura tem uma amplitude horizontal na qual o artista construiu um conjunto a partir do olhar mais distanciado e a fotografia capta um recorte do todo existente com enquadramento de primeiro plano.

Mas há alguns fatores que fazem com que essas duas imagens “conversem” entre si. Em primeiro lugar, a temática. E o uso dos reflexos do céu e demais elementos, na água. Também a ideia de uma linha do horizonte centralizada. Na pintura é elemento balizador da construção imagética e na fotografia é um efeito da duplicação do céu através do reflexo na água, criando duas áreas iluminadas no centro da imagem, atravessadas por elementos mais escuros, passando a ilusão de um “horizonte” mais abaixo.

Figura 49: Lunara. *Fogão gaúcho*. Fotografia, década de 1900. 18,5 cm x 18,5 cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4273f.

Figura 50: Pedro Weingärtner. *A pousada*. Óleo sobre tela, 1913. 50 cm x 31cm. c.i.d.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6532/a-pousada>

Nas imagens acima, a fotografia *Fogão gaúcho*, de Lunara (figura 49) e a pintura *A pousada*, de Pedro Weingärtner (figura 50), outro exemplo da interação entre arte e fotografia nas obras dos dois artistas. Aqui, o destaque é a temática, de vida no campo e costumes dos gaúchos. Chama a atenção, a mesma disposição espacial dos personagens, com a carroça cercada pelas pessoas, no lado esquerdo das duas imagens; o agrupamento em torno do fogo, os animais e um personagem em pé, segurando um utensílio, que aparece nas duas imagens.

Ainda sobre a aproximação entre fotografia e pintura, Denise Stumvoll pondera que a pintura impressionista exerceu influência no aspecto da captação de cenas ao ar livre, prática que “afirmou o estilo *flou*, palavra francesa para designar uma cena esfumada, imagem que se apresenta sem o imperativo do foco, questão técnica essencial para a concepção documental da fotografia” (STUMVOLL, 2014, p. 1635-1636).

A abordagem de Stumvoll apresenta a influência impressionista sobre a fotografia vinculando a captação das cenas ao ar livre ao estilo *flou*, usado por fotógrafos através da técnica de desfocar a imagem, aproveitando a luminosidade, o que a afastaria da fotografia documental.

Não se encontra particularmente nas imagens artísticas de Lunara o uso do estilo *flou*, mas estão lá características que remetem ao impressionismo, como captação ao ar livre e o aproveitamento da luz do dia. Suas fotografias têm uma artisticidade que se sustenta mesmo com a ligação de sua técnica com a fotografia documental.

Além desse aspecto da obra de Lunara, são relevantes as questões relacionadas aos temas escolhidos pelo fotógrafo e a suas narrativas visuais. A pesquisadora Eneida Serrano aborda esse assunto e o aspecto da aproximação com a pintura em seu livro *Lunara 1900*:

Era um dedicado amador da fotografia. (...) As margens do Guaíba ou dos arroios Cascatinha e Dilúvio, hoje soterrados por grandes avenidas, eram seus cenários preferidos, onde crianças pescavam e lavadeiras lavavam suas roupas. (...) o aguateiro, o viajante a cavalo, os carros a tração animal nos arraiais longe do centro, os passeios a vapor pelo Guaíba. E também os escravos, alforriados antes aqui que nos outros estados do país e daí o nome de Redenção àquele campo, onde os carreteiros- outro tema para o fotógrafo- comercializavam suas mercadorias trazidas do interior.

(...)

Suas cenas de gênero, como eram classificadas, já mostravam a fotografia como meio de expressão independente. Se era documento da realidade ou criação subjetiva, essa era uma polêmica positiva, pois sugeria novos caminhos, tanto à fotografia como à pintura (SERRANO, 2002, p. 13).

Denise Stumvoll, que em sua dissertação tem como foco as narrativas visuais do fotógrafo e suas aproximações com a pintura, destaca o olhar do fotógrafo para pessoas que habitualmente não eram fotografadas:

...destacamos, sobretudo, uma tendência a constituir um olhar para o “outro”, do mesmo modo que nas suas imagens dos negros, das mulheres e das crianças e sua inserção no espaço da natureza ainda presente e visível nas cercanias da cidade (STUMVOLL, 2014, p. 30).

A experiência fotográfica de Lunara se constitui em um percurso com peculiaridades diversas, tanto em suas práticas como na aplicação de influências no campo da arte. Uma singularidade que se destaca em suas produções é trabalhar basicamente com cenas externas e longe da cidade, diferente de fotografias externas da época, como dos Irmãos Ferrari e Virgilio Calegari, que faziam cenas urbanas.

Outra peculiaridade de Lunara é em relação à aproximação de suas fotografias com a pintura: suas cenas ao ar livre, apesar dos elementos que remetem ao Impressionismo, não apresentam a aplicação do estilo *flou*, que influenciou muitos outros fotógrafos à época.

As questões apontadas na obra de Lunara, como arte e documento, aproximações com a pintura, narrativas e o tipo de olhar que o fotógrafo lança sobre os elementos são representações imagéticas requeridas pela sociedade e disponibilizadas pelo sistema cultural. Quaisquer mudanças nas representações culturais, inclusive nas imagéticas, acompanham ressurgimentos de questões multiculturais na sociedade.

Stuart Hall aponta que alguns fatores são determinantes para isso e considera que o fenômeno pós-colonial, por exemplo, tem uma íntima relação com o ressurgimento da questão multicultural, visto que a mudança de uma conjuntura histórica de poder para outra não implica na resolução de problemas do colonialismo:

Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão *resumidas* em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas (HALL, 2003, p. 56).

As fotografias de Lunara foram feitas em um contexto que propiciaria um ressurgimento de questões multiculturais, visto que o país passara de um regime monárquico escravagista para um pós-abolição republicano que absorvia as ideias de modernidade vindas da Europa.

As narrativas e representações presentes em seu sistema cultural passam a refletir as condições dessa época. E as representações a serem produzidas tem de considerar as questões multiculturais no sentido de se adequarem ao novo contexto permanecendo ainda como mecanismo a serviço da desigualdade social.

#### 4.2. SOBRE REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NA PORTO ALEGRE DA VIRADA DO SÉCULO

A produção fotográfica de Lunara se dá em um contexto de exclusão social e racial, ancorado em vários fatores que a propiciam, dentre estas, a urbanização da cidade. Porto Alegre, como tantas outras cidades na virada do século XIX para o XX, passa por melhoramentos urbanos, principalmente na área central.

Charles Monteiro aborda esse tipo de reforma modernizadora como um processo de construção social do espaço urbano a partir do imaginário social elitista que delimitava geograficamente o espaço das classes sociais: “As reformas atendiam à nova concepção burguesa de cidade veiculada pela elite, o centro deveria ser o lugar da conduta ‘civilizada’” (MONTEIRO, 1995, p. 34).

Marcus Vinícius Rosa ao analisar as relações entre brancos e negros de classes subalternas na sociedade porto alegreense no final da escravidão e no pós-abolição, aborda a urbanização atuando como mecanismo de exclusão social, relatando que os lugares destinados à exclusão eram conhecidos pela falta de melhorias urbanas, por moradias baratas e por concentrar negros e pobres em geral (ROSA, 2014, p. 3).

A urbanização é um mecanismo da exclusão social que se agrega a construções culturais da diferença que foram sendo implementadas ao longo do tempo, tratadas pelo autor no contexto de Porto Alegre/Rio Grande do Sul, como a questão da substituição dos escravos por trabalhadores livres.

Rosa apresenta o caso do conselheiro do Império, João Severiano Maciel da Costa que em 1821 escreve um livro com “conselhos” ao Império a respeito da importância de se substituir os escravos africanos por trabalhadores livres europeus. O conselheiro vincula a atuação de tais trabalhadores europeus à prosperidade das “nações cultas”. Tais argumentos terminam por estar diretamente ligados à noção de raça:

O que interessa nos argumentos de Maciel da Costa, bem como nos de outros homens que cumpriam a função de dar conselhos à Coroa ou eram eles próprios detentores de cargos públicos, não é apenas a crença na miscigenação degradante (...) nem tão somente o risco de desordem suscitado pela africanização do Brasil, mas principalmente a forma como as referências à nacionalidade, à África e à Europa eram acompanhadas por atributos e qualidades capazes de complementar, ocultar ou reforçar um entendimento racializado das distinções entre europeus e africanos (ROSA, 2014, p. 49).

O autor aborda esse viés da representação da diferença como parte de uma linguagem produtora de sentido social ligada à produção de conhecimento, impactando diretamente a escrita do poder, destacando a formulação de interpretações racializadas vinculadas ao Rio

Grande do Sul, associadas à presença de imigrantes na conjuntura emancipacionista da primeira década de 1880. Tais interpretações foram fundamentais no processo de invisibilização da presença do negro na sociedade gaúcha.

Este período foi marcado pela preocupação acerca do destino dos libertos; pelo debate acerca da concessão de direitos civis àqueles que, até então, eram não-cidadãos; pela incidência de diversas medidas de controle social entre os trabalhadores; e pela busca de soluções para a suposta “ausência de mão-de-obra” gerada pelo cada vez mais elevado número de alforrias, problemas que, segundo muitos administradores públicos e jornalistas, deveriam ser resolvidos através da importação de trabalhadores europeus, que serviriam também para tornar produtivas as terras “vazias” do Rio Grande do Sul e guarnecer as fronteiras provinciais diante das repúblicas platinas (ROSA, 2014, p. 2).

Eram interpretações de fundo racista, imputando uma incompatibilidade entre os descendentes de africanos e o progresso. “Tratava-se de uma perspectiva profundamente eurocêntrica, compartilhada por muita gente no Brasil daqueles dias e que continua presente muito tempo depois” (ROSA, 2014, p. 29).

Vem ao encontro dessas considerações a análise de Stuart Hall, sustentando que raça é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença em operação nas sociedades humanas. É uma categoria discursiva porque funciona como linguagem, estabelecendo relações mutáveis de diferença com outros conceitos e ideias em um campo de significação constituído por sistemas e conceitos de classificação de uma cultura e suas práticas de produção de sentido (HALL, 2015, p. 2-3).

Apenas quando essas diferenças foram organizadas dentro da linguagem, dentro do discurso, dentro dos sistemas de sentido, é que podemos dizer que as diferenças adquiriram sentido e se tornaram fatores da cultura humana e da regulação de condutas- essa é a natureza do que estou chamando de conceito discursivo de raça. Não é que as diferenças não existam, mas sim que o que importa são os sistemas que utilizamos para dar sentido a elas, para tornar as sociedades humanas inteligíveis. (...) Acho que esses sistemas são discursivos porque o jogo entre a representação da diferença racial, a escrita do poder e a produção do conhecimento é crucial para a maneira em que foram gerados e funcionam (HALL, 2015, p. 4).

Especificamente sobre identidade e representações sociais dos corpos negros, Fernandes e Souza abordam a influência das imagens e das representações sociais hegemônicas na formação histórica das relações étnico-raciais na sociedade:

As representações de todos os grupos sociais circulam no meio social produzindo sentidos e consequências. No entanto, algumas representações ganham maior visibilidade e passam a ser consideradas como expressão da realidade social. Na sociedade brasileira, assim como em outras, as representações que prevalecem foram construídas por narrativas hegemônicas, capazes de representar um grupo social em detrimento de outros. Essas representações foram construídas mediante a óptica eurocêntrica, que institui sentidos de “normalidade” e “anormalidade”, estabelecendo como norma padrão o homem branco, heterossexual, cristão (FERNANDES, 2019, p. 104).

Ora, o racismo dificulta o diálogo entre os diferentes grupos que compõe a sociedade brasileira, pois cria fronteiras simbólicas rígidas, estabelecendo binarismos identitários, ou seja, uma identidade do que é “ser negro” contraposta ao que é “ser branco”, baseadas em estereótipos negativos para os primeiros e positivos para os últimos. O racismo é assim uma forma de negação e de mistificação da alteridade da população negra, fixando-a em estereótipos, atribuindo-lhe uma essência de inferioridade e maldade, não reconhecendo suas diferenças (FERNANDES, 2016, p. 106).

Nas produções fotográficas brasileiras de final do século XIX e início do XX há uma continuidade representativa do negro como um ser inferior, mesmo não sendo mais escravo. O que intensifica essa situação é a imigração, que propiciou a formação de um estrato social intermediário entre as elites e os outrora escravos.

Tal construção social garantia novos trabalhadores para a produção econômica e ao mesmo tempo, “jogava para debaixo do tapete” a vergonha da escravidão, que se tornara obsoleta enquanto meio de produção e manchava a imagem do país no exterior. O êxito da política de imigração nesses moldes legitima a continuidade do processo de apagamento da história e da presença dos afrodescendentes como cidadãos, sendo constatado nas fotografias do período.

#### 4.3. OUTROS OLHARES SOBRE LUNARA

Para além do papel legitimador da fotografia como arte autônoma, as imagens de Lunara podem ser “lidas” quanto à sua inserção no contexto social da época, visto que criaram representações produtoras de significados nos sistemas classificatórios da cultura brasileira, fornecendo sentido para práticas sociais de exclusão.

Suas fotografias, tomadas ao ar livre e em locais distantes do centro urbano da cidade demonstram uma conformidade, uma naturalização da exclusão ali configurada, revelando o que está implícito naquelas representações, que resultam em uma produção cultural da sociedade que racializou as relações sociais.

Importante estabelecer uma diferença entre Lunara e outros fotógrafos de sua época, indo além dos aspectos do amadorismo e da artisticidade. Embora fazendo parte da produção cultural que legitima práticas sociais de exclusão e dando seguimento a representações que não individualizam os sujeitos negros, Lunara lança um outro olhar sobre eles, em comparação com fotógrafos como Calegari e Irmãos Ferrari, por exemplo.

É notável nas produções dos fotógrafos citados, uma certa continuidade em representações que remetem às fotografias de negros durante a escravidão. Em imagens dos Irmãos Ferrari aparecem roupas étnicas e a vinculação anônima ao mundo do trabalho; em Calegari, na série *Galeria Grottesca*, são imagens feitas em estúdio com afrodescendentes representados em aspectos que reforçam o imaginário do Outro inferiorizado a partir das diferenças físicas vinculadas à raça.

As representações de afrodescendentes em Lunara também apontam para o passado, mas de maneira distinta. Nas fotografias do casal de negros (figuras --, --, -- e --) todos os elementos remetem a um tipo de vida que estava sendo considerado anacrônico pela burguesia, visto que a cidade de Porto Alegre começava a se modernizar. As imagens de Lunara apontam para um passado que não é o *status* de escravo (presente em Calegari e Ferrari) mas é sobre o viver fora dos centros urbanos.

Para esta análise foram selecionadas 9 fotografias do artista, todas feitas nos arredores de Porto Alegre e divididas em três grupos temático/narrativos. O tema do mundo do trabalho

e do descanso/lazer: *Aguadeiro em serviço* (figura 51), *Aguadeiro em descanso* (figura 52) e *Sono pesado* (figura 53).

Imagens com a temática da infância: *Na beira da praia* (figura 54) e *Hamburg Berg* (figura 55). E a série com o casal de idosos: *Nhô João deixa disso* (figuras 56, 57 e 58) e *Roscas de polvilho* (figura 59).

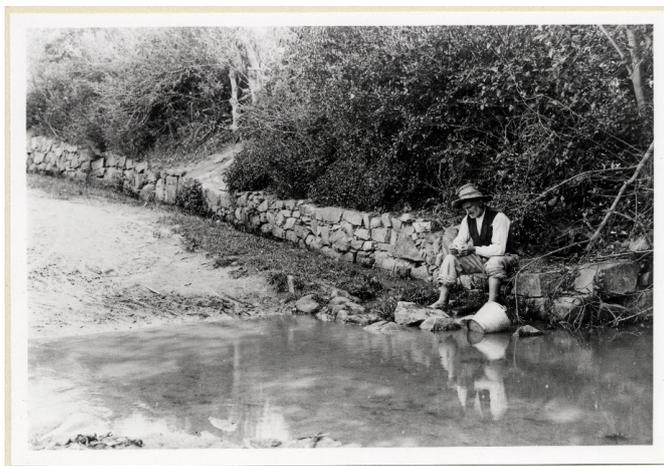
O primeiro grupo de imagens, abaixo, podem ser interpretadas sob o viés do trabalho como representação de cidadania, um seguimento da ideia do projeto de imigração, de que após a escravidão, os trabalhadores aptos deveriam ser europeus, jogando os descendentes de africanos em um limbo da cidadania.

Figura 51: Lunara. *Aguadeiro em serviço*. Fotografia, 1901.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4786f.

Figura 52: Lunara. *Aquadeiro em descanso*. Fotografia, 1901.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4787 f.

As fotografias acima apresentam dois momentos de um trabalhador: em atividade e em descanso. As imagens narram um aspecto da vida simples de um trabalhador. Se nota que mesmo no descanso o homem branco mantém uma postura digna e o seu instrumento de trabalho está ali significando que o labor será retomado.

Figura 53: Lunara. *Sono pesado*. Fotografia, década de 1900. 17,2 cm x 12,8 cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4771f.

Acima, uma representação na qual o fotógrafo cria uma narrativa, em tom de brincadeira, de um bêbado dormindo agarrado à garrafa de cachaça. A cena contém signos que inferiorizam o personagem, como o uso excessivo de bebida alcoólica, que leva a um sono pesado. É claramente uma cena dirigida pelo fotógrafo, pois até foi colocado um caixote para a pose do homem.

Essas fotografias dizem muito sobre a exclusão dos afrodescendentes à época, visto que a cena do trabalhador digno e merecedor de descanso é protagonizada por um homem branco e a narrativa degradante que representa a preguiça e o apego ao vício tem como protagonista um homem negro, inclusive apresentado com os pés descalços, o que remete a um signo da escravidão já abolida.

Essa discrepância entre as representações nas imagens do branco e do negro demonstram estarem inseridas no processo de construção social da diferença através dos sistemas culturais, criando um entendimento racializado de distinção entre africanos e europeus.

As fotografias abaixo têm a temática da infância, um tema recorrente na obra de Lunara. Dentre suas 75 fotografias do acervo do Museu de Porto Alegre (excluindo o álbum sobre a Exposição do Rio Grande do Sul, de teor documental), são 46 fotografias, das quais se encontra a presença de crianças em 23, sendo que em 12, as crianças são protagonistas ou têm algum destaque para a narrativa pretendida pelo fotógrafo. Chama atenção que não existe crianças negras em nenhuma das imagens.

Figura 54: Lunara. *Na beira da praia*. Fotografia, década de 1900.



Nesta fotografia, Lunara apresenta uma composição paisagística recorrente em suas produções, aproveitando a luz natural, os reflexos na água em uma tomada que equilibra os efeitos de claro/escuro. A criança posando em atitude contemplativa e a casa ao fundo trazem a sensação de tranquilidade da vida nos arredores da cidade. Tanto no aspecto da composição quanto na temática, a imagem remete à arte pictórica.

Figura 55: Lunara. *HamburgBerg*. Fotografia, década de 1900.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4805f.

A fotografia acima apresenta a construção imagética através de um enquadramento em perspectiva com os personagens alinhados cuidadosamente: o grupo de crianças ao centro, de mãos dadas formando um círculo estático, ladeadas por dois jovens à esquerda e por um grupo de mulheres adultas à direita.

É uma tomada feita em um dia sem sol, visto a ausência do efeito de luz e sombra. O fotógrafo representa uma cena de cidade do interior, com um grupo de crianças brincando, transmitindo a calma que se espera de uma localidade pequena e também a ideia de infância protegida.

Ao mesmo tempo, a cena nos faz pensar em uma sociedade estruturada a partir dos privilégios brancos naturalizados por meio da cultura, inclusive a imagética. Qual infância se quer protegida? Por que não há crianças negras na roda de brincadeiras? E o que isso nos diz

sobre sua exclusão social? No entanto, há uma pessoa negra na fotografia, qual seu papel na cena? O que Lunara quis deixar representado?

#### 4.3.1. Uma sequência de fotos intrigante

No acervo de Lunara existe quatro fotografias, datadas da primeira década do século XX, que são muito semelhantes entre si. Trata-se da sequência na qual um casal de idosos libertos são representados pelo fotógrafo mostrando uma vida simples no campo.

Nas imagens fica evidenciada a condição social daquelas pessoas, através das suas roupas e pela habitação extremamente precária, trazendo questões a partir da narrativa criada pelo fotógrafo que contradiz a realidade social de então.

Figura 56: Lunara. *Nhô João deixa disso*. Fotografia, década de 1900. 17,5 cm x 22,8 cm. 597f.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.

Figura 57: Lunara. *Nhô João deixa disso*. Fotografia, década de 1900. 12,7 cm x 17,4 cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4775f.

Figura 58: Lunara. *Nhô João deixa disso*. Fotografia, década de 1900. 17,5 cm x 22,8 cm.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 4776f.

Nas três fotografias acima (figuras 56, 57 e 58), muito semelhantes entre si, inclusive na composição, o fotógrafo posiciona os personagens em um segundo plano, aproveitando a casa e os elementos naturais para criar um cenário, no qual há equilíbrio entre luz e sombra e entre claro e escuro.

As imagens remetem à vida de duas pessoas que possuem uma habitação e vivem em um bairro afastado. São fotos posadas, pois os dois simulam situações cotidianas, ficando a impressão de que foram colocados assim pelo fotógrafo a fim de criar uma narrativa bem-humorada. Ambos têm o olhar baixo, parecendo constrangidos com as encenações.

Se destaca o fato de que todos os elementos que cercam o casal demonstrarem que a vida deles é extremamente precária: suas roupas, extremamente simples e rotas; a própria casa, construída com barro e, remetendo aos signos da escravidão, os pés descalços do idoso.

Figura 59: Lunara. *Roscas de polvilho*. Fotografia, década de 1900.



Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Fototeca Sioma Breitman. 455f.

Acima, a fotografia *Roscas de polvilho* (figura 59), embora tenha o mesmo casal protagonista, apresenta características diferentes das outras da mesma série, começando pelo acréscimo do personagem do menino vendedor de roscas.

É uma composição na qual predomina a luz natural, mas com características de uma fotografia de estúdio, devido à luz intensa, com os personagens e os elementos de cena cuidadosamente postados. Como nas demais imagens da série do casal, os fotografados seguem as instruções do fotógrafo e não encaram a câmera, mas também não há uma interação entre eles, que esperam o final do processo fotográfico.

Esta sequência remete a outra questão, sobre a mudança geográfica da habitação dos negros libertos, que foram sendo excluídos do centro urbano. Regina Xavier e Felipe Bohrer colocam esse tema na série fotográfica do casal de negros:

Outras fotos instigantes, que nos remetem aos modos de vida, são aquelas oferecidas por Lunara na série *Deixa Disso Nhô João*, que também retratam a precariedade da vida dos libertos. Essas imagens podem nos levar a refletir sobre a presença dessa população no campo, considerando a expectativa que muitos deles tiveram no pós-abolição de, apesar das dificuldades ali, poder ter maior acesso à terra e maior autonomia para gerenciar suas vidas (XAVIER, 2018, p. 148).

#### **4.3.2. O “Outro” nas imagens de Lunara**

As fotografias de Lunara reiteram a separação entre classes e/ou raças, porém a diferença ali representada opera por um viés diverso das fotografias da época da escravidão. Nas imagens pré-fotográficas, as pinturas, gravuras, etc. buscavam representar os escravos (e até mesmo os alforriados) como “tipos” a serem vistos pela chave interpretativa do exótico.

Patrícia Lavelle lembra que a possibilidade do olhar estrangeiro sobre os escravos, mesmo por parte de seus senhores, foi possível a partir do surgimento de um discurso de segregação, atribuindo ao contato constante com os negros um efeito negativo sobre os bons costumes e a higiene das famílias.

A autora fala dessas fotografias, que tiveram como uma de suas funções, a criação de um estranhamento a pessoas diferentes na sociedade brasileira. Entende que nessas fotografias, a “tarefa do fotógrafo é construir o estranhamento, orientando o olhar do

espectador para o diferente, o pitoresco dos personagens apresentados” (LAVELLE, 2003, p. 99).

Mas, mesmo com todo o cuidado da encenação da parte do fotógrafo para ressaltar o aspecto do exotismo, em algumas situações aparecia o imponderável, como o caso do olhar e das atitudes corporais do fotografado transmitirem mais do que um convite à apreciação pacífica de uma imagem exótica. Lavelle cita o exemplo de fotografias nas quais o rosto do retratado expressa sentimentos como raiva, medo, tédio, etc. que contrastam com a pose encenada que transmite atitude servil. Tal discrepância desperta a inquietação do espectador, o que compromete o olhar tranquilo sobre o exotismo do personagem:

Aqui emerge o outro indesejável que é preciso controlar e que, no final do século, a elite bacharelesca tentará expulsar do centro urbano elegante através de posturas municipais profiláticas. O exercício do olhar estrangeiro vai até certo ponto, mas a sociedade civilizada, de hábitos cada vez mais europeus, não deseja ver os elementos perturbadores da individualidade cordial e moralmente anárquica que permanecem vivos nas classes populares (LAVELLE, 2003, p. 100-101).

Esse tipo de situação foi criando o “outro indesejável”, que precisa ser banido da sociedade, à medida que as classes populares, incluídos aí os negros libertos, mantem a convivência no mesmo espaço urbano com as elites que estão assimilando os costumes “civilizados” europeus:

Neste contexto, curiosidade e medo são os dois lados de uma mesma moeda, pois o desaparecimento do clientelismo patriarcal entre as famílias abastadas e o grupo de agregados e escravos que as cercava, assim como a crescente europeização dos costumes nas elites, tinham impossibilitado a tolerância destas em relação aos elementos anárquicos da individualidade popular. À medida que se emancipavam da tutela senhorial, distanciando-se da influência da casa patriarcal, primeiro os escravos de ganho, que mantinham uma certa autonomia em relação a seus senhores, e, mais tarde, sobretudo após a abolição, os pobres livres e os libertos, passam a constituir um grupo urbano ameaçador e indesejável, um espetáculo desagradável para a nova sensibilidade pseudoburguesa que se forja ao longo do século (LAVELLE, 2003, p. 105).

A atuação de Lunara se dá durante esse tempo, quando as representações de afrodescendentes deixam de ser a apreciação do tipo e do exótico, passando a se constituir na

inferiorização do Outro de hábitos “primitivos e ameaçadores” cujo lugar é naturalmente fora da sociedade burguesa branca.

Lunara produziu fotografia artística no sentido do cuidado com a composição, do uso dos efeitos da luz e até pela criação de uma narrativa. Mas, elementos presentes na imagem denunciam que a situação social de exclusão das minorias não foi pensada como um problema, apenas naturalizada. E a produção daquelas imagens com narrativas visuais bucólicas não esconde a continuidade de uma identidade na representação visual do negro no Brasil. Lunara trouxe a representação do negro como o “outro” inferior, para a categoria artística amadora da fotografia.

Essa naturalização do *status* social inferior do negro presente nas fotografias de Lunara é a continuidade de um processo imagético anterior, no qual a visualidade sobre o negro no Brasil se constrói ente diferenças e continuidades de tratamento imagético.

Debret e Rugendas, no século XVII, fizeram representações de negros escravos em suas aquarelas, pinturas e gravuras. Em tais representações se faz presente a chave de leitura do exótico, mas não é o foco principal, pois está representada a vida em sociedade no Brasil. Ou seja, a visualidade do negro nesses dois artistas não está restrita à sua representação “exótica”

Tanto Debret, quanto Rugendas nos deixaram um rico legado histórico documental em seus registros pictóricos. Pensando nas suas obras em um conjunto mais abrangente de representações visuais, que ora compartilham de um gênero iconográfico específico, ora exprimem experiências e opiniões pictóricas distintas; cumpre-nos mais uma vez salientar a importância destas obras como parte essencial de nossa história e da nossa identidade (TUTUI, 2018, p. 186).

Nas representações em Debret e Rugendas o negro é mostrado como um ser diferente (exótico) e vivendo sob a escravidão, visto que em algumas imagens de convívio com os brancos estão à mostra instrumentos de controle e tortura típicos do regime escravista. E há imagens de cenas de castigos físicos sofridos pelos escravos.

Nos fotógrafos da escravidão, como Christiano Júnior e Marc Ferrez, a visualidade do negro aparece modificada no sentido de uma valorização do aspecto exótico. Os negros são retratados em estúdio, fora de seu cotidiano, com as vestimentas, adereços e características

corporais africanos. Seja para marcar as características diferentes do europeu ou, no caso de posarem com seus senhores, para representar uma escravidão “amena”.

No caso de Lunara a imagem dos negros, já no pós-abolição, tem um tratamento imagético que se diferencia das construções imagéticas anteriores à fotografia e das fotografias da escravidão, no sentido de não serem representados como exóticos e nem como parte do sistema escravista extinto.

É uma visualidade em que predomina a sua condição de pobreza e alijamento da sociedade que se modernizava, visto o ambiente e a apresentação pessoal, extremamente precários. Tais condições são amenizadas através das narrativas visuais criadas pelo fotógrafo que sugerem um bucolismo e vida calma junto à natureza.

O que se pode “ler” na seleção de fotografias do Lunara, além do aspecto da naturalização de uma sociedade desigual através de códigos imagéticos que inferiorizam o negro, são aspectos ali presentes em reflexo da atuação de outras esferas complementares ao sistema cultural hegemônico.

Tais aspectos se inserem na noção de “multiculturalismo” enquanto complementar de “multicultural”, na concepção de Stuart Hall:

... o termo “multiculturalismo” é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais (HALL, 2003, p. 52).

Tais estratégias que podem estar presentes em vários campos (religião, política, academia, judiciário, etc), ficam implícitas na representação da fotografia. No caso da fotografia do casal de idosos se nota que estão em frente a uma habitação precária e isso diz muito a respeito das circunstâncias que conduziram a esse tipo de situação.

Marcus Vinicius Rosa esclarece que em Porto Alegre no século XIX já se nota uma vinculação das diferenças geográficas aos sentidos de distinção social entre os moradores:

No final da década de 1890, nas páginas da imprensa, havia quem tomasse a classe como critério de divisão social do espaço urbano, alegando que “os arrabaldes” (ou seja, os espaços periféricos) deveriam “ser habitados pelos proletários”, já que “na cidade propriamente dita” deveriam residir apenas os que pudessem “se sujeitar às regras e preceitos da higiene” (ROSA, 2014, p. 85 apud *A Gazetinha*, 03.03. 1896, p. 02).

Porém, na exclusão social, há a emergência de resistências culturais. Iosvaldyr Bittencourt Jr. fala dos espaços de exclusão a partir da metade do século XIX. São territórios negros onde os negros constroem espaços de sociabilidades e de resistência cultural. No início, tanto em áreas rurais, quanto nas áreas urbanas segregadas, há um desenvolvimento intenso dos cultos afro-brasileiros e o estabelecimento de singularidades sócio-culturais de matriz africana. O autor destaca a manutenção da cultura afro no início do século XX:

Nas primeiras décadas do século XX, os negros estavam, em grande parte, nucleados por sociedades, clubes ou associações, a maior parte constituída por negros. Em 53 edições do jornal *O Exemplo*, para o período entre os anos de 1909 a 1913, foram feitos os registros presumidos de 62 clubes e associações negras e de caráter recreativo, dançantes e de mútua ajuda. Estas instituições comprovam a existência de uma ampla rede de relações sociais no território urbano, entre os integrantes da população negra de Porto Alegre (BITTENCOURT, 2005, p. 38).

O recorte de tempo abordado por Bittencourt abrange a época em que Lunara produziu sua arte fotográfica, ratificando a ideia do estabelecimento de representações hegemônicas da classe social abastada pelos sistemas culturais e a inferiorização, também através das representações, das minorias étnicas ou raciais.

Pois, em Lunara os negros retratados são os que representam apenas a face da exclusão, não há fotografias de negros em seus espaços de sociabilidades, exercendo uma resistência à hegemonia cultural. Inclusive, a infância apresentada nas imagens do fotógrafo é totalmente branca.

No entanto, a resistência negra através de suas associações e práticas culturais próprias foi amplamente documentada em fotografias que não foram divulgadas em larga escala, permanecendo em âmbito familiar. Ao contrário divulgação das imagens de Lunara.

Tais movimentos de resistência sempre aconteceram, não apenas no pós-colonial imediato, mas continuando em outras conjunturas histórico/políticas. Um fator importante foram os movimentos de consciência de direitos implementados pelos negros em Porto Alegre a partir dos anos 1970

A partir da década de 70, do século XX, os negros de Porto Alegre foram bastante influenciados pelo movimento para a garantia dos direitos civis dos negros norte-americanos e seus líderes Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis, enfim, pelos movimentos *black power* e *black muslims*; pelos

processos de descolonização e libertação das antigas colônias africanas (...) e acabaram por estimular os processos políticos de reafirmação e do resgate afirmativo do célebre herói negro Zumbi dos Palmares e demais importantes personalidades negras brasileiras, assim culminando com o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR).

Os negros passaram a ocupar os espaços de sociabilidade pública, no centro da cidade de Porto Alegre, por meio de algumas esquinas, pontos de encontros, bares e galerias e shopping centers (BITTENCOURT, 2005, p. 39).

O que chama atenção nesses movimentos de resistência é o que se poderia considerar uma evolução, no sentido da ocupação dos espaços em relação à época de Lunara, quando os negros tinham suas práticas culturais e suas sociabilidades exercidas em espaços privados. Ao contrário da década de 1970, onde houve ocupações de espaços públicos.

De lá para cá, as tecnologias de produção imagética se desenvolveram influenciando na produção das representações sociais. Com a quase obsolescência da máquina fotográfica, a Internet permite uma onipresença do imaginário humano que se sobrepõe à própria materialidade (ZAMBON, 2007, p. 39).

Michelle Zambon e Dirce Lopes abordam o papel das novas tecnologias nas representações imagéticas de identidade e sua importância para o estabelecimento de uma cultura de massas na sociedade midiática, o que pode ser traduzido como mais um movimento para homogeneizar costumes e valores de consumo, proporcionando uma virtualização da realidade:

O ciberespaço, ao se constituir num novo espaço de sociabilidade, acaba gerando novas formas de relações sociais, com códigos e estruturas próprias. Estes códigos não são necessariamente inéditos, mas sim uma reformulação das formas conhecidas de sociabilidade, adaptadas às novas condições, tanto de espaço e tempo virtuais, quanto de agentes sociais dinâmicos (ZAMBON, 2007, p. 39).

Nesse contexto de realidade virtual com seus códigos que reformulam sociabilidades já conhecidas, as representações imagéticas que tratam de corpos negros podem se apresentar como ratificadoras de um poder estruturado no racismo, mas também propicia representações nas quais os negros atuam como sujeitos de sua imagem e buscam representatividade em meio a sistemas culturais que se perpetuam na constante adaptação para manter a desigualdade social.

As autoras evidenciam que a emergência dessa nova cultura (cibercultura) provocou mudanças no imaginário humano e nas formas de representação e interação com o mundo, destacando que esta mídia se diferencia das outras pela interatividade que é regida por códigos e estruturas próprias

Estes códigos não são necessariamente inéditos, mas sim uma reformulação das formas conhecidas de sociabilidade, adaptadas às novas condições, tanto de espaço e tempo virtuais, quanto de agentes sociais dinâmicos (ZAMBON, 2007, p. 39).

Importante a colocação das autoras, de que a comunicação virtual propicia o anonimato nas postagens e impulsiona sentimento de pertença, ou seja, as pessoas se conectam aos que pensam de maneira semelhante. Este tipo de relação social virtual pode reforçar preconceitos em uma sociedade que ainda discrimina e oprime em razão da cor da pele, segundo Joyce Silva (2014, p. 265).

Mas a emergência de movimentos de resistência, que sempre ocorreu nas sociedades multiculturais como o Brasil, continua sob as novas tecnologias que se constituem em espaços de divulgação e de multiplicação da cultura e de saberes, configurando novas reações às tendências homogeneizadoras e novas práticas no próprio sistema cultural.

Para demonstrar práticas imagéticas no sistema cultural atual, uma fotografia presente na publicação *Cenas da vida gaúcha*, que a empresa de mídia RBS, de Porto Alegre editou, com uma seleção de fotografias feitas por vários de seus fotógrafos, com temas variados. Se destaca a representação igualitária de pessoas de várias etnias nas imagens.

Figura 60: Charles Guerra. Brincando na praia. Fotografia, s/d.



Fonte: Zero Hora Editora Jornalística S.A. 2002.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias de Lunara dizem muito a respeito de sua época, ao operar como parte de sistemas sociais, políticos e culturais de exclusão de minorias, um processo inerente às próprias sociedades multiculturais no ocidente. Tais práticas estão sempre em mutação a fim de manter um sistema baseado na desigualdade, o que ainda hoje se faz sentir.

O fenômeno da globalização, que se desenvolve em paralelo ao capitalismo e ocorre há mais tempo do que se costuma pensar, é o pano de fundo onde se desenrolam os acontecimentos históricos atrelados a todo tipo de sistemática de poder atuante em sociedades multiculturais no sentido de moldar as diferenças culturais aos privilégios das classes dominantes.

Desde o Brasil colônia a cultura imagética atuou em consonância com esse processo de manutenção de poder. Houve várias mudanças de representação das minorias, sempre no sentido da inferiorização e da exclusão. E o conceito de raça foi fundamental para a manutenção dessas representações, racializando as relações sociais no Brasil.

Da objetificação, considerado propriedade, instrumento de trabalho e um ser não humano, da qual seu principal signo era a cor, o negro foi representado sob a chave do exótico ou vinculado ao seu trabalho. O que é coerente com a sua função de máquina de trabalho.

No pós-abolição, abandonados à própria sorte e à margem da cidadania, buscam sobrevivência e dignidade na sociedade que se estruturou sobre seu trabalho explorado. O capitalismo se transforma e surge uma nova classe social formada pelos imigrantes, que transformam o trabalho em sinônimo de cidadania, visto não pertencerem à aristocracia.

De repente o negro deixa de ser vinculado ao trabalho e passa a ser representado como “gente que não trabalha”. Aí está o germe da mentalidade de classe média, associando o imigrante e seus descendentes ao trabalho e ao desenvolvimento econômico do país. E traz consigo a negação da luta de classes ao se posicionarem, via de regra, ao lado da classe dominante.

É um percurso árduo, no qual se busca a cidadania, com trabalho e resistência em uma desigualdade social que se se exacerba de acordo com a cor da pele humana. Essa caminhada está evidenciada em representações imagéticas desde sempre. Nas pinturas, gravuras e desenhos dos artistas viajantes coloniais com sua chave do exótico, a perpetuar uma pretensa superioridade europeia.

A fotografia continua a tendência cultural homogeneizante com representações que apagam as identidades e peculiaridades culturais negras. Mas em seu começo, emergem resistências sob a forma de atitudes que subvertem o controle do fotógrafo sobre a cena criada. O olhar do escravo expressa sentimentos contrários à pose e à atitude combinada.

O capitalismo se transforma, as relações sociais e econômicas mudam, mas a cultura imagética permanece, à parte as exceções, hegemonicamente eurocêntrica, tão importante quanto a arte colonial viajante e as fotografias exóticas e de tipos da colônia para a exclusão social e racial.

As representações da elite e dos donos do poder político são o “retrato” da sociedade brasileira por muito tempo ainda. Imagens de negros em suas atividades culturais e sociais foram ignoradas, mesmo havendo todo um acervo que demonstra sua influência e protagonismo social.

Iosvaldyr Bittencourt Jr. em *Territórios Negros* (2005) apresenta esse tipo de fotografia que geralmente ficou guardada nas famílias. São imagens que abrangem um recorte de tempo do início do século XX até os anos 1940. São fotografias de estúdio, nas quais os negros aparecem bem-vestidos, de acordo com a moda e imagens em que aparecem em sociabilidades como piqueniques, jogos e bailes.

Esse tipo de auto-representação pode ser considerada como resistência, pois esses afrodescendentes constroem uma imagem pela qual querem ser lembrados (principalmente nas fotos de estúdio). E nas fotografias das sociabilidades também há a preocupação em documentar sua participação na vida moderna. Ao serem pesquisadas, tais fontes aparecem como um contraponto à hegemonia cultural.

Na atualidade as tecnologias digitais permitem a criação da identidade com a qual o usuário quer aparecer e, guardadas as proporções seria como uma “evolução” tecnológica das

peças no estúdio do fotógrafo no início da fotografia, criando um cenário da imagem que iria deixar para a posteridade.

Mas a complexidade das tecnologias ao mesmo tempo que permite esse tipo de interação também expõe a imagem de pessoas reais que tem as redes sociais como ferramenta de divulgação de suas atividades como arte, política, trabalho social, comércio, serviços, etc.

Nas plataformas digitais o que se nota é uma dificuldade de aceitação da imagem de pessoas negras em esferas que antes eram ocupadas majoritariamente por brancos. Embora haja preconceito em relação a minorias tais como homossexuais, pessoas trans, travestis, por exemplo, a reação se amplia se for acrescentada a característica da cor de pele negra ou cabelo étnico.

Há fatos que demonstram tal realidade como a ocorrência de ataques via internet e ameaças de morte a pessoas negras que foram eleitas para o cargo de vereador no pleito de 2020 em algumas cidades brasileiras, por exemplo. É uma demonstração de que imagens de negros em um contexto fora do que é considerado “normal” (atividades esportivas ou de arte, como jogadores de futebol ou cantores, por exemplo) ainda podem causar um estranhamento.

Portanto, no momento que pessoas negras são eleitas a algum poder como o legislativo ou ascendem a algum alto cargo de liderança, muitas vezes não são reconhecidas como tal, sofrendo ataques virtuais de ódio e até ameaças.

Na sociedade atual ainda fazem parte da construção social da diferença certos discursos utilizados para legitimar práticas excludentes. É um contexto de exclusão que se mostra diferente, mas no qual ainda se propagam ideias como a do vínculo entre trabalho e cidadania. Quantas vezes ao se referirem a alguma comunidade pobre, excluída nas grandes cidades, se fala: “Ali tem criminalidade, mas mora muito trabalhador, muita gente boa”. Seria como uma cidadania de segunda categoria, na qual se tem o reconhecimento sem os direitos concedidos a outros dentro do sistema.

E o preconceito se amplia se a cor da pele for negra, o que mostra que a imagem, o que se vê determina a reação, vide os casos de perseguição policial a pessoas negras, de “enganos” quanto à autoria de crimes. São casos recorrentes na sociedade brasileira, com base no pensamento arraigado socialmente, de que o negro é o “outro” a ser temido, a ser excluído.

Ainda se trata do mesmo processo de construção do Outro que não deve ocupar o “nosso” lugar, que não deve ameaçar a normalidade social branca.

Mas penso que os movimentos de resistência aliados a pesquisas e estudos acadêmicos que suscitem a reflexão, o pensamento sobre mudança de paradigmas, questionem a naturalização da desigualdade e proponham rupturas no sistema se constituam no alicerce para novos olhares sobre antigas questões estruturais.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamira; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALVES, Hélio Ricardo do Couto. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/Unidade Editorial, 1998.
- ANDRIGHETTO, Aline. Discurso e poder: considerações a partir da lógica colonial. **4º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade**. UFSM, 08 A 10 nov. 2017. Santa Maria, 2017. Disponível em: [coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2017/1-7.pdf](http://coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2017/1-7.pdf). Acesso em: 16 jul. 2019.
- BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. **Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo**. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BITTENCOURT JR, Iosvaldyr Carvalho. Territórios negros. In: SANTOS, Irene (org.) **Negro em preto e branco**. História fotográfica da população negra de Porto Alegre. Do autor, 2005. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1yLjPgehLyy0yuz5pGj2vNfUGkpxB4p3k??usp=sharing> Acesso em: 08 abr. 2019.
- BORGES, Marcia de Castro. A presença afrodescendente no olhar fotográfico da Porto Alegre do Séc. XIX e XX. In: XAVIER, Regina. **Africanos, afrodescendentes: imagens de Porto Alegre**. E-book. São Leopoldo: Oikos Editora, 2018. Disponível em: [http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106](http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=106). Acesso em: 05 mai. 2019.
- BRASIL, Luísa Kuhl. **Do ateliê para as “Belas Artes”**: relações entre fotografia e arte no início do século XX. XI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. FURG 23-27 jul. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2012

- CANABARRO, Ivo; ETCHEVERRY, Carolina. Fotografia e História- Artes e ofícios nas práticas fotográficas no sul do Brasil. **Acervo**. V.32, n.3, p.149-174. Rio de Janeiro, set /dez. 2019.
- CONEDERA, Leonardo. Ferrari, Calegari e Mancuso: lentes italianas sobre o Rio Grande do Sul. **Oficina do Historiador** Revista Discente do PPG História- PUCRS. Suplemento especial. Porto Alegre, 2014. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19086](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19086) Acesso em: 30 nov. 2018.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c. 1888) e de Virgílio Calegari (c. 1912)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- FABRIS, Annateresa (org.) **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.
- FERNANDES, Viviane; SOUZA, Maria Cecília de. Identidade negra entre exclusão e liberdade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.63, São Paulo, abr. 2016 Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/114868> Acesso em: 05 jun. 2019.
- GASTAL, Susana. Arte e fotografia no Rio Grande do Sul: o “caso” Weingärtner. In: Achutti, Luiz Eduardo (org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/ Unidade Editorial, 1998.
- GODOY, Clarissa. As imagens do negro no pós-abolição: um silêncio como questão histórica. **XVI Encontro Regional de História -ANPUH - RIO**. Saberes e Práticas Científicas. Rio de Janeiro, 28 jul. a 1º ago. 2014.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio. Racismo e anti-racismo no Brasil. CEBRAP. **Novos Estudos**. n. 43. São Paulo, 1995. Disponível em: [edisciplinas.usp.br](http://edisciplinas.usp.br) Acesso em: 16 jun. 2019

- HAAG, Carlos. Retrato em branco e preto. **Pesquisa Fapesp**. Ed. 132. São Paulo, fev. 2007  
Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/retrato-em-branco-e-preto/> Acesso em:  
07 jul. 2020.
- HALL, Stuart. **Da diáspora-** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG,  
2003.
- HIRSZMAN, Maria Lafayette. **Entre o tipo e o sujeito:** os retratos de escravos de Christiano  
Jr. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ateliê, 2014.
- KOURY, Mauro Pinheiro. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, Luiz  
Eduardo. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da  
Cultura/Unidade Editorial, 1998.
- KOUTSOUKOS, Sandra. **No estúdio do fotógrafo**. Representação e auto-representação de  
negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese.  
(Mestrado em Artes) Unicamp, Campinas, 2006.
- \_\_\_\_\_ Sandra. No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto) representação de negros  
livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX- I. **Studium 9**. Disponível  
em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html> Acesso em: 07 jul. 2020.
- LEAL, Bruno. **Série fotográfica retrata os últimos anos da escravidão no Brasil**. Agência  
Café História. 02 mai. 2011. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/escravidao-fotografada/> Acesso em: 05 nov. 2018.
- LEÃO, Gabriel; RODRIGUES, Poliana. Revisitando Rugendas e Debret. **XVIII Encontro  
Regional ANPUH-MG**. Mariana, 21-27 jul. 2012.
- LEITE, Marcelo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. **Anais da 26ª Reunião Brasileira  
de Antropologia**. Porto Seguro, 01-04 jun. 2013.
- LIBÉRIO, Carolina. Indústria fotográfica e fotografia do século XX ao XXI. **9º Encontro  
Nacional de História da Mídia UFOP**. Ouro Preto, 30 mai.- 01 jun. 2013. Disponível

em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/industria-fotografica-e-fotografia-do-seculo-xx-ao-xxi>. Acesso em: 05 set. 2020.

LUGON, Olivier. L'esthétique du document... 1890- 2000: Le réel sous toutes ses formes. In: GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. **L'art de la photographie**. Des origens à nos jours. Paris: Citadelles, 2007.

MAROCCO, Beatriz. **O cotidiano dos negros no exterior dos jornais de Porto Alegre**, sinais de fotojornalismo no século XIX. XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Curitiba, PR. 4 a 7 set. 2009. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-2764-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-2764-1.pdf) Acesso em: 05 abr. 2019

MASSIA, Rodrigo de Souza. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008

MAUAD, Ana Maria. **As fronteiras da cor**: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. XX SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, Florianópolis, 25-30 jun. 1999. Disponível em: [anpuh.org.br>category-items>1-anais-simposios-anpuh](http://anpuh.org.br/category-items/1-anais-simposios-anpuh) acesso em: 30 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. v.1, n.2., p.73-98. Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: [www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg-4.pdf) Acesso em: 07 nov. 2018.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MIRZOEFF, Nicholas. Multiple Viewpoint: diaspora and visual culture. In: \_\_\_\_\_. **The visual culture reader**. London: Routledge, 2012.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade**: a construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MUAZE, Mariana. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). **Revista Brasileira de História**, v.37, n.74. São Paulo, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **3º Seminário Nacional de Relações Raciais e Educação - PENESB-RJ**, 05 nov. 2003. Disponível em: [geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf](http://geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf) . Acesso em: 05 ago. 2019.

PESAVENTO, Sandra. Lugares malditos: a cidade do outro no sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX) **Revista Brasileira de História**. V.19, n.37. São Paulo: set. 1999. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0102-01881999000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0102-01881999000100010) Acesso em: 14 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

POUTIGNAT, Philippe. A etnicidade: um novo conceito para um fenômeno novo? In: \_\_\_\_\_. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RIO, João do. Clic-clac! O fotógrafo! **Portal da Crônica Brasileira**. Fonte: *O Paiz*. 08/08/1916. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/15783/clic-clac-o-fotografo>. Acesso em: 20 jul. 2021.

RODEGHIERO, Luzia Costa. **Do Photo-Club Helios ao Decifotos: memória e patrimônio em Porto Alegre no século XX**. Tese. (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918)**. Tese. (Doutorado em História) Unicamp. Campinas, 2014.

ROUILLÉ, André. Entre photographie et art. In: \_\_\_\_\_. **La Photographie**. Paris, Éditions Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. Funções do documento. In: \_\_\_\_\_. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SALLES, Filipe. Breve história da fotografia. **Mnemocine**. Ano: 2004. Disponível em: [www.mnemocine.com.br/filipe](http://www.mnemocine.com.br/filipe) Acesso em: 19 out. 2021.

SANTANA, Roseli. **A imagem do negro nas artes visuais do Brasil: virada de paradigma, desafios e conquistas no ensino de História e Cultura Afro-Brasileira**. 2016. Disponível em: <https://spo.ifsp.edu.br/images/PRODUCOES>. Acesso em: 16 nov. 2018.

SANTOS, Alexandre. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/Unidade Editorial, 1998.

SANTOS, Guarani. Os primeiros tempos. In: SANTOS, Irene (org.) **Negro em Preto e branco: história fotográfica da população negra em Porto Alegre**. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

SCHWARCZ, Lilia. Entre cantos e chibatas-conversa com Lilia Schwarcz. **Equipe IMS**. 17 mai. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/entre-cantos-e-chibatas-conversa-com-lilia-schwarcz/> Acesso em: 26 mar. 2019

\_\_\_\_\_. Questão racial no Brasil. In: \_\_\_\_\_, Lilia; SOUZA REIS, L. V. de. **Negras imagens**. São Paulo: Edusp, 1996

\_\_\_\_\_. Sete coisas que você precisa saber sobre as imagens da escravidão no Brasil. Palestra. GOETHE INSTITUT. 01 mai. 2018. Disponível em: <https://goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/ech/cos/eds/21259827.html> Acesso em: 03 abr. 2019.

- SELA, Eneida Mercadante. **Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro ca. 1808-1850)**. Tese (Doutorado em História). Unicamp. Campinas, 2006.
- SERRANO, Eneida. **Lunara amador 1900**. Porto Alegre: E.S.,2002.
- SILVA, Joyce. Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação. **CONINTER 3- Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Salvador, 08 a 10 out. 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/322531117\\_CORPOREIDADE\\_E\\_IDENTIDADE\\_O\\_CORPO\\_NEGRO\\_COMO\\_ESPAÇO\\_DE\\_SIGNIFICACAO](https://www.researchgate.net/publication/322531117_CORPOREIDADE_E_IDENTIDADE_O_CORPO_NEGRO_COMO_ESPAÇO_DE_SIGNIFICACAO). Acesso em: 17 jan. 2018.
- SILVA, M. Aparecida Lima; SOARES, Rafael Lima Silva. Reflexões sobre os conceitos de raça e etnia. **Entrelaçando-** Revista Eletrônica de Cultura e Educação. Caderno Temático: Educação e Africanidades, n.4, nov. 2011. Disponível em: [www2.ufrb.edu.br>phocadownload>category](http://www2.ufrb.edu.br/phocadownload/category) Acesso em: 12 abr. 2019
- SILVEIRA, Alexandre Barcelos; BAKOS, Margaret Marchiori. Imagens do carnaval na Colônia Africana: identidade e representação do real. **Momento**, v.22, n.2, p.65-85, jul/dez 2013
- SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976
- SOBRE Marc Ferrez. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/> Acesso em: 01 nov. 2018
- SÔNEGO, Márcio J. F. A fotografia como fonte histórica. **Historiae**, Rio Grande, v.1, n.2.Rio Grande, 2010. Disponível em: [repositório.furg.br/xmlui/bitstream/handle/1/6718/A%20fotografia%20como%20fonte%20historica.pdf?sequence=1](http://repositório.furg.br/xmlui/bitstream/handle/1/6718/A%20fotografia%20como%20fonte%20historica.pdf?sequence=1) Acesso em: 15 ago. 2019.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STUMVOLL, Denise. **A poética fotográfica de Lunara e suas relações com o pictorialismo**. 23º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP- “Ecosistemas artísticos”. Belo Horizonte, 15-19 set. 2014.

\_\_\_\_\_. **Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX**: um olhar para as narrativas visuais de Lunara. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

\_\_\_\_\_. O protagonismo da cultura negra nas narrativas visuais de Lunara. In: XAVIER, Regina. **Africanos, afrodescendentes: imagens de Porto Alegre**. São Leopoldo: Oikos Editora, 2018. Disponível em: [http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106](http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=106). Acesso em: 05 dez. 2018.

TUTUI, Mariane Pimentel. Aquarelas do Brasil oitocentista: olhares de Debret e Rugendas nos trópicos. **Revista Cantareira**. Ed. 28, jan. /jul. 2018.

XAVIER, Regina; BOHRER, Felipe. **Africanos, afrodescendentes: imagens de Porto Alegre**. São Leopoldo: Oikos Editora, 2018. Disponível em: [http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106](http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=106). Acesso em: 05 dez. 2018

ZAMBON, Michele; LOPES, Dirce. A fotografia como modo de representação de identidade: dos cartões de visita de Disdéri ao ciberespaço. **Discursos Fotográficos**. v.3, n.3. Londrina, 2007. Disponível em: [www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1492](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1492) . Acesso em: 07 nov. 2018

SITES: Brasiliana Fotográfica

IMS



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)