UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO
DA AMÉRICA LATINA

ISA MÁRCIA BANDEIRA DE BRITO

O feminino na Fotografia Latino-Americana e Moçambicana:

Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel

SÃO PAULO
2017

ISA MÁRCIA BANDEIRA DE BRITO

O feminino na Fotografia Latino-Americana e Moçambicana:

Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências, sob orientação da Profa. Dra. Dilma de Melo Silva, na linha de pesquisa de Comunicação e Cultura.

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B862f BRITO, ISA MÁRCIA BANDEIRA DE
O feminino na Fotografia Latino-Americana e
Moçambicana: Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo
Rangel / ISA MÁRCIA BANDEIRA DE BRITO ; orientadora
Dilma de Melo Silva. - São Paulo, 2017.
210 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Comunicação e Cultura.

1. Fotografia. 2. Representação do feminino negro.
3. Ricardo Teles. 4. Hernán Díaz. 5. Ricardo Rangel.
I. Silva, Dilma de Melo , orient. II. Título.

BRITO, Isa Márcia Bandeira de. O feminino na Fotografia Latino-Americana e Moçambicana: Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha filha Luana.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora Dilma de Melo Silva, por todo o seu apoio e dedicação na realização deste trabalho.

A Kabengele Munanga pelo contínuo incentivo.

A Boris Kossoy minha amizade e reconhecimento.

Ao suporte institucional da Universidade de São Paulo e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Aos professores Washington Nascimento, Wagner Souza e Silva e Alecsandra Matias, por terem aceitado participar da minha banca de qualificação.

Aos professores Graça Ferreira, Rosana Paulino, Dennis Oliveira, João Rangel e Araceli Jellmayer.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, William e Rodrigo. À Lourdes, do Centro de Estudos Africanos.

À Biblioteca Maria Luisa Monteiro da Cunha, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde a colaboração ao acesso ao material que necessitávamos sempre nos foi possível devido ao comprometimento e presteza da equipe.

À equipe da Biblioteca de Artes Alfredo Volpi, no Centro Cultural São Paulo, onde encontrei, além de material fundamental para a pesquisa, grande generosidade por parte da equipe sempre atenta com o usuário e os pesquisadores.

Aos professores Atílio José Avancini e Wagner Souza e Silva pelo aprendizado durante a monitoria no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), na disciplina Elementos de Fotojornalismo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, consolidando um percurso fundamental na compreensão do tema.

À Elaine Gardinali pelo cuidado na revisão ortográfica e formatação do trabalho científico.

Ao fotógrafo brasileiro Ricardo Teles pela disponibilidade e gentileza.

Agradeço também em Bogotá, a Santiago Rueda Fajardo pelas importantes informações sobre Hernán Díaz e a fotografia colombiana.

Em Vitória, no Espírito Santo, ao Coletivo Colarta: Cristina Bastos, Francisco Edilberto, Penithencia, Kyria Oliveira, Irineu Ribeiro e Izabel Vidal. À Carmen Maria Muianga, Maimuna Adam e Nú Barreto, artistas residentes e à Aline Yasmin, Mônica Musoni e Antônio Osório, pelo intenso convívio e parceria no projeto Rastros Intercâmbio África-Brasil na Arte Contemporânea. Em São Paulo a Juliana dos Santos e Neno Ramos.

À Vera de Albuquerque e Elisa Paixão pela amizade e convívio.

À minha filha, primeira leitora e revisora atenta. Juntas até o infinito e além.

A Julio Cesar Chavez Bardales pelo esforço de se fazer presente. Ao meu querido sobrinho Renato André Chávez Garcia (in memorian).

Aos familiares, a torcida pelo final exitoso desta etapa.

Aos meus amigos, Antonio, Kizz, Ana Luísa, Graça, Flávia, e Luana Marcon, pelo imenso carinho demonstrado e por me acompanharem até aqui.

Ao Marcelo Mendes pelas longas conversas compartilhadas.

Aos colegas do curso pela força e companheirismo em todas as horas.

Aos colegas e equipe da Escola Estadual Prof.^a Takao Ono, em Atibaia, São Paulo, Jumara Massoni e Denize Bacci pela recepção carinhosa no início da jornada no ensino público. Ao colega Prof. Geraldo Paranhos.

Aos colegas e equipe da Escola Estadual Prof.^a Zuleika de Barros, à diretora Sandra Lucas, à vice-diretora Henriete Barcelos e ao Coordenador Pedagógico Paulo Reinaldo e à Fernanda Dalle Vedove pela atenção e compreensão durante esta fase.

A parceria criativa e sempre gentil de Gislene Soares. Às professoras de arte Beatriz Bianco e Mônica Borges. Aos estagiários que trouxeram contribuições valorosas no ateliê, Julia, Marina, Camila, Silvia e Felipe. À Valéria, Cássia, e ao Valério.

Aos meus queridos alunos de arte que me motivam e inspiram.

À Rafaela Rodrigues e ao Daniel de Souza, que se tornaram próximos através do universo da arte africana. A Márcio Petini e Claudia Lima.

Aos colegas pesquisadores e professores em São Paulo, no Rio de Janeiro, Belém, e São Luis, que durante esse período de estudos e de Congressos, Seminários, Encontros, Oficinas, Cursos, Publicações e demais atividades (que, sim, foram devidamente inseridas na

Plataforma Lattes) transformaram as minhas participações em oportunidades de aprendizado intelectual e humano, onde por diversas ocasiões refiz trajetórias, e desconstruí certezas.

Ao Prof.Dr. Waldemir Zamparoni pelas orientações e correções de rota.

À Prof.^a Dr^a Denise Machado, profícuo e caloroso encontro que me trouxe oportunas observações à pesquisa.

À Prof.^a Dr^a Regiane Cayre que me recebeu em São Luis, levando-me até o Prof. Dr. Carlos Benedito que, entre um cafezinho e outro, respondia minhas perguntas sobre o Quilombo do Frechal.

À Beatriz Rangel, viúva de Ricardo Rangel, que durante nossos agradáveis encontros, falou do fotógrafo e especialmente das fotografias. Senti-me privilegiada pela confiança e carinho. A Matheus Kiener, neto de Beatriz Rangel, pelas conversas sobre Ricardo Rangel.

A Yussuf Adam, por continuar sempre atento e amável diante de minhas solicitações e dúvidas infinitas, na sua inabalável paciência e generosidade.

A Calane da Silva e a João Mendes (in memoriam) por terem cedido espaço para me receber e partilhar as muitas histórias de Ricardo Rangel. Um tributo à amizade.

À Prof.^a Dr^a Alda Costa pelo cuidado em esclarecer as mínimas dúvidas sempre de forma conscienciosa.

A Jorge Dias por me ajudar a manter os vínculos com Maputo e sustentar a ponte entre cá e lá.

A Feling Capela entusiasta e divulgador da pesquisa.

Ao Prof. Dr.Colin Darch, pelas conversas sobre Ricardo Rangel, envio de material e pela inserção de Drew Thompson nos diálogos sobre fotografia africana e ainda por ter me cedido material inédito, grata pela confiança.

A José Teixeira, pelas informações complementares sobre Ricardo Rangel.

A Benito Utria Bonfante, em Cartagena das Índias, por sua acolhida amigável na Biblioteca Bartolomeu Calvo se dispondo a mapear a cidade e a história que extrapolava as páginas dos livros.

Especial também foram os momentos em que saímos à rua em busca de testemunhos sobre a cidade de Cartagena, e mais de perto sobre a população afro-caribenha, assim que de imediato conseguimos realizar as entrevistas e gravá-las com depoimentos que

complementaram nossa reflexão sobre a pesquisa; fato que só ocorreu porque estas pessoas demonstraram espírito colaborativo e empatia.

A Biblioteca Ángel Arango, em Bogotá, se tornou roteiro e parada obrigatória durante toda a pesquisa de campo; lá encontramos o material que necessitávamos como indicado por Santiago Rueda Fajardo. Confirmamos a gentileza de todos os responsáveis pelos setores em que transitamos, a constante disponibilidade de nos colocar a par da documentação foi exemplar.

Às amigas Paula Andrea Rodriguez Alvarado e Claudia Blanco, *mis hermanas*, a primeira por ter me incentivado a ir a Cartagena das Índias e a Bogotá e rever criteriosamente minhas traduções do espanhol para o português e vice-versa. À Claudia pelas indicações em Bogotá e pelo belíssimo passeio que conseguimos fazer na pausa da pesquisa de campo.

À Luana Brito pelas traduções em inglês.

Aos colaboradores eventuais e aos não nomeados nesta caminhada repleta de encorajamento por tantos que se somaram a este sonho.

*...é mais forte esta realidade
que o apelo do imaginário
me sibilando na mente...
Ah! que continuarei nesta luta
por outra realidade
com direito ao lirismo*

JOÃO MENDES

BRITO, ISA MÁRCIA BANDEIRA DE. O feminino na Fotografia Latino-Americana e Moçambicana: Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel. 210 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, PROLAM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo promover um maior debate e reflexão sobre a representação do feminino negro na fotografia no século XX e começo do século XXI, especificamente no Brasil, com o projeto fotográfico de Ricardo Teles (1966), na Colômbia com Hernán Díaz (1931-2009) e em Moçambique com Ricardo Rangel (1924-2009) tendo como base seus livros autorais, respectivamente: “Terras de Preto: Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil”, de 2004; “Cartagena de Siempre”, de 2002 e “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”, de 2004. Para tanto, comparamos a fotografia como linguagem técnica e artística com a iconografia previamente produzida nos referidos países. A análise da fotografia como um exercício objetivo mostra que a semiótica e a multidisciplinaridade podem ser instrumentos auxiliares na procura por responder a informações contidas na imagem. O fotógrafo encaminha a interpretação de uma narrativa visual, pois é responsável pela produção e a recepção da imagem, no entanto a imagem contém em si um conjunto complexo de interpretações e de construções de alteridades. Por isso, deve-se levar em consideração seu caráter tão subjetivo quanto artístico quando adotando uma metodologia de análise.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia, Representação do feminino negro, Ricardo Teles, Hernán Díaz, Ricardo Rangel.

BRITO, ISA MÁRCIA BANDEIRA DE. **The feminine in Latin America and Mozambican photography: Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel**. 210 p. Doctoral Thesis. Graduate Studies Program in Latin America Integration, PROLAM, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

The present work aims to promote further debate and reflection on the representation of the black female in photography in the twentieth century and the beginning of the twenty - first century, specifically in Brazil, with the photographic project of Ricardo Teles (1966), in Colombia with Hernán Díaz (1931-2009) and in Mozambique with Ricardo Rangel (1924-2009) based on their authorial books, respectively: “Terras de Preto: Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil”, 2004; “Cartagena de Siempre”, 2002 e “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”, 2004. In order to do so, we compare photography as technical and artistic language with the iconography previously produced in those countries. The analysis of photography as an objective exercise shows that semiotics and multidisciplinary can be auxiliary tools in the search for information contained in the image. The photographer directs the interpretation of a visual narrative, since it is responsible for the production and reception of the image, however the image contains a complex set of interpretations and constructions of alterities within itself. Therefore, it's subjective as well as artistic character must be taken into account when adopting a methodology of analysis.

KEYWORDS:

Photography, Black female representation, Ricardo Teles, Hernán Díaz, Ricardo Rangel.

BRITO, ISA MÁRCIA BANDEIRA DE. Lo femenino en la Fotografía Latino Americana y Mozambicana: Ricardo Teles, Hernán Díaz y Ricardo Rangel. 210 f. Tesis (Doctorado) Programa de Posgrado en Integración de América Latina, PROLAM, Universidad de Sao Paulo, 2017.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo, promover un mayor debate y reflexión sobre la representación de lo femenino negro en la fotografía en el siglo XX y comienzos del siglo XXI; específicamente en Brasil, con el proyecto fotográfico de Ricardo Teles (1966); en Colombia con Hernán Díaz (1931-2009) y en Mozambique con Ricardo Rangel (192-2009); teniendo como base sus libros autorales, respectivamente: “Terras de Preto: Mocambos, Quilombos: Historias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil “, de 2004; “Cartagena de Siempre”, de 2002 y “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”, de 2004. Para ello, comparamos la fotografía como lenguaje técnico y artístico con la iconografía previamente producida en los referidos países. El análisis de la fotografía como un ejercicio objetivo, muestra que la semiótica y la multidisciplinariedad, pueden ser instrumentos auxiliares en la búsqueda por responder a preguntas contenidas en las imágenes. El fotógrafo guía la interpretación de una narrativa visual, ya que es responsable por la producción y recepción de la imagen; sin embargo, la imagen contiene en si, un conjunto complejo de interpretaciones y construcciones de alteridades. Por ello, debe ser considerado su carácter tanto subjetivo como artístico, cuando se ha adoptado una metodología de análisis.

PALAVRAS CLAVE:

Fotografía, Representación de lo femenino negro, Ricardo Teles, Hernán Díaz, Ricardo Rangel.

LISTA DE FIGURAS

Figura nº	Página
1 Mulher Africana, Albert Eckhout, 1641,267x178cm, Museu Nacional de Copenhague, Dinamarca.Fonte: https://br.pinterest.com/pin/371335931756807577/ , último acesso em: 03.02.17.	30
2 Capa do livro Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil,1816-1831. Debret. Fonte: http://fudefumiga.blogspot.com.br/2012/05/pintura-romantica-debret.html , último acesso em: 01.12.15.	31
3 Quitandeiras em rua do Rio de Janeiro. 1875. (Marc Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles). Fonte: http://www.geledes.org.br/10-raras-fotografias-de-escravos-brasileiros-feitas-150-anos-atras/#gs.kBrOVhY , último acesso em: 01.12.15.	32
4 Comércio de rua, Alice Brill, Fotografia, Salvador, 1953. Fonte: http://www.ims.com.br/ims/artsta/colecao/alice-brill/obra/763 , acesso: 05.02.16.	33
5 Negrinha. Candido Portinari, 1953. Óleo sobre tela, 45,5 cm, © João Candido Portinari/Projeto Portinari. Fonte: https://artenaescola.org.br/eckhout/material/ , último acesso em: 03.02.17.	35
6 Mujer sentada, 800-1500 d.C. Cultura Nariño. Coleção Museu Arqueológico, Casa do Marquês de São Jorge. Fonte: http://www.musa.com.co/cultura.php?id=17# , último acesso em: 28.01.17.	38
7 Cacica. Iglesia doctrinera, Sutatausa, 2012. Foto: <u>Natalia Benrey</u> , Fonte: http://literaturacoloniallatinoamericana.blogspot.com.br/ , último acesso em: 29.01.17.	39
8 La tigresa. Acuarela de Guillermo Wiedemann, 1952. Tomado de Guillermo Wiedemann, Bogotá: Villegas Editores, 1996. Fonte: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial-historia-no-317/pintores-colombianos-de-1905-a-1933 , último acesso em: 04.02.17.	40
9 S/título.Reinata Sadimba, c. 2005. Fonte: GANDOLFO, Gianfranco. Reinata Sadimba. Esculturas/Cerâmicas. Não somos iguais, estamos diferentes. Editorial Kapicua, 2012.p.209.	42
10 A Vendedeira de macala (carvão). Manuel Santana. Aguarela divulgada em 1937. Fonte: COSTA, Alda. Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004). Lisboa: Babel, 2013, p.197.	44
11 Malangatana. Pintura, 64x54 cm, 1961, col.particular. Fonte: COSTA, Alda.	45

Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004). Lisboa: Babel, 2013, p.204.

- 12 O Falso Espelho, 1928. Magritte. <http://incalculavel-imperfeicao.blogspot.com.br/2012/09/o-falso-espelho.html>, último acesso em: 12.03.17. 57
- 13 Baiana do Acarajé. Salvador, Bahia, 1976. Foto: Lita Cerqueira. Fonte: <http://www.artrio.art.br/pt-br/noticias/o-olhar-sensivel-e-documental-de-lita-cerqueira>, último acesso em: 10.03.2017. 59
- 14 Salvador, c-1940-45.Foto: Marcel Gautherot. Fonte: GAUTHEROT, Marcel. **Coleção Pirelli/MASP de Fotografias** - 20 de agosto de 1997 a 28 de setembro de 1997. Projeto: Pirelli/MASP-Criação e produção: Futura Propaganda. Fotolito e impressão: Editora Gráficos Burti. Vol.7, p.49. 60
- 15 ESCRAVA Vendedora de Frutas. Christiano Júnior álbum e cartão de visita,1865 Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ) Fonte: ESCRAVA Vendedora de Frutas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28656/escrava-vendedora-de-frutas>>. Último acesso em: 15 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. 61
- 16 Tesão no forró-forró de Mário Zan, 1978. Foto: Nair Benedicto. Fonte: MOURA, Diógenes (Curadoria). **A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009,p.68. 63
- 17 África III, 1991. Foto: Mario Cravo Neto. Fonte: <https://br.pinterest.com/oestrangeiro/mestres-mario-cravo-neto/>, último acesso em: 10.03.2017. 64
- 18 Plaza de mercado (Marketplace), Cali,1960. Foto: Néreo López. **Fonte:Nereo López: arte documental.**CARBONELL. José Antonio (Editor). **Nereo. Saber ver.** Editorial Maremágnun, Bogotá: 2015, p.168. 67
- 19 Palenquera, 1968. Foto: Efrain Garcia Abadía (Egar). **Fonte:** <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=7835&pest=obras>, último acesso em: 22.03.17. 68
20. Las três razas, 1968. Foto: Efrain Garcia Abadía (Egar). Cópia em gelatina (Emulsión fotográfica/Papel) 20,1 x 25,5 cm. Reg.7719. Colcción Museo Nacional de Colombia. Foto: © Museo Nacional de Colombia/Samuel Monsalve. **Fonte:** FAJARDO, Rueda Santiago. **La fotografia en Colombia en la década de los setenta.** Bogotá; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 69

Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014, p.97.

- 21** Sebastião Langa com dois amigos, Fotógrafos ambulantes: Constantino Alberto Mondo e José Fijamo, já falecido, 1949. Fonte: LANGA, Sebastião. **Sebastião Langa. Retratos de uma vida.** Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 2001,p.13. 70
- 22** Câmara escura. Sebastião Langa,1961. Fonte: LANGA, Sebastião. **Sebastião Langa. Retratos de uma vida.** Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 2001,p.15. 71
- 23** 1961. Foto: Sebastião Langa. Fonte: LANGA, Sebastião. **Sebastião Langa. Retratos de uma vida.** Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 2001,p.71. 72
- 24** Escravas Negras de diferentes Nações. Jean Baptiste Debret. 1835. Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br>, último acesso em: 20.5.15. 83
- 25** *La femme criminelle et la prostituée.* LOMBROSO, C.&FERRERO, G. Paris:Alcan, 1896. Fonte: <https://i.pinimg.com/236x/37/fa/61/37fa611365b877303c6abe6f01d60c97--donna-derrico-criminology.jpg>, último acesso em; 13.9.17. 84
- 26** Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de nove Comunidades Negras Rurais do Brasil. Capa e contra capa. São Paulo: Abooks Editora, 2004. Ricardo Teles. 88
- 27** Frechal, 1996. Ricardo Teles. Fonte: Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de nove Comunidades Negras Rurais do Brasil. Capa, frente e verso. São Paulo: Abooks Editora, 2004. Ricardo Teles, p.36. 97
- 28** Frechal, 1994. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.37. 98
- 29** Frechal, 1996. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.38 e p.39. 99
- 30** Frechal, 1994. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.45. 100
- 31** Frechal, 2001. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.48 101
- 32** Frechal, 1996. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.56 e p.57. 102
- 33** Frechal, 1996. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.82. 103
- 34** Frechal, 2001. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.92 e p.93. 104
- 35** Frechal,1996. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.94. 105
- 36** Frechal,2001. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.96. 106

37 Frechal, 1996. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.151.	107
38 Procissão de crianças, Frechal, 1994. Ricardo Teles. Fonte: Op. cit, p.164 e p.165.	108
34 Frechal, 2001. Ricardo Teles. Op. cit, p. 92-93	112
36 Frechal, 2001. Ricardo Teles. Op. cit, p. 96	117
39 Cartagena de Siempre. Capa e contra capa. Bogotá: Colômbia, 2002. Hernán Díaz.	123
40 La nana. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	127
41 Pérsides. 1959. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	128
42 La siesta. 1990. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	129
43 El Portal de los Dulces. 1959. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	130
44 Carrito cerca a la muralla. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	131
45. Pregonera de platanitos. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	132
46 En la Calle de los Santos de Piedra. 1969. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	133
47 Balcón de San Diego. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	134
48 Tocado de rulos. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	135
49 El vaso de avena helada. 1961. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	136
50 Ventana de la Calle de las Damas. 1959. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	137
51 Calle de la Amargura. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	138
41 Pérsides.1959. Hernán Díaz. Fonte: Op. cit, s/p.	148
52 O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread. Capa e contra-capas. Maputo:Marimbique, 2004. Ricardo Rangel.	154
53 Modelo de olhos tristes nesta rua de folguedos. 1962. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.38.	158
54 Café-bar <i>Palace</i> : passagem obrigatória na senda da Rua Araújo. 1959. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.43.	159

55 No Bar <i>Ritz</i> : toda a noite é uma espera. 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.55.	160
56 As três Marias. Bar <i>Casablanca</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.66.	161
57 Quem gira à volta de quem? Bar <i>Casablanca</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.69.	162
58 Triste olhar de espera. Bar <i>Casablanca</i> . 1970.Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.74.	163
59 B.B. da Rua Araújo. 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.75.	164
60 Assim vos saúdo capitães da noite! Bar <i>Luso</i> . 1970.Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.76.	165
61 Viva a noite! Bar <i>Maxim's</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.77.	166
62 Espera baby!Bar <i>Mundo</i> .1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.79.	167
63 Olhares Cruzados. Bar <i>Ritz</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.81.	168
64 Quem ensina o quê a quem? Bar <i>Casablanca</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.83.	169
57 Quem gira à volta de quem? Bar <i>Casablanca</i> . 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.69.	172
54 Café-bar <i>Palace</i> : passagem obrigatória na senda da Rua Araújo. 1959. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.43.	175
59 B.B. da Rua Araújo. 1970. Ricardo Rangel. Fonte:Op. cit, p.75.	178

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMF	Associação Moçambicana de Fotografia, Maputo
ABA	Associação Brasileira de Antropologia
CDFF	Centro de Documentação e Formação Fotográfica, Maputo
ENAV	Escola Nacional de Artes Visuais
PIDE	Polícia Internacional de Defesa do Estado

SUMÁRIO

	p.
INTRODUÇÃO.	21
1. EDITAR IMAGENS: UMA POLÍTICA ICONOGRÁFICA.	29
1.1. O fenômeno óptico na construção de uma linguagem visual	45
1.2. A representação tangível.	48
1.3. A fotografia na equação de um novo padrão de consumo	52
2. UMA JANELA PARA O MUNDO: O DISCURSO DA REPRESENTAÇÃO.	56
2.1 In facie legitur homo: pelo rosto se lê o homem	72
2.2. Delinear ausências	75
2.3. O retrato como narrativa	80
3. FOTOLIVRO I: TERRAS DE PRETO. MOCAMBOS, QUILOMBOS: HISTÓRIA DE NOVE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS. RICARDO TELES.	87
3.1. Diálogos entre o legal e o ilegal	109
3.2. Os insurgentes	113
3.3. Frechal	115
4. FOTOLIVRO II: CARTAGENA DE SIEMPRE. HERNÁN DÍAZ.	122
4.1. Um porto revisitado	139
4.2. Coisas que foram	142
4.3. Pérsides	147
5. FOTOLIVRO III: O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. RICARDO RANGEL.	153
5.1. A denúncia visual. O caráter feminino da metrópole	170
5.2. Rua de Bagamoyo	173
5.3. B.B. da Rua Araújo	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	188
ANEXOS	198

INTRODUÇÃO

Antes de iniciar a exposição central do tema da pesquisa, gostaríamos de comentar o porquê da nossa escolha e a motivação de fazê-la. Fomos convidados a integrar a comitiva brasileira da 1ª Bienal de Arte Contemporânea, como artista plástica, em Maputo¹, Moçambique, onde tivemos o primeiro contato com os artistas africanos. Posteriormente, em 2008, dá-se o início da trajetória acadêmica realizada na Universidade de São Paulo, com a defesa em 2012 da dissertação “Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique MUVART: 2004 a 2010”, nesta instituição, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, que teve esta experiência como objeto de estudo, sob a orientação da Profª. Drª. Dilma de Melo Silva. Neste mesmo ano, retornamos a Maputo, Moçambique, como curadora brasileira convidada na IV Bienal de Arte Contemporânea e nessa estadia começou o levantamento em relação ao projeto de doutorado, ou seja, a pesquisa de campo e a bibliográfica.

Vale lembrar que durante a realização da dissertação de Mestrado, com a ida ao campo e com todo o trabalho de levantamento das fontes surge em meio às entrevistas o nome de Ricardo Rangel, primeiro fotógrafo mestiço de africano, grego e chinês em Moçambique com um trabalho no circuito do fotojornalismo. Desenha-se neste momento a futura tese de doutorado, e o projeto é apresentado aos Professores Kabengele Munanga, Sylvia Cauby e Omar Ribeiro Thomaz, com a seguinte proposta “Imagens e Percepção: fotojornalismo moçambicano de Ricardo Rangel” que dentre outras questões aprofundava o recorte no colonialismo moçambicano.

Surge então em 2014 a oportunidade de inserção no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, novamente sobre a orientação da Profª. Drª. Dilma de Melo Silva, que acolhe o desafio de cotejar o Brasil em termos comparativos com outro país da América Latina, exigência do Programa, porém também agregar o fotógrafo Ricardo Rangel, tendo em vista o extenso material colhido durante os anos transcorridos entre a dissertação de Mestrado e a construção de um projeto de doutorado, como veremos adiante.

Para a análise comparativa incluímos o fotógrafo cubano Alberto Korda, que substituímos por Hernán Díaz, visto que já se agravava a crise política, econômica e social brasileira, resultando em uma diminuição de financiamentos e recursos para a pesquisa

¹ Exposição organizada pelo Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique, MUVART em Maputo, Moçambique, África, em 2004.

científica no Brasil, que inviabilizou nossa ida a Cuba. O relato pretende demonstrar que o caminho da pesquisa científica em nosso país é árduo e certamente exige um nível de persistência. Por vezes, é necessário fazer adaptações sem, contudo, perder o objetivo principal que se quer alcançar.

Este estudo é resultado de mais uma etapa que pretende ser coerente, no campo teórico da pesquisa, com nossa trajetória profissional. É uma aventura programada durante todo o processo de formação que culmina, mas não se encerra na titulação almejada. Assim como a fotografia, é um registro, parcial e efêmero, uma vez que estará em constante atualização. Em suma, no âmbito desta pesquisa a nossa hipótese é que a marginalização das populações afrodescendentes assumem contornos os mais variados e a construção desta imagem perpassa também a linguagem fotográfica.

A historiografia é uma base importante no terreno em que as imagens serão apresentadas e para isso o brasileiro Ricardo Teles (1966), o colombiano Hernán Díaz (1931-2009) e o moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009) nos trazem representações do feminino, vistas aqui como uma categoria de gênero, na fotografia no período do século XX, e início do século XXI, no Brasil, na Colômbia e em Moçambique. Vale destacar a dificuldade de conceber uma única América Latina, com realidades e composições étnicas diversas entre si, portanto consideramos analisar países que dentro do contexto proposto pela investigação possuíssem expressivas populações advindas do continente africano, nesta conjuntura, a Colômbia ocupa a segunda posição entre os demais países.

Neste ponto precisávamos definir critérios que nos auxiliariam tanto para selecionar as fotografias de Ricardo Teles como para as de Hernán Díaz e Ricardo Rangel. E responder à pergunta: O que haveria em comum ou diferente entre estes fotógrafos? Ou que fotógrafos permitiriam uma comparação entre países da América Latina? E ainda, como a África poderia estar inserida nesta equação? Por fim, definido quais seriam os fotógrafos escolhidos, elencamos no princípio: Atuação como fotojornalistas; Etnografia de comunidades marginalizadas; Retratos e histórias de vida; Fotolivros sobre comunidades de afrodescendentes; afro-caribenhos e africanos; Resquícios e consequências do processo da escravidão e a Representação da mulher negra.

Entretanto, auferimos aqui que na pesquisa e comparação entre outros fotógrafos foram poucos os que possuíam um projeto fotográfico que privilegiasse a representação da mulher negra e que saíssem de forma singular dos atributos já documentados. E este aspecto foi o definidor para chegarmos à delimitação dos fotógrafos.

Nesse sentido compreendemos que Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel contribuem para a descolonização do olhar, onde se delineia um lugar de protagonismo e restituição da visibilidade da mulher negra em várias instâncias; no quilombo, na vida cotidiana e em situações de vulnerabilidade como a prostituição.

A comparação da iconografia produzida entre os três países, que culminou na representação similar do feminino na fotografia é o subsídio desta análise que se insere na proposta do Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina e na linha de pesquisa Comunicação e Cultura.

Prosseguimos junto à definição relativa à quais obras dos referidos fotógrafos seriam abordadas. Chegamos a um termo com as que compõem esta pesquisa e devido à extensa produção dos mesmos, buscamos uma metodologia que nos auxiliasse na análise destas fotografias². Antevista no momento da atribuição dos critérios e de sua apuração.

Em primeiro lugar observamos na bibliografia consultada alguns eixos que se destacavam: o histórico, o filosófico, o da comunicação e o técnico; levando eventualmente a sobreposição destes eixos entre si, e em outros momentos o predomínio de um viés ou mais sobre os demais³. Deste momento em diante selecionamos 12 imagens de cada livro autoral, que denominamos de Fotolivro dos respectivos fotógrafos e a partir destes conjuntos, chamados de Séries por nós, destacamos uma imagem de cada um deles. Optamos por imagens figurativas⁴, porque era este o foco principal a ser enfatizado - a representação da mulher negra na fotografia - e também preferimos o retrato posado, na tentativa de aproximá-la da iconografia desenvolvida nas linguagens artísticas anteriores ao seu surgimento. Sublinhamos que o Fotolivro em que a mulher negra assume um protagonismo mais evidente é o de Ricardo Rangel, conseqüentemente os demais são nomeações da curadoria realizada por nós.

Nesse sentido o recorte foi fundamentado em três livros autorais, respectivamente: “Terras de Preto: Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil”, de 2004; “Cartagena de Siempre”, de 2002 e “O Pão Nosso de Cada Noite. Our

² Enfatizamos que nesta trajetória nos inserimos em Seminários, Congressos, Curadorias, Oficinas, Cursos e Disciplinas que abordassem a fotografia a nível teórico e prático. Neste âmbito citamos “Fotografia, Comunicação e Memória”, disciplina ministrada pelo Prof.Dr. Boris Kossoy, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e realizamos monitoria na disciplina Elementos de Fotojornalismo tendo a orientação do Prof.Dr. Atílio Avancini e do Prof.Dr. Wagner Souza na mesma instituição.

³ Apontamos os seguintes autores: Panofsky, Kossoy, Barthes, Dubois, Shaeffer, entre outros. Além dos estudos relativos à própria Semiótica.

⁴ De acordo com a teoria semiótica a imagem gráfica pode ser classificada como: forma não representativa, forma figurativa e forma representativa. (Ver capítulo 1, p. 33, nota de rodapé 15).

nightly bread”, de 2004. Aqui nos referimos ao livro autoral como fotolivro, respaldados por Fernandes (2011, p. 29): “O fotolivro é uma obra do século XX e, durante esse período, cresce para atender às necessidades dos novos tempos... O fotolivro nasceu no século XX para marcar a história da fotografia e a história dos livros.”, é uma das possibilidades de circulação e acesso à obra fotográfica pelo público além da exposição em espaços museológicos e institucionais. Passemos ao projeto propriamente dito.

Uma vez definido o tema e a sua delimitação, iniciamos a elaboração do problema e nos perguntamos:

- Por que persistem imagens da população afrodescendente que mostram situações do universo escravocrata e de modo geral numa representação que repete determinados padrões?
- Como seria a representação da população afro-caribenha e moçambicana?
- Qual a relação existente entre o processo colonial nestes países e a iconografia?
- Em que aspecto o feminino é representado nas linguagens artísticas e posteriormente na fotografia?

Em relação a estas perguntas admitíamos que houvesse um projeto político e ideológico, que pretendia estabelecer a supremacia de um grupo sobre o outro, e que permeava a produção destas imagens em razão de:

- Frequentemente as mesmas imagens são editadas em diferentes livros didáticos, os temas que aparecem com esta constância nos remetem ao período colonial, onde a população negra é escravizada.

Estas observações iniciais estavam relacionadas ao cenário brasileiro, porém a comparação com outras realidades era a exigência que deveríamos também buscar. O processo da pesquisa, comentado inicialmente, atravessou várias fases que, em consequência, demandaram alterações. Durante a banca de qualificação, após o relato do estudo, nos foi sugerido o recorte por gênero, o feminino. A importância deste momento na pesquisa é justamente no processo de delimitação do objeto e aportes críticos sobre a mesma; orientar o pesquisador na direção do “corte” mais adequado ao objetivo proposto. Portanto, se verifica que as etapas científicas se entrelaçam para compor o texto científico desenvolvido respectivamente em:

Objetivo Geral

- Apresentar as principais linguagens artísticas e o contexto histórico em que foi produzida no Brasil, na Colômbia e em Moçambique inicialmente a representação feminina, definida pelo gênero e pela população negra.

Objetivos Específicos

- Selecionar os temas nas fotografias em que a mulher negra seria a protagonista.
- Compreender a importância da produção, organização, circulação e divulgação da imagem fotográfica sobre a representação da mulher negra.
- Promover e incrementar novos enfoques sobre o tema, apresentando a relevância dos fotógrafos e de suas produções.

A fotografia, além de se constituir como um documento, a cada dia se integra mais à vida cotidiana. Somos potenciais consumidores e produtores de imagens, por esta razão se faz necessário à reflexão sobre o que isso implica para nós mesmos e para a sociedade, de modo geral. No ensino fundamental e no nível médio, a experiência pessoal no magistério, na disciplina de artes, demonstrou a influência da imagem no processo de formação das crianças e adolescentes que, por conseguinte, se estende e repercute no conjunto de valores que estão sendo adquiridos.

As constantes mudanças que passam as sociedades⁵ têm na imagem um dos seus pilares, registradas na história geral e em específico na arte. Estamos na Década Internacional do Afrodescendente, que se iniciou em 2015 e vai até 2024, constituindo-se uma oportunidade para ativar e reconstruir memórias e saberes. O redirecionamento da pesquisa nos mostrou igualmente esta urgência por um trabalho teórico, ao constituir-se em uma pesquisa qualitativa e que tem como base a análise da imagem, observar sua contextualização e ter como recorte a mulher negra.

A ferramenta principal foi a literatura especializada sobre fotografia e demais áreas, num viés multidisciplinar. Não há um aprofundamento das teorias feministas, e nem a intenção de discuti-las, porém se trata de um estudo feminista, afinal estamos lidando com a busca por direitos igualitários no âmbito representativo.

Sublinhamos as visitas a campo: no Brasil, em São Luís, no Maranhão e Belém, no Pará; na Colômbia, em Cartagena das Índias e em Bogotá e em Maputo, Moçambique. Nestas

⁵ Destacamos no Brasil a Lei 10.639, de 2003 e a lei 11.645, de 2008.

ocasiões foram realizadas entrevistas⁶ em todas estas cidades com interlocutores que diretamente e indiretamente tiveram contato com os fotógrafos pesquisados e com os temas escolhidos. Somados a estes quesitos, acrescentamos as visitas às instituições culturais e de ensino e a aquisição da bibliografia referenciada no quadro desta pesquisa.

O brasileiro Ricardo Teles se colocou a nossa disposição e durante o processo desta investigação se deram alguns encontros e entrevistas presenciais e por via eletrônica.

Com esta finalidade, aliamos uma perspectiva objetiva e similar a que acessamos na análise documentária⁷, além disso, procuramos também selecionar a bibliografia com abordagens em fotografia e em princípios básicos da semiótica para auxiliar a reflexão sobre o tema, além de exemplos de outros estudos e trabalhos com abordagem semelhante. As fontes utilizadas se desdobraram em diferentes meios: livros, catálogos, jornais, artigos de revistas, filmes, entre outros indicados nas referências. Em relação a *websites*, apenas Ricardo Teles possui uma página própria, os demais possuem informações dispersas nos sites de busca, o que caracteriza a importância da ida ao campo.

Após estas preliminares, no primeiro capítulo, “Editar Imagens: Uma Política Iconográfica” tratamos das questões históricas sobre a produção de uma iconografia em cada país em destaque, aliadas a um discurso político e religioso. Apresenta a representação da mulher negra em distintas linguagens artísticas e conecta as mudanças que serão operadas com a introdução da técnica fotográfica e a emergente sociedade capitalista.

O segundo capítulo, “Uma janela para o mundo: O discurso da representação” aborda a produção fotográfica no Brasil, na Colômbia e em Moçambique, salientando a semelhança de tratamento na abordagem dos temas, frisando o feminino, enquanto gênero. Ao aproximar-se do recorte proposto delineia-se um percurso que pontua a fisionomia como elemento de observação do homem sobre a constituição da sua própria natureza. Por fim, busca no Brasil pesquisas e referências científicas que tratem do universo da mulher negra e define o retrato como o objeto de análise.

A partir do terceiro capítulo: “Fotolivro I: Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: História de nove Comunidades Negras Rurais do Brasil. Ricardo Teles” discorreremos sobre o próprio Fotolivro e os temas que perpassam a obra. Damos ênfase à mostra das 12 fotografias

⁶ Para as entrevistas usamos a mesma metodologia adotada na nossa dissertação de Mestrado. In: COSTA, Sérgio Francisco. *Método Científico, os caminhos da investigação*. São Paulo: Harbra, 2001, p.39.

⁷ MANINI, Miriam Paula. *Análise Documentária de Fotografias: Um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Biblioteconomia, Universidade de São Paulo, Tese de doutorado, 2002.

que integram a Série I com o título “Quilombo do Frechal - MA”, que traz o contexto geográfico e social da comunidade quilombola, dando visibilidade à presença feminina na foto analisada.

Em seguida, o quarto capítulo, “Fotolivro II: Cartagena de Siempre. Hernán Díaz”, narra à edição do Fotolivro e as questões que são retiradas do seu contexto, as 12 fotos dão origem à Série II “Cartagena de Siempre” e colocam em relevo a mulher no desempenho de suas atividades e no cotidiano da cidade portuária. Por último, no retrato escolhido será exposta a argumentação teórica sobre a representação feminina na obra do fotógrafo colombiano.

Finalizando a tríade, o quinto capítulo, “Fotolivro III: O Pão Nosso de Cada Noite: Our Nightly Bread. Ricardo Rangel” prossegue a avaliação sobre o contexto histórico e observamos a concepção intelectual e ideológica do colonizador em relação à população autóctone. A Série III, com 12 fotografias, recebe o mesmo título do Fotolivro.

Neste painel, a população negra destituída pelos colonizadores de civilidade é lançada a serviço do espetáculo. O retrato selecionado procura elaborar a reflexão e a importância da imagem na identificação de um projeto iconográfico. Em síntese, a multidisciplinaridade é ressaltada nesta proposta, de forma que tentamos nos aproximar das respostas para as perguntas que fizemos e testar as hipóteses por elas suscitadas.

EDITAR IMAGENS: UMA POLÍTICA ICONOGRÁFICA

1. EDITAR IMAGENS: UMA POLÍTICA ICONOGRÁFICA

Para uma melhor compreensão das questões da América Latina contemporânea, ou seja, no século XXI, faz-se necessário retomar e ter em consideração os principais aspectos históricos, como os diferentes processos de colonização da América Latina, que a partir da miscigenação de culturas distintas como a dos povos autóctones, e os povos africanos em diáspora, deu origem aos países e culturas que conhecemos hoje.

Para os colonizadores portugueses e espanhóis, no que se refere ao aspecto sócio e cultural, havia a ideia de que os povos que habitavam estes territórios, hoje o Brasil, a Colômbia e Moçambique, possuíam uma história e cultura insignificante. De forma mais enfática assumimos que do ponto de vista do colonizador de fato esses povos não possuíam nem história e muito menos cultura. A ideia de “civilizar” as populações autóctones consistia em por em prática uma política iconográfica⁸ que privilegiava as imagens do universo religioso católico em substituição as religiões e crenças locais. A cena do período colonial traria a documentação de alguns pontos: a presença do colonizador, os colonizados, o cotidiano, as paisagens etc. Num segundo momento define quais serão os personagens que iriam construir a imagem da história destas nações.

No Brasil esta etnografia é realizada entre outros por Albert Eckhout, (ver figura 1; página 30), o pintor holandês descreve no século XVII, um país idílico, onde índios e negros aparecem em cenários que remetem a vida tropical e em harmonia com o ambiente.

A paisagem, neste caso, é o pano de fundo para os personagens de Eckhout funcionam como anteparos da cena que se desenvolve no primeiro plano e estarão ao

⁸ Com a expansão do protestantismo na Europa, movimento iniciado por Martinho Lutero na primeira metade do século XVI a Igreja Católica instala o Concílio de Trento (1545-1563) medida que visa se contrapor a Reforma Protestante. Destacamos o texto normativo do Concílio de Trento: Enseñen con esmero los Obispos que por médio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. VELÉZ, Santiago Londoño. “El Concilio de Trento y el uso didáctico de las imágenes”. In: GÓMEZ, Juan Camilo Rodríguez. (editor). *El Arte en Colombia*. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016, p.46. Panofsky define iconografia como: ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.47.

serviço do pintor, mesmo que isso desconsidere questões relativas a proporções, comprometimento com a realidade e veracidade do tema. Há toda uma série de elementos que pretendem uma simbologia que entrelaçam indícios da cultura europeia.

Figura 1
Mulher Africana. Albert Eckhout, 1641. 267x178cm.

Um segundo exemplo, agora, na literatura, podemos observar que nos cadernos dos viajantes e tanto quanto nas crônicas visuais de Debret⁹ (ver figura 2; página 31), há uma narrativa por meio do desenho, de suas gravuras e aquarelas que irão contar como se deu o processo escravocrata no país. Os povos autóctones e a população negra eram tratados como uma mercadoria, sem alma, sem direito algum, sem a possibilidade de vivenciar a vida em sua plenitude, privados da sua própria liberdade, portanto diferentes e distantes do modelo proposto anteriormente por Eckhout. Nota-se também aqui a

⁹ “Em 1808, a família real portuguesa chega ao Brasil; oito anos depois, em 1816, sob o patrocínio de Dom João VI, o Rio de Janeiro recebe a Missão Artística Francesa com o objetivo de fundar uma academia de Belas-Artes. Entre os seus membros mais ilustres, está Jean Baptiste Debret, um nome respeitado em toda a Europa. Pintor, desenhista e gravador, Debret nasceu em Paris, no dia 18 de abril de 1768...”. DEBRET. Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, Círculo do Livro, Tradução Sergio Milliet, s/d, Vol.II, p.691.

documentação das cerimônias de casamentos, enterros, a vida nas ruas e o trabalho dos escravos de ganho¹¹ entre uma variada crônica de costumes.

Figura 2

Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1816-1831. Debret. Capa do livro.

A vida urbana e seus desdobramentos serão temas centrais destes cronistas durante estes períodos iniciais na história brasileira. Assim como Debret, na fotografia Marc Ferrez¹² no transcorrer do século XIX irá registrar os negros no Brasil de forma semelhante (ver figura 3; página 32). Retratar o cotidiano da população negra brasileira nos revela uma circunstância de sobrevivência e subalternidade, confirmando que o projeto de colonização, uma vez findado, não previa políticas de integração para a massa da população de ex-escravizados que, em geral, se limitaram a atividades profissionais que já exerciam junto aos seus senhores, como as de escravo de ganho. O

¹¹ Adotamos aqui o termo “escravo de ganho”, expressão utilizada na literatura pesquisada sobre o tema, definindo-se: “... Escravo que trabalhava fora da casa do seu proprietário, como jornaleiro. Vendia nos mercados ou nas ruas da cidade água, frangos, comidas e doces, louças, perfumes, tecidos e bagatela, ou, eventualmente, agenciava prostitutas. Esses escravos, com algumas exceções, andavam pelas ruas sem o controle direto dos seus senhores...” In MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p.150.

¹² Ferrez nasceu no Rio de Janeiro em 1843, sexto filho dos franceses Alexandrine e Zéphérin, escultor que chegara à cidade em 1817 e se integra à Missão Artística Francesa, participando da criação da Academia Imperial de Belas-Artes. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez>>. Último acesso em: 12 dez.2015.

acesso a outros patamares sociais continuou em grande percentagem nas mesmas mãos de outrora: a elite dominante agora fortemente substituída pela burguesia comercial. Aos negros coube a exclusão, uma vez que, para exercerem a cidadania, deveriam ter garantidos os deveres e direitos sociais. À margem da sociedade são vistos como uma população indesejada, um empecilho para o desenvolvimento.

Figura 3
Quitandeiras em rua do Rio de Janeiro. Marc Ferrez, 1875.

As imagens produzidas pela obra de Debret em inúmeros desenhos e aquarelas, de Marc Ferrez e de tantos outros cronistas¹³ que retratam o negro na condição de escravizado são similares à imagem de Alice Brill, realizada em 1953, em Salvador, na Bahia, (ver figura 4; página 33), onde o negro já é liberto. O seu *status* modificou-se, porém ainda se notam os mesmos espaços e funções de vivência conhecidos da população negra e que também fazem parte do imaginário coletivo em relação à ideia do que é ser negro no Brasil, civilizado e moderno. Uma memória recorrente.

¹³ Ver: ARAUJO, Emanuel; SHWARCZ, Lília Moritz; SOUZA e SILVA, Ruy. *Tornar-se escravo no Brasil do Século XIX = On becoming a slave in 19th. century Brazil. Coleção, Colletion Ruy Souza e Silva*. Curador Emanuel Araujo; tradução Izabel Murat Burbride. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2016. O livro traz ao público a coleção de fotografias e documentos de Ruy Souza e Silva, com obras de Debret, Rugendas, Spix & Martius, Christiano Jr., Henschel, Klumb, Marc Ferrez, Augusto Malta, Luiz Pereira, Terragno e outros fotógrafos não identificados, compondo um panorama do tema no Brasil neste período.

Figura 4
Comércio de rua. Fotografia, Alice Brill. Salvador, 1953.

Inicia-se aqui o debate sobre a civilização e a modernidade, a “memória colonial” irá assombrar o Brasil com um passado que remete a um período que se deve ultrapassar o mais rápido possível em nome de um nível de desenvolvimento almejado que tem como modelo a Europa. Para Shwarcz (2016):

...Numa época em que no Rio de Janeiro havia um bairro conhecido como Pequena África; num contexto em que a capital do Brasil era conhecida como uma nova Roma – tal o número de escravizados que por lá circulavam – esse tipo de trabalho e de imigração forçada como que sumiu da representação oficial... Tratou-se de disfarçar a importância desse sistema, camuflar a existência de uma maioria escrava, ou mesmo o predomínio da população negra e mestiça no país... (SHWARCZ, 2016, p. 20)

Em contrapartida, os limites históricos desta arte pictórica que se configura em um viés figurativo¹⁵ inclui uma política iconográfica para as colônias, mas também traz outras técnicas de representação da figura humana, dos espaços, da flora e fauna, além de materiais novos que juntos alinhavam a construção da imagem de homens e mulheres

¹⁵ Estilo que representa acuradamente figuras, animais ou outros objetos reconhecíveis (também chamado representativo; seu oposto é o abstrato ou subjetivo). STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada. Da Pré-História ao Pós-Moderno*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.89.

coligado ao discurso racial. Neste âmbito do contacto com novas formas visuais de representação e materiais Edson Motta e Maria Luiza Salgado tratam a questão da técnica e do meio da pintura:

Como processo de pintura, o óleo oferece ainda hoje margem a discussões quanto às origens, métodos e evolução, a despeito de sua aplicação secular. Há interpretações diversas sobre sua história e os processos empregados pelos antigos mestres, como os Irmãos van Eick, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Tintoretto, Corregio e outros, citados pelos tratadistas. A área de desenvolvimento da pintura a óleo está estreitamente ligada à cultura ocidental e fica circunscrita, geograficamente, das fronteiras eslavas até o Atlântico e do Mar do Norte ao Mediterrâneo, transferindo-se, mais tarde, através da colonização, às outras partes do mundo. (MOTTA; SALGADO, 1976, p.61)

O domínio progressivo do uso dos materiais e o transcorrer da história brasileira dá a possibilidade de anotar a permanência do registro da população afrodescendente como tema artístico, às vezes de forma recorrente e outras esporádicas (CUNHA, 1983)¹⁷.

No século XX citamos o pintor Portinari¹⁸ como uma amostra desta premissa, (ver figura 5; página 35), encontraremos obras em sua trajetória onde o personagem central será descrito na forma de uma crônica visual, ou seja, nos remete as linhas dos artistas abordados anteriormente. Diferente da “Mulher Africana” de Eckhout, (ver figura 1; página 30), a “Negrinha” de Portinari é o único elemento figurativo da cena.

O enquadramento da figura adotado no espaço do quadro se aproxima da linguagem do retrato individual que a fotografia será herdeira. Relacionando o discurso da pintura com a fotografia.

¹⁷ Para aprofundar o tema ver: CUNHA, Mariano Carneiro. Arte Afro-Brasileira. IN: Zanini, W.(Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Moreira Sales, 1983.

¹⁸ Sobre a polêmica em torno da modernidade na América Latina sugerimos o capítulo “A Resistência”, onde Marta Traba desenvolve uma reflexão crítica e cita entre outros nomes o de Portinari. TRABA, Marta. *Dois Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950-1970*. Tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.37.

Figura 5
Negrinha. Candido Portinari. Óleo sobre tela, 45,5 cm, 1953.

Os cânones que começaram a ser impostos à colônia portuguesa e espanhola, além de se referirem a uma política iconográfica, privilegiavam personagens, cenas religiosas e um arcabouço de imagens baseadas na linhagem judaico-cristã¹⁹ dos colonizadores, a ser imposta para estas populações. Pretendiam também dar partida a um projeto que chancela a um crescente academismo a responsabilidade de sistematizar uma linguagem visual para o Novo Mundo, que ao manter os temas permitidos pela igreja também trouxessem a público o processo colonial, com o intuito de reforçar os conteúdos do sistema imperialista. (JOLY, 1996)

Uma característica importante a ser apontada na edição destas imagens será o papel da formação artística, consignado à presença de artistas estrangeiros de forma independente ou não, nos três países: Brasil, Colômbia e Moçambique. Progressivamente, iniciam-se as fundações de escolas para o ensino formal em Artes e alguns artistas nacionais realizam estudos artísticos nos países europeus, assumindo

¹⁹ ...as religiões judaico-cristãs têm a ver com as imagens. Não apenas porque as representações religiosas estão presentes em massa em toda a história da arte ocidental, porém, mais profundamente, porque a noção de imagem, assim como sua condição, representam um problema-chave da questão religiosa. A proibição bíblica de se fabricar imagens e prosternar-se diante delas (3º mandamento) designava a imagem como estátua e como deus. Uma religião monoteísta tinha como dever, portanto, combater as imagens, isto é, os outros deuses. In: JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Capinas, São Paulo: Papirus, 1996, p.18

gradualmente por estas experiências de aprendizagem, outros procedimentos de ensino e de produção, quando retornam aos seus países de origem.

Na qualidade de correspondente no Brasil, Debret já havia noticiado²⁰ a importância e contribuição do estabelecimento do ensino formal de artes no país, declarando ainda na sua obra sobre os aprendizes: “... Os dois mais hábeis já tinham executado quadros de história, cujos motivos nacionais se prendiam aos estabelecimentos que deviam ornamentar...” (DEBRET, s/d, Vol.II, p.11). No caso da Colômbia,²² Huertas (2016) resume o caminho que percorreu a educação artística no país:

...Assim, temos no final do século XIX na Colômbia uma série de instituições de educação pública que fazem parte da construção de uma nação *civilizada*, guiada pelo triunfante movimento da regeneração, que impunha uma identidade de língua (espanhol), raça (branca) e religião (católica), a que se entregou a hegemonia na educação...mesmo que seja inato nas elites, deve cultivar-se em contato direto com os grandes modelos, definidos pelas autoridades do sistema...²³ (HUERTAS, 2016, p. 126)

Em relação a Lourenço Marques, atual Maputo, em Moçambique, numa retrospectiva histórica acerca dos modos de organização da arte, Costa (2013) irá traçar os contornos da edição das imagens no escopo de uma narrativa hegemônica, como sublinha a autora:

As Exposições Coloniais, que se organizam sobretudo para mostrar e promover os recursos de valor comercial das colônias, deram a

²⁰ “Aos senhores membros da Academia de Belas-Artes do Instituto de França: “...ouse hoje oferecer-vos, vo-la dedicando, esta obra histórica e pitoresca, em que lembro, antes de tudo, ao mundo intelectual, que o Império do Brasil deve ao Instituto de França sua Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro...Historiador fiel, reuni nesta obra sobre o Brasil os documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo progresso acompanhei passo a passo...Vós vos dignareis acolhê-la, espero-o, como um momento erguido à vossa glória e à vossa generosidade, a qual, expandindo as belas-artes em outros hemisférios, se compraz aí criar rivais...”. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, Círculo do Livro, Tradução Sérgio Milliet, s/d, Vol.II, p.9.

²² “La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia se fundó el 20 de julio de 1886 en Bogotá. Con ella se instauró la enseñanza moderna del arte académico en el país. Se dejó de lado el modelo colonial de enseñanza de los talleres de arte y oficios, que regieron la producción artística por más de trescientos años...” RODRÍGUEZ, William Vásquez. In: “*Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia*”. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016, p.122.

²³ “...Así, tenemos al final del siglo XIX en Colombia una serie de instituciones de educación pública que hacen parte de la construcción de una nación *civilizada*, guiada por el triunfante movimiento de la regeneración, que imponía una identidad de lengua (español), raza (blanca) y religión (católica), a la que entregó la hegemonia en la educación...aunque sea innato en las élites, debe cultivarse en contacto directo con los grandes modelos, definidos por las autoridades del sistema...”. HUERTAS, Miguel. In: “*Notas para una Historia de la educación artística en Colombia en el siglo XX*”. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016, p.126.

conhecer os produtos agrícolas e industrializados...incluindo artes e tradições às vezes listadas como “artigos de fantasia”, “artes e indústrias indígenas” e, “artefatos e trabalhos indígenas”. (COSTA, 2013, p. 67)

Diferentes ações serão tomadas paralelamente no curso geral da dominação imperialista no que diz respeito ao patrimônio imaterial. Inicia-se também um acervo de peças, que recolhidas passam a integrar diversas instituições destes países e que além de atestarem as diferentes culturas, as organizações destas sociedades e distintos universos de representações simbólicas, conferem a existência diversificada de produções culturais antes da chegada do colonizador.

Esta extensa produção material comprova o domínio de técnicas e conhecimento de materiais tais como o ouro, a prata, a cerâmica, entre outros, além de técnicas como a da cera perdida.²⁵ (SALUM, 2008)

Sobre esta produção cultural autóctone chamamos à atenção a cultura Nariño, (ver figura 6; página 38), representada por esta peça de cerâmica, material usado com regularidade para confecção de peças utilitárias e algumas vezes para uso religioso, tanto no Brasil quanto em Moçambique. Esta peça Colombiana é um dos exemplares de um grupo indígena²⁶ que compartilhava uma cultura e confeccionava peças em um imaginário estético particular, gerando narrativas simbólicas que irão construir uma cultura singular. (OLIVELLA, 2014)

²⁵ “Na África ocidental, a fundição do bronze, ou de outras ligas metálicas, pelo processo da “cera perdida” segue, tradicionalmente, as etapas descritas a seguir: 1º O modelo original é feito a partir de uma haste de ferro. 2º Em torno desta haste será modelado um núcleo de argila...5º Depois de esfriado, o molde deverá ser quebrado...Notar que este método permite apenas uma única reprodução do modelo...” In: SALUM, Marta Heloisa Leuba. *África: Culturas e Sociedades, Guia temático para professores*. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 2-3.

²⁶ OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p. 112. “Error grave es imaginar que las etnias amerindias colombianas conformaban comunidades puras. No olvidemos que ya desde tiempos prehistóricos antes de la era cristiana, los protoarawak, protochibcha y protocaribe habían iniciado contactos y mestizajes étnicos...”

Figura 6
Mujer sentada. 800-1500 d.C. Cultura Nariño.

Nesta abordagem preliminar podemos notar na próxima obra, a “Cacica”, (ver figura 7; página 39), elementos indígenas em ressignificação com a iconografia cristã. A sobreposição das culturas contraria a hipótese de que não havia produções que pudessem ser classificadas como arte e muito menos que as populações estariam incapacitadas de desenvolver modelos estéticos próprios e até mesmo de reproduzir outros, como aponta Velasquéz:

Porém, a produção de imagens indígenas não parou durante a colônia e surgiu uma forma de mestiçagem muito interessante, onde elementos do imaginário ancestral apareciam camuflados dentro das obras que alguns artesãos indígenas realizavam nas Igrejas.²⁷ (GÓMEZ, 2016, p.13)

Um olhar mais atento percebe outros índices de resistência cultural, observados também nas demais culturas além da colombiana, ou seja, nos casos do Brasil e de Moçambique, portanto, a ideia equivocada de submissão indígena deve ser relativizada. assim como em relação aos negros. Neste ponto, destacamos a importância do discurso

²⁷ “Sin embargo, la producción de imágenes indígenas no cesó durante la colônia y surgió una forma de mestizaje muy interesante, donde elementos del imaginario ancestral aparecían camuflados dentro de las obras que algunos artesanos indígenas realizaban en las Iglesias”. VELÁSQUEZ, Ricardo Rivadeneira. “Lo maravilloso del arte indígena. La producción de antiguos y recientes moradores del territorio nacional”. In: GÓMEZ, Juan Camilo Rodríguez. (editor). *El Arte en Colombia*. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016, p.13.

que é instaurado e que irá refletir na representação e composição destas imagens na História e historiografia da arte.

Figura 7

Cacica. Iglesia doctrinera, Sutatausa, 2012

Foto: Natalia Benrey

Mais a frente à obra “La tigresa”, (ver figura 8; página 40), do pintor Guillermo Wiedmann, um alemão radicado na Colômbia, refaz o caminho do artista estrangeiro que se insere em um país tropical e a partir desta experiência tenta produzir uma obra singular. Afastando-se da linguagem vigente anuncia um repertório filiado nas escolas do expressionismo e do abstracionismo²⁸.

Assim como a “Negrinha” de Portinari, a figura está no centro da ação (ver figura 5; página 35), porém o fundo da pintura vê-se diluído pelas razões seguintes; a opção de Wiedmann pela técnica da aquarela, que propicia na condução da água uma estética que

²⁸ O termo “expressionismo” foi usado pela primeira vez da maneira como entendemos hoje, em 1912, por Herwath Walden (1879-1941), proprietário da *Der Sturm* (A tempestade), uma progressista revista de arte alemã. Os artistas expressionistas, muitos dos quais trabalhavam na Alemanha, queriam criar uma arte que confrontasse o espectador com uma visão mais direta e pessoal de seu estado de espírito. O expressionismo era uma forma de arte representativa que incluía certos elementos essenciais: distorção linear, reavaliação do conceito de beleza artística, simplificação radical de detalhes e cores intensas. FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte. Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*, tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p.378.

Abstracionismo-Tendência artística já preconizada por Turner, predominante a partir da segunda metade do século XX, em que os temas ou motivos da obra abstraem-se das formas naturais. PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: Ed.Senac, 2003, p.147;149.

nos remete ao mesmo tempo a uma abstração, pois não há uma representação fidedigna, o espaço se desvincula da realidade.

Soma-se por meio do expressionismo o intento de que com esta ação a comunicação de uma série de emoções seja impulsionada ao espectador através do rosto da figura feminina que está no primeiro plano e até mesmo a indumentária que deflagra um volume por onde sobressai o corpo da mulher. Ao mesmo tempo em que o espectador pode ser envolvido pelo estado de espírito da jovem, resta-nos paradoxalmente a legenda da pintura que traz a animalização do sujeito, a modelo continua anônima, como nos demais exemplos anteriores, e refém da analogia do homem *versus* animal.

A palheta de cores oscila entre o contraste de quentes e frias - o que fica desnudo, o corpo ou a alma? Por que caminho Wiedmann nos leva? Recordemos que a política iconográfica anterior compunha um conjunto normativo onde as representações do corpo deveriam obedecer aos cânones conduzidos pela Igreja e em associação ao regime colonial.

Figura 8
La tigresa. Acuarela de Guillermo Wiedemann, 1952.

Desta forma, a institucionalização do ensino e do patrimônio material e imaterial²⁹ traz o debate iniciado pelos colonizadores, qual seja: a origem, definição e critérios da

²⁹ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Brasil divide o Patrimônio Cultural em dois grupos: imaterial e material. O imaterial é aquele em que as práticas, representações,

etnografia desta produção cultural. Se havia um padrão normativo a ser seguido dentro do regime colonial, como seria este processo na própria África e em específico em Moçambique³⁰? O debate sobre a dualidade entre arte e cultura e o que seria considerado uma produção africana tradicional³¹ ganha força no momento de pensar na sua institucionalização e em sua função como um produto a serviço de uma educação estética pós-independência, como irá ressaltar Costa (2013);

O que incorporar do passado, do presente, das culturas de outros povos? Responder à imposição da cultura portuguesa afirmando a cultura local durante tantos anos negada (o moçambicano não tinha nem história nem cultura), parecia ser, neste contexto histórico, o único caminho a trilhar, o caminho que havia já percorrido, de maneiras diferentes, outros países no seu processo de libertação. A vontade de constituir uma coleção nacional e abrir ao público uma exposição permanente encontrou pois dificuldades de ordem vária. (COSTA, 2013, p.27-28)

Nesse sentido, o grupo étnico dos macondes³³ tem sido referenciado amplamente quando se reflete sobre o passado em Moçambique e sua produção tem sido nomeada quando se pretende tratar da arte tradicional moçambicana.

A excelência na confecção de peças de cerâmica reúne elementos da identidade deste grupo, e encontra no trabalho de Reinata Sadimba visibilidade, quando paulatinamente a artista se insere em um contexto de reconhecimento individual e com a consequente consolidação artística. O domínio e o manuseio do material, e os temas (ver figura 9; página 42) por ela escolhidos se modificaram paulatinamente ao longo de

expressões, conhecimentos e técnicas, instrumentos, objetos, artefatos e lugares são reconhecidos por comunidades como parte integrante de seu patrimônio cultural. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/patrimonio/patrimonio-material-e-imaterial>>. Último acesso em: 26 set.2011.

³⁰ Após a independência que ocorre em 1975, Lourenço Marques capital de Moçambique recebe o nome de Maputo.

³¹ Para aprofundamento do tema recomenda-se a leitura acerca do conceito para a arte africana da autora COSTA, Alda. Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004). Lisboa: Babel, 2013, In: “*Conceitos e problemáticas subjacentes ao debate*”, p. 44-61. Complementarmente sobre a questão do tema da tradição na arte africana, ver BRITO, Isa. Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique. MUVART: 2004 a 2010. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2012. In: “*Da Arte Africana e da Arte Africana Contemporânea*”, p.29 a p.78. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29052012-162146/pt-br.php>>. Último acesso em: 12 set. 2017.

³³ Para aprofundar o tema ver: especialmente o Capítulo 4, In: LARANJEIRA, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: Conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950-1974)*. Tese de Doutorado, Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03112016-160238/pt-br.php>>, Último acesso em: 08 mai.2017.

sua trajetória. Ao observar distintos processos criativos no uso deste material - a argila, encontramos traços de comunhão entre os três países na adoção e confecção de peças com estas características.

Ainda em relação à ceramista Reinata Sadimba, o feminino é o modelo recorrente em sua obra, onde temas associados ao cotidiano e à cosmogenia maconde se destacam. Inicialmente suas peças constavam na produção de potes para carregar e armazenar água ou para o consumo e conservação de alimentos, posteriormente novos personagens surgem, compondo uma série particular³⁴ (DIAS, 2012).

Figura 9
S/título. Reinata Sadimba, c. 2005

Simultaneamente a esta linguagem artística relacionada aos macondes, com uma produção contemporânea e em pleno século XXI, encontramos a aquarela de Manuel Santana, (ver figura 10, página 44), onde o feminino é novamente o modelo e tema central da composição, e mais uma vez podemos observar a crônica de costumes na

³⁴ “A linguagem artística de Reinata deriva de múltiplas matrizes. A olaria de forma cilíndrica e simétrica dá corpo e estrutura básica às obras, sendo condicionada pelo processo de modelagem. A relação com os usos e costumes da sua cultura, com as marcas representativas de valores familiares e étnicos, as escarificações em forma de elementos geométricos estão presentes em muitas das suas obras e encontram-se, frequentemente, também na escultura maconde em madeira.” DIAS, Jorge. “Reinata Sadimba e os outros.” In: GANDOLFO, Gianfranco. *Reinata Sadimba. Esculturas/Cerâmicas. Não somos iguais, estamos diferentes*. Editorial Kapicua, 2012, p. 235.

atividade da venda de carvão, possivelmente com o intuito de demonstrar o acúmulo da função materna.

Além do trabalho, os pés descalçados podem representar outro dado significativo, ou seja, sua posição social. Trata-se de uma mulher do povo, não assimilada³⁵, porém com acesso à cultura do colonizador, uma vez que cobre o seu corpo um vestido e não apenas uma capulana.³⁶ (CAMPOS, 2012)

Outra questão se sobrepõe, a figura da mulher está de lado, porém o fundo da pintura apresenta-se em perspectiva simples, quer dizer, com apenas um ponto de fuga, dando profundidade à cena. Ao mesmo tempo em que descentraliza a modelo, dá ao espectador a ideia de um percurso longo. O fator ambiental é um dos efeitos produzidos pelo artista, há sombra, portanto a atividade se passa sob um dia ensolarado em Moçambique, uma vez que é possível notar a luz que emana do céu claro. Seria este o movimento e a atmosfera da cidade colonial nesta altura nomeada de Lourenço Marques? Apesar de alguns indícios, a personagem nos parece distante do modelo do cidadão assimilado imposto pelo colonizador.

³⁵ Recorrendo à etimologia, pode-se perceber que o vocábulo “assimilação” indica uma acção no sentido de tornar algo semelhante. Em situação colonial, assimilação é o processo que leva o “indígena” a tornar-se semelhante pelos usos e costumes ao “civilizado”, como forma de adquirir a cidadania portuguesa..., ver mais detalhes em ROCHA, Aurélio. *Associativismo e Nativismo em Moçambique: Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano (1900-1940)*. Maputo: Promedia, 2002, p.125. Complementando: Para ser aceito como um assimilado era necessário satisfazer as seguintes condições: 1. Saber ler, escrever e falar português fluentemente; 2. Ter meios suficientes para sustentar a sua família; 3. Ter uma boa conduta; 4. Ter a necessária educação e hábitos pessoais e sociais de modo a tornar possível a aplicação do direito público e privado vigente em Portugal; 5. Requerer à autoridade administrativa da sua área, que por sua vez o enviará ao governador do distrito para a aprovação. CASIMIRO, Isabel (Dir.). *Lutar por Moçambique*. Maputo: Coleção Nosso Chão, 1995, p.47 e p.48.

³⁶ É um tecido, e pode ser usado de diversas formas e com funções variadas. Segundo CAMPOS: A Capulana é um pano retangular de algodão, misturado com fibras sintéticas, com motivos estampados e cores fortes. As estampas representam a flora e fauna das savanas do Moçambique e também desenhos geométricos pela forte influência árabe. Ver mais detalhes In: CAMPOS, Claudia. *Capulana, representação e identidade da população de Moçambique*. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-3-CULTURA_COMUNICACAO-ORAL/Capulana.pdf>. Último acesso em: 12.set.2017.

Figura 10

A Vendedeira de macala (carvão). Manuel Santana. Aguarela divulgada em 1937.

Vinte e quatro anos depois desta aquarela de Manuel Santana, (ver figura 10) Malangatana, artista moçambicano, nascido em Matalana, participou e atuou intensamente na vida cultural e política da cidade, tendo a oportunidade de acompanhar todo o processo colonial e a independência do seu país. Trabalha com diversas técnicas e suportes, incluindo a pintura mural e seus personagens se concentram na representação da população local, assim como Reinata Sadimba, que é uma artista maconde.

Nessa obra de 1961, (ver figura 11, página. 45), Malangatana traz a figura de uma mulher deslocada do centro da composição, ou seja, não está em uma pose central como a “Negrinha” de Portinari, (ver figura 5; página 35), ou como “La Tigresa” de Wiedmann, (ver figura 8; página 40).

Figura 11
Malangatana. Pintura, 64x54 cm, 1961.

Seu olhar, principal linha horizontal, conduz o espectador para um espaço externo da tela e Rudolf Arnheim, ao comentar sobre as direções dos olhares dos personagens do quadro “Adoração dos Magos”, redige: “... a história vem de fora da moldura...” (ARNHEIM, 1989, p.7) nos faz acreditar que o mesmo ocorre neste caso. Outro aspecto nos chama a atenção na obra moçambicana, as sombras no rosto são modeladas de tal forma que o tema pode sugerir quase uma escultura, uma máscara. Ao fundo, que integra a composição, coube uma função decorativa onde o padrão adotado praticamente se uniu ao grafismo da estampa do vestido. A linha marcante contorna a modelo e ressalta a sua posição à frente da cena. Recursos habilmente usados pelo artista para iludir o outro olhar - o do espectador - e dar visibilidade a esta mulher como também uma insinuação de tridimensionalidade. No rosto, através do olhar, se pretende revelar o mundo interior da modelo.

1.1. O FENÔMENO ÓPTICO NA CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL

À medida que o conhecimento científico avança, a percepção sobre o mundo, as pessoas e todas as coisas reais e abstratas se altera. Como consequência, notamos

através do trabalho dos artistas seja no Brasil, na Colômbia ou em Moçambique, o embate travado entre a afirmação e a crítica de uma representação pictórica atrelada a um discurso ideológico, pois afinal, o poder em si, aparece em todas as esferas da vida social e em diferentes partes do mundo. Neste sentido, dentro do sistema artístico, os artistas empreendem esforços para compreender os mais distintos fenômenos ópticos na tentativa de construir uma linguagem visual que represente estes códigos emergentes.

Cientificamente “Nossos olhos abrangem uma área pouco inferior a 180 graus ao redor do nosso corpo. Na parte da frente de nosso olho encontra-se a íris, que funciona como diafragma, limitando os raios luminosos que penetram em seu interior para atingir a retina...” (PEDROSA, 2003, p.104), o funcionamento da visão é um processo complexo e ocorre seguindo um conjunto de operações no corpo humano. Porém, a diferença entre olhar e ver algo faz parte de um escopo que relaciona à subjetividade e à cultura quesitos que se alteram ao longo do tempo, como se tem tentado demonstrar.

Portanto, é necessário salientar a importância que trouxe o movimento conhecido como Renascimento e as mudanças que sobrevieram para a pintura, das quais a fotografia será herdeira. Vários são os pontos a comentar sobre esse período, porém é importante salientar que tanto a técnica quanto o material propiciam um processo de produção de novas visualidades ou formas de ver o mundo, que se expandem também para os continentes que irão sendo descobertos.

Ampla discussão³⁹ empreende Arnold Hauser sobre um marco originário do Renascimento, e por fim elocubra:

...talvez seja preferível situar a linha divisória crucial entre a primeira e a segunda metade da Idade Média, ou seja, no final do século XII, quando a economia monetária é ressuscitada, novas cidades surgem e a moderna classe média adquire pela primeira vez características que a distinguem; seria inteiramente errado situá-la no século XV, no qual, é verdade, ocorreu a realização de muitas coisas mas absolutamente nada de novo começou... (HAUSER, 1998, p.273)

³⁹ Há também, razões mais especificamente profissionais para a preocupação com o estilo. Os historiadores da arte ficaram cada vez mais insatisfeitos com o modelo tradicional de história da arte como uma sequência linear de períodos independentes, cada um delimitado por um conjunto de características persistentes e tendo um começo e fim datáveis. Quando se conheceu mais sobre a real complexidade dos fatos históricos, tornou-se necessário levar em conta todos os tipos de sobreposições, e exceções, dissidências, subdivisões e deslocamentos no tempo. As nítidas fronteiras entre um estilo e o seguinte tornaram-se confusas e controversas... ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.275.

O alcance destas inovações, em específico na pintura, em termos técnicos nos trazem questões relativas à representação e ao surgimento de outros materiais. A tinta usada anteriormente ao óleo era uma mistura de gema e clara de ovo, água e pigmentos⁴¹ em pó denominada têmpera⁴², em painéis de madeira por exemplo. Com o uso do óleo⁴³ na pintura, os artistas tiveram outras opções para representar texturas, de realçar a luz e a sombra, de dar volume as formas e consequentemente peso. A ampliação da palheta de cor é o resultado adquirido através da pesquisa de novos pigmentos e seu domínio em relação a este processo, uma vez que a tinta a óleo demorava a secar, ao contrário da têmpera, por esta razão o artista se lançava a obra alterando-a, acrescentando elementos. Além disso, o tempo de observação do fenômeno óptico e da natureza alonga-se. (MOTTA; SALGADO, 1976)

Se antes o trabalho do artista estava atrelado aos painéis de madeira e afrescos, outro suporte surge, a tela, emancipando a mobilidade corporal e fruição espacial, ou seja, tendo a tinta a óleo inserida na prática da representação visual e alterado o seu suporte, o artista ampliou com isso de forma significativa o seu próprio tempo e espaço. Soma-se a tudo isso a descoberta da perspectiva, que cria a ilusão de profundidade, e a configuração piramidal⁴⁴, que irá possibilitar outras composições da imagem. Alberti (2009)⁴⁵ se debruça na análise da pintura:

⁴¹ Genericamente os pigmentos são minerais moídos e triturados até se tornarem pó, macerados com solvente como, por exemplo, a terebintina. Sugestão para aprofundar o tema: MOTTA, Edson, SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

⁴² MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p.13. “A palavra têmpera tem origem no termo latino *temperare*, que significa juntar ou misturar, entre outras conotações. No fabrico das tintas, logicamente, misturam-se pigmentos a aglutinantes e estes passam a designar cada tipo de têmpera que constituem- têmpera a cola, têmpera a ovo, têmpera a caseína, etc. A pintura a óleo, em seus primórdios, também era conhecida como têmpera a óleo. Segundo a atual nomenclatura, a pintura a têmpera engloba em sua definição todos os processos de pintar cujo aglutinante seja solúvel em água, excetuando-se a aquarela, que difere da têmpera por seu aspecto ótico e sua transparência, constituindo, por si só, um processo independente...”

⁴³ ⁴³ MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p.64. “A grande descoberta na evolução da pintura a óleo parece estar mais ligada à aplicação dos solventes do que ao próprio *médium*, assaz conhecido desde a mais remota antiguidade...”

⁴⁴ A composição da figura é dividida em pirâmides/triângulos, anteriormente as figuras eram representadas de frente ou de perfil num alinhamento horizontal.

⁴⁵ Battista Alberti nasceu em Gênova em 14 de fevereiro de 1404, quando os Alberti estiveram exilados de Florença; era o segundo filho, ilegítimo, de Lorenzo di Benedetto Alberti e de Bianca Fieschi, nobre genovesa. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p.33.

Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convém entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes.

Portanto, a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz. (ALBERTI, 2009, p.101-102)

Nesta definição de Alberti se expressa o valor que a luz alcança na aproximação da ideia e da representação da realidade, nesse sentido é pertinente ressaltar aqui a obra de Leonardo da Vinci e o seu empenho na observação constante dos fenômenos naturais, de forma a obter assim o apuro da sua técnica. Neste artista, a relação entre a luz e o espaço vai impulsionar a ruptura das fronteiras que a ciência e a arte poderiam trilhar.

1.2. A REPRESENTAÇÃO TANGÍVEL

Neste escopo, dois pressupostos da modernidade são importantes; a autonomia do indivíduo e as transformações no âmbito sociocultural influenciadas pelas demandas proporcionadas pelo avanço do capitalismo no período.

Como observamos, a Reforma provoca uma fratura ideológica e compromete o poder da religião católica, que almejava uma hegemonia, o que significa dizer que o centro do universo antes fundado unicamente na relação com o divino se desloca para a relação do homem com a razão, na tentativa de buscar na natureza o próprio conhecimento que se expressa na ciência e não mais na centralidade do conhecimento místico ou messiânico⁴⁷, ou seja, o homem está centrado nele mesmo. (HERVIEU-LÉGER; WILLAIME, 2009)

⁴⁷ H. Desroche torna sua a definição do messianismo dada por Hans Kohn: “A crença religiosa na vinda de um redentor que porá fim à ordem atual das coisas, seja de modo universal, seja por um grupo isolado e que instaurará uma ordem nova, feita de justiça e de felicidade...” In: HERVIEU-LÉGER, Danièle, WILLAIME, Jean-Paul. *Sociologia e religião: abordagens clássicas*. Tradução: Ivo Storniolo. Aparecida:SP; Ideias & Letras, 2009, p.306.

Se para Hauser (1998) o ponto referencial para o Renascimento é discutível, consideramos que delimitar o espaço cronológico em função de uma linearidade de seus acontecimentos realmente seria um erro, uma vez que em pontos distintos havia diferentes pessoas a realizar experimentos que envolviam um aprofundamento da realidade visível e invisível. Vale ressaltar que não eram apenas os artistas que se lançavam a esta aventura, mas um significativo grupo de observadores dos fenômenos naturais.

No que diz respeito ao pensamento científico e artístico, a câmera escura⁴⁸, enquanto tecnologia, será o embrião da fotografia e do desenvolvimento do seu equipamento. Com a câmera escura o artista ganha uma independência na reprodução da imagem, uma vez que o tempo de observação para a sua construção é agora otimizado. Vale observar também que se confundem as fronteiras da manualidade e da mecanização, consignando que agora o artista divide com a máquina a produção da obra. (MARTINS, 2010)

Alguns pintores começam a usar a câmera escura, dentre eles Johannes Vermeer⁴⁹. Com o auxílio deste equipamento o artista se debruça na observação da luz e de seus atributos, o que dará forma a toda sua obra pictórica, reafirmando a parceria entre a arte e a ciência. Isso quer dizer que a imagem paulatinamente ganha corporeidade, se torna tangível, termo que adotaremos para abordar esta questão.

Este conceito de introspecção criativa considera que a imagem surge em primeiro lugar no pensamento⁵⁰ (ARNHEIM, 1989) e depois se transporta para o espaço do visível, através do exercício da observação e da realização em si. Com a câmera escura, no caso do artista, o caminho se encurta, pois agora o processo de registro da imagem se dá mais na sua reprodução do que em sua construção mental, ou seja, se torna uma execução exterior e, em grau menor, uma introspecção artística. O segundo momento a ser superado neste processo de reprodução da imagem se refere à resolução do problema da fixação da mesma em uma superfície.

⁴⁸ No século X, um árabe chamado Aihazen descreveu em manuscritos como observar um eclipse solar no interior de uma câmara escura. Esta era formada originalmente por um quarto sem nenhuma luz, com um orifício numa das paredes que permitia projetar, na parede oposta, uma determinada imagem na posição invertida. O quarto foi substituído por uma caixa portátil, e o orifício, por lentes simples, num esquema que serviu de modelo para as primeiras câmeras fotográficas. Costuma-se denominar os laboratórios atuais de “câmara escura”. In: MARTINS, Nelson. *Fotografia: da analógica à digital*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010, p.48.

⁴⁹ Pintor holandês (1632-1675). Sugestão, filme: *Moça com brinco de perola*, Dir. Peter Webber, 2003.

⁵⁰ “A arte reflete a mente, sem a natureza humana a arte não pode ser boa...” In: ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.248.

Sabemos que o marco inaugural da técnica fotográfica será creditado à manipulação de produtos químicos sobre uma base onde o registro da luz pudesse ser gravado, de forma definitiva, o que não era possível com a câmera escura. Ela apenas reproduzia a imagem momentaneamente com o auxílio exclusivo da luz. Esse conhecimento adquirido através da manipulação química já havia sido utilizado na linguagem da gravura e com a imprensa⁵¹. Declara Itajahy Martins: “...Se na Europa a gravura criou condições para a descoberta da tipografia, na América foram os homens da imprensa, através dos primeiros tipógrafos, os responsáveis por sua introdução em nosso continente...” (MARTINS, 1987, p. 182) e segue: “A arte traduz, ao longo do tempo, a luta do homem no domínio de superfícies...” (MARTINS, 1987, p. 24) ou seja, consolidando a tese de que há uma interferência simultânea entre os fatos, e de certa forma, a adoção de um empirismo nas observações, que resultaram em uma ampliação do conhecimento.

Caminhamos para o século XIX, e encontramos Nicéphore Niépce,⁵³ considerado um inaugurador neste âmbito, por ter conseguido, após várias tentativas, gravar uma imagem fotográfica em uma chapa, como destacou KOETZLE (1996, p. 12):

Através de suas pesquisas, Niépce era de fato um filho de seu tempo. Ele não se preocupa em descobrir um novo meio de expressão artística. Suas aspirações eram relacionadas a uma forma pictórica de comunicação em larga escala, isto é algo rápido, barato. Niépce começou muito cedo a gravar, com a ajuda de vários ácidos, imagens precárias em metal ou na pedra...⁵⁴

Niépce não será o único pesquisador e observador dos fenômenos ópticos, o estudo da luz na ciência se dá tanto na matemática como na física, por exemplo, com finalidades que diferem das demais. A curiosidade humana se faz presente vivamente quando o tema remete a exploração do universo. Recordamos a revolução científica imposta pelas ideias de Galileu Galilei⁵⁵ contribuindo para a transposição da ideologia do geocentrismo para o heliocentrismo, resultado de suas contestações a modelos

⁵¹ Gutenberg, em 1446.

⁵³ 1765-1833.

⁵⁴ Par ses recherches, Niépce était bien un enfant de son époque. Il ne se souciait nullement de découvrir un nouveau moyen d'expression artistique. Ses aspirations le portaient plutôt vers un moyen imagé de communication à grande échelle, c'est-à-dire quelque chose de prompt, bon marché. Niépce a commencé très tôt à graver, à l'aide de divers acides, des images précaires dans du métal ou de la pierre... KOETZLE, Hans-Michael. *Photo Icons, petite histoire de la photo*. Singapura: Taschen, 1996, p.12.

⁵⁵ 1564-1642.

anteriormente discutidos, mais uma contribuição sobre um novo olhar do homem sobre si mesmo e acerca do mundo.

Em razão destas novas formulações, efetivamente conforme a técnica fotográfica se consolidava a discussão em relação a sua aproximação com a pintura se acirrava. Rudolf Arnheim, assinala dois aspectos que considera importantes no desenvolvimento da fotografia:

...o período inicial, durante o qual a imagem, por assim dizer, transcendeu a presença momentânea dos objetos retratados, em virtude do tempo de exposição e do volume do equipamento; e a segunda fase, que explorou a possibilidade técnica de captar o movimento numa fração de tempo... (ARNHEIM, 1989, p.112)

A partir destas duas operações comentadas por Arnheim (1989) podemos analisar que se anteriormente havia uma submissão do artista a obra, tanto no aspecto físico quanto no psicológico; o fotógrafo, por sua vez, é impulsionado a interagir com o fato. É exigida dele uma atitude participativa e a imparcialidade neste caso será um desafio maior a ser atingido. A representação da cena não é apenas provida de uma estética a ser informada, mas de um movimento que oscila entre o dinamismo e a independência do motivo a ser registrado.

É o caso de situações em que o fotógrafo procura um contracampo, termo utilizado por Arlindo Machado – e que Arnheim chamará de extraquadro – explica o autor: “em certas situações-limites de extrema periculosidade ou de difícil acesso, nem sempre é possível apontar a câmera diretamente para o motivo...” (MACHADO, 2015, p.26), para o pintor a consciência de sua presença e o domínio sobre o motivo é considerável.

Vencidas as barreiras do material, e do próprio processo de fabricação das tintas e pincéis, restava ao artista dominar e representar a luz que havia na cena, resolvidas também as questões da composição na qual a perspectiva veio a reboque. A fotografia já não precisa trabalhar estes conceitos, o termo já estava dado pela pintura, resta ao fotógrafo operar a máquina.

Porém, como salienta Freund, não havia um consenso sobre a relevância da nova técnica: “A fotografia, nascida da cooperação da ciência e de novas necessidades de expressões artísticas, foi objeto de violentos litígios no momento de sua aparição...”. (FREUND, 1993, p.67) Em outro ponto do seu texto, ao avaliar as transformações sociais e econômicas do período, aborda: “...Se ia descobrindo uma nova consciência da

realidade e uma apreciação desconhecida da natureza; sua consequência na arte foi um impulso até a objetividade, impulso que corresponde com a essência da fotografia...” (FREUND, 1993, p.67)⁵⁸. Em suma, estes primeiros ensaios da modernidade serão trazidos para o novo continente. O trânsito entre os dois mundos – o primitivo e o civilizado – como entendiam os colonizadores, começaram a ficar mais evidentes na América Latina e na África; ao mesmo tempo que impunham políticas neutralizavam a cultura originária com a educação dos sentidos. Continentes que surgem como alternativas de exploração econômica acabam dando início a uma dimensão iconográfica substancialmente alterada.

A partir do momento em que o próprio mundo se torna mais tangível para o homem, o mesmo deseja se aproximar cada vez mais da sua própria imagem e de todo o aparato que constitui a representação de si mesmo, a fotografia realizará os primeiros retratos burgueses, assim como a pintura se dedicou a registrar a nobreza e o cotidiano restrito à corte.

1.3. A FOTOGRAFIA NA EQUAÇÃO DE UM NOVO PADRÃO DE CONSUMO

Como notamos, um novo hábito será inaugurado pela fotografia na sociedade burguesa, que passará a registrar a sua ascensão, ou seja, mudanças nos padrões de consumo e alterações dos modelos culturais. Como destaca Gisèle Freund: “O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, mas que se forma em função de umas condições de vida muito definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução...”⁵⁹ (FREUND, 1993, p.7), esta nova ferramenta que será a fotografia, se por um lado reflete a necessidade que os homens têm de deixar um registro que documente e expresse um legado estético para as gerações seguintes, por outro, realça a vigência de um espaço social que irá ser suplantado pelo capitalismo em relação direta a uma sociedade apta ao consumo.

⁵⁸ “La fotografía, nacida de la cooperación de la ciencia y de nuevas necesidades de expresiones artísticas, fue objeto de violentos litigios en el momento de su aparición...” em outro ponto do seu texto avaliando as transformações sociais e econômicas do período aborda: “...Se iban descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza; su consecuencia en el arte fue un impulso hacia la objetividad, impulso que corresponde a la esencia de la fotografía...”. FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1993, p.67.

⁵⁹ Como destaca Gisèle Freund: “El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución...”. FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p.7.

Pondera Diva Pinho: “Ao se sobrepor à ideia aristocrática de arte como obra de gênio, que surgiu no Renascimento e culminou no século XIX, a arte como bem econômico ou mercadoria sujeita-se às leis no mercado como qualquer bem.” (PINHO, 1988, p. 19), nesta mesma direção Raymonde Moulin, ao analisar igualmente as relações entre as obras artísticas e o mercado, acrescenta: “A obra colocada à venda, quadro ou escultura, é singular e única; ela é individual e insubstituível...” (MOULIN, 2007, p.13) observa a autora, mas por outro lado, a obra também é perecível, prossegue: “...é preciso contar com o capital artístico congelado nos museus que garantem a conservação das obras e sua colocação à disposição do público” (MOULIN, 2007, p.14), a análise destes pontos irão refletir no preço final da obra e em sua inserção no mercado.

Tratando-se de fotografia, Annateresa Fabris resume o processo de desenvolvimento da técnica fotográfica, a 1ª etapa estende-se de 1839 aos anos 1850, caracterizado pelo amadorismo e alto custo, com agentes provenientes de uma elite, sendo ela mesma a principal consumidora. A 2ª etapa corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico, barateando o custo e ampliando sua circulação. Por fim, classifica a autora que por volta de 1880 a fotografia se massifica definitivamente, prevalecendo, portanto, o viés comercial. Acrescenta ainda que aqueles que pretendem imprimir o caráter artístico na fotografia utilizaram meios e técnicas oriundas das linguagens das belas artes (FABRIS, 2008, p.17), tese defendida também pela autora Gisèle Freund, entre outros. Neste sentido, reforça-se no universo da arte o debate de ser a fotografia apenas uma representação e expressão técnica (FLORES, 2011).

O discurso inicial que está atrelado à fotografia reúne uma pequena parcela da sociedade, tanto economicamente quanto intelectualmente privilegiada, agregando-se à comunidade científica. A antropologia visual, por exemplo, se beneficiará deste instrumental propiciado pela fotografia e iniciará um processo particular de interpretação da realidade. A propósito do tema analisa François Laplantine:

...Você pode bem fazer o sermão que foi testemunha ocular de tal acontecimento...A fotografia, quanto a ela, coloca imediatamente um termo ao cepticismo relativo a uma questão e à dúvida quanto a uma interrogação.Ela constata, autentifica, garante. (LAPLANTINE, 2004, p.81)

Deste vínculo, considerando a fotografia como testemunha de um fato, acrescentamos a perspectiva de Barthes a respeito do tema. De acordo com o autor, vamos encontrar o seguinte esclarecimento sobre três intenções, a saber: 1ª; fazer (Operator), função do fotógrafo, 2ª; suportar (Spectrum), o alvo, o referente, ou seja, o fotografado e a 3ª; olhar (Spectator), operação realizada por todos nós. Afirmar ainda que a técnica procede de dois processos distintos, mediados pela química, no processo analógico e subsequentemente no aspecto físico tratando-se diretamente da “formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 2015, p.17).

Considerados estes fenômenos, as análises antropológicas, sociológicas e das demais ciências, John Collier indaga sobre a adoção da fotografia como mais um instrumento de pesquisa:

Quais os recursos especiais da câmara que tornam a fotografia de grande valor para a antropologia? ...Em etnografia, como em todas as relações humanas, ver o estranho como ele “realmente” é torna-se, frequentemente, um acidente dos nossos valores pessoais. Os sociólogos avaliam que é muito pouco o que podemos ver que seja verdadeiramente livre de preconceitos e projeção pessoal. O realismo dessa inquietação se estende à visão fotográfica, bem como à visão dos olhos. (COLLIER, 1973, p.6-7)

Barthes novamente nos auxilia, quando destaca outro termo, o *Studium*, palavra em latim que significa e define a ação de estudo, resumindo que a partir daí advém seu interesse pela fotografia: “quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos...” (BARTHES, 2015, p.29), de certo algumas imagens podem captar a atenção e as emoções do espectador, nestes aspectos, mas estas também podem carregar segundo o filósofo o *Punctum*, ou o ponto em que a fotografia igualmente estimula o olhar.

**UMA JANELA PARA O MUNDO:
O DISCURSO DA REPRESENTAÇÃO**

2 UMA JANELA PARA O MUNDO: O DISCURSO DA REPRESENTAÇÃO

A seleção e a organização dos conteúdos a serem ensinados colocavam em oposição todas as imagens até então produzidas pelos autóctones, referindo-se aqui ao Brasil, Colômbia e Moçambique, onde os métodos e as técnicas de representação privilegiavam um universo místico e onírico, numa experiência particular com a natureza e a comunidade.

Com a chegada do colonizador iniciou-se uma produção de imagens que visava, num primeiro momento, difundir a ideia de uma identidade alinhada à cultura dita “civilizada” e consolidar desta forma uma política de dominação. Estrategicamente, a divulgação dessas imagens visava uma espécie de alfabetização visual, ocasionando uma estética já previamente definida. Para tal se fez necessário, no entanto, primeiramente responder a algumas questões: o que se deveria registrar? Como? Para quem? Sendo estas as principais questões que se colocavam, abordaremos algumas características detectadas.

Ao tornar pública esta política observamos que a imagem do negro na fotografia brasileira tem um repertório calcado em alguns temas que se repetem ao longo da história, compondo um repertório iconográfico. Por serem representações recorrentes, podemos considerá-los como fundamentais na construção de sua iconografia. Em outra direção, acerca de uma identidade africana no continente ou em diáspora, podemos apontar o sagrado, o cotidiano e o feminino. O exposto nos leva a questionar por que essa mesma concepção de realidade era divulgada em lugares tão diferentes; sobre isso, Rudolf Arnheim explica: “...As representações visuais não são manipulações da natureza, mas equivalentes criados pelas possibilidades que o meio de expressão proporciona...” (ARNHEIM, 1989, p.XI).

Acerca do tema, compreendemos que as imagens são detentoras de linguagens e produzem sentidos, desta forma Stuart Hall desenvolve ampla discussão na área dos estudos culturais e indaga: “O que, afinal, o termo *representação* significa nesse contexto? O que o processo da representação engloba? Como a representação funciona? Resumidamente, representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem.” (HALL, 2016, p. 32). Para o autor entender este conceito se torna fundamental a análise da divulgação das mesmas e suas vinculações ideológicas, as quais de modo algum ocorrem de forma aleatória e sem propósito.

No caso da pintura e/ou da fotografia as dimensões estéticas e artísticas estão relacionadas com as ações de fruição, apreciação e interpretação, isso significa dizer que a repetição sistemática dos temas fazem com que o conteúdo seja cada vez mais apreendido e, conseqüentemente, a análise crítica vá se distanciando, ao menos supostamente, principalmente diante de uma profusão cada vez maior de informações e imagens, de forma banal e espetacular.

Rebel (2009) comenta sobre a possibilidade de uma interpretação psicológica da imagem por meio da percepção proposta pelo surrealismo e por meio da obra de Magritte, (ver figura 12), o autor questiona:

Um olho humano... A íris é o reflexo de um céu enevoado, a pupila um buraco negro. O que é que este olho consegue ver? O exterior ou a paisagem da alma do indivíduo? O que vê um artista quando olha para si próprio ao espelho? Verá também através de si próprio aqueles que estão a olhar para ele?... (REBEL, 2009, p.6)

Figura 12
O Falso Espelho, 1928. Magritte

Dessa maneira, acerca da pintura, as obras surrealistas pretendem ultrapassar o real e acessar outras interpretações do mesmo ao atingir os níveis do inconsciente e dos sonhos na busca de compreensão do próprio ser humano, imerso em si.

Ao comentar sobre o olhar, o historiador de arte Rebel (2009) nos remete ao ato de fotografar o negro no Brasil, onde esta nuance expressiva perpassa a imagem. Sobre esta particularidade, chama-nos a atenção o título da exposição “A Fotografia como Eu

Sou”⁶⁰ de Lita Cerqueira, que informa ao espectador a valorização da identidade do *Operator*, o fotógrafo, como denominou Barthes, na ação simultânea de olhar as fotografias e ser visto por elas. Discorrendo sobre esta natureza de assunto François Laplantine nos indica o conceito e a diferenciação entre o olhar e o ver:

...Olhar em francês é “*regarder*”, palavra forjada na Idade Média e cujo sentido permanece até hoje. “*Regarder*”, como olhar, é guardar de novo, ficar de guarda, tomar conta...O olhar demora no que vê...ao contrário do que se percebe “em um piscar de olhos”...supõe um aprendizado.⁶¹

Destacada esta diferenciação, propomos abordar as diversas variações dos temas elencados na condução de um aprendizado. Para tanto, selecionamos a fotografia de Lita Cerqueira, a “Baiana do Acarajé”, 1976, (ver figura 13, página 59). Acerca da fotógrafa Diógenes Moura escreve:

Lita Cerqueira é o personagem do seu tempo... Quem olha para sua câmera olha ela, a mulher que está por trás daquele visor. É uma questão de sentidos... Uma mulher que fotografa desde os tempos em que a imagem era quase uma “descoberta” para o mundo... tem mania de fotografar figuras (anônimas ou não); cidades históricas; o seu povo negro “atendido pela graça desatenta dos deuses em transe”...E assim os guarda em cartões-postais que espalha pelas bancas de jornais e revistas em cidades brasileiras. E então sua “fotografia popular”, como ela diz, retorna para mãos de onde nunca saíram, simbologia também repetida pelos fotógrafos africanos que viveram ou vivem no Mali⁶² e no Bamako... (MOURA, 2009, s/n)

⁶⁰ Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 7 de novembro de 2009 a 7 de fevereiro de 2010.

⁶¹ LAPLANTINE, François. *A Descrição Etnográfica*. Tradução: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004, p.18.

⁶² A citação segue a versão original, porém salientamos que a cidade de Bamako é a capital do Mali.

Figura 13

Baiana do Acarajé. Salvador, Bahia, 1976.

Foto: Lita Cerqueira

A situação retratada por Lita Cerqueira em 1976, (ver figura 13), traz novamente a mulher negra de Marc Ferrez, (ver figura 3; página 32) e de Alice Brill (ver figura 4; página 33), com a diferença de que entre elas, agora compondo a imagem, observamos várias outras pessoas ao fundo. Não temos mais o amparo solitário da arquitetura e da rua como cenário. A mulher aqui está sentada e centralizada na fotografia, porém quem encara a câmera é o homem. Mendes, em depoimento à autora⁶³ observa:

A baiana do Acarajé pode significar a emancipação das mulheres negras em Salvador; a relação com o poder é matriarcal e as escravas de ganho começam a se organizar em irmandade, compram a alforria de outras mulheres e vão formando as primeiras casas de candomblé. O Acarajé é uma comida sagrada, oferecida ao Orixá Iansã, que na mitologia iorubá é uma mulher guerreira e livre. Tanto a comida, o Acarajé, quanto à indumentária são patrimônios imateriais da humanidade.

De forma pouco distinta, Marcel Gautherot, na década de 1940, registrava também uma vendedora sentada no chão diante de seus produtos, (ver figura 14, página 59), no entanto a moça, consciente da presença do fotógrafo, olha diretamente para a câmera e chega a ensaiar um sorriso. Ao fundo ainda podemos perceber a imagem de

⁶³ Depoimento pessoal à autora. Para aprofundar o tema ver: MENDES, Marcelo Chaves. *Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08012013-145340/pt-br.php>>. Último acesso em: 27 mai. 2017.

outra mulher, desfocada, numa aparente roda de conversa, supostamente alheia ao acontecimento.

Figura 14
Salvador, c-1940-45.
Foto: Marcel Gautherot

Até que ponto o ato de fotografar os afrodescendentes no Brasil se banalizou ao longo do tempo? Notamos tanto na “Baiana do Acarajé” de Lita Cerqueira, (Ver figura 13, página 59) como na fotografia de Marcel Gautherot, (Ver figura 14) o aspecto do anonimato do personagem prevalecendo. É importante comentar que Gautherot foi um dos fundadores do *Musée de l’Homme*⁶⁴. Sobre a sua atuação destacamos:

...A visão do Brasil que ele divulgou é ligada a um interesse antropológico em que o povo é o protagonista. Colhe a peculiaridade dos tipos regionais, documenta as tradições e as mudanças sociais, registrado-as num arquivo de mais de 30.000 negativos... (GAUTHEROT, 1997, v.7, p.48)

⁶⁴ O *Musée de l’Homme* é um museu etnográfico foi criado por ocasião da Exposição Universal de 1937, a partir das coleções de gabinetes de curiosidades e do Gabinete Real. Website: <<http://www.museedelhomme.fr/>>. Último acesso em: 9 set.2017. Sugerimos também o website: <<http://www.quaibranly.fr/fr/>>. Último acesso em: 9 set.2017.

Salientamos que no século XIX, Christiano Júnior, (ver figura 15) já encenava em seu estúdio⁶⁵ imagens de negros e negras com elementos que simbolizariam a condição social do retratado. Reforçamos que esta organização de grupos e a formalização de tipos de pessoas através da fotografia também foram realizadas em outras técnicas de representação gráfica, tais como o desenho, a gravura e a pintura, como vimos no Capítulo 1. Igualmente procuravam documentar profissões e serviços, como nesta fotografia de Cerqueira (ver figura 13; página 59) e Gautherot, (ver figura 14; página 59), ou seja, estas imagens ainda denotam o registro da população afrodescendente em condições precárias de subsistência e em tempos cronológicos apartados de si.

Figura 15

Escrava Vendedora de Frutas. Christiano Júnior albúmen e cartão de visita, 1865.

Além de nos revelar processos contínuos, documentar a resistência e luta das populações negras no Brasil demonstram a persistência na divulgação destas mesmas imagens, deixando em suspenso a existência de outras singularidades.

⁶⁵ Para aprofundar o tema ver: KOUTSOUKOS, Sandra, Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Em busca destas singularidades encontramos na década de 1970, a foto “Tessão no forró - forró de Mário Zan”⁶⁶, de 1978, de Nair Benedicto, (ver figura 16; página 63), que nos remete à pintura de Wiedemann “La Tigresa” (ver figura 8; página 40), no que se refere a sensualidade. Vale notar que se conformou no imaginário coletivo a relação da representação da mulher negra à sensualidade, tanto no Brasil como na Colômbia e em Moçambique. Além de se observar na representação gráfica esta característica, entre outras, na literatura ocidental também é possível achar esta descrição e a aproximação de uma discussão de teor filosófico:

Era possível distinguir à distância escuras silhuetas humanas que se deslocavam indistintamente contra a orla sombreada da floresta, e perto do rio duas figuras de bronze apoiadas em lanças altas que se erguiam ao sol cobertas por fantásticos adornos de cabeça feitos de peles pintalgadas, com uma aparência marcial mas ainda assim imóveis como estátuas. Da direita para a esquerda ao longo da margem iluminada, movia-se uma aparição selvagem e magnífica de mulher. (CONRAD, 2008, p. 96)

Nota-se que mediante as aventuras transpostas para a literatura⁶⁷ por Joseph Conrad (2008) no exemplo citado, se tomou contato com uma África fantástica e pouco acessível aos demais. Deste modo, numa primeira análise desta obra, é nutrida uma admiração e curiosidade acerca das realizações do império inglês, principalmente no que se refere ao conceito de um universo exótico e selvagem; este movimento perpassa a relação que se tem feito do que é civilizado e primitivo e que está sendo analisado nesta política iconográfica transcontinental.

Finalmente as tentativas de destacar outros aspectos e percepções da população negra, retornando neste caso a imagem que Nair Benedicto nos apresenta, sublinham outras informações existentes dentro da realidade brasileira, embora a sensualidade também esteja em destaque. Observamos a denúncia de outro tempo, espaço e situação que se diferencia das representações da população negra exemplificadas no recorte dado até o momento.

Assim como a “Baiana do Acarajé”, de Lita Cerqueira, (ver figura 13; página 59), quem olha diretamente para a câmera não é a mulher, mas sim o homem, único personagem neste *frame*, consciente da presença de Benedicto. Acrescentamos por meio

⁶⁶ MOURA, Diógenes (Cord. editorial). *Percursos e Afetos. Fotografia 1928-2011 - Coleção Rubens Fernandes Junior*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p.68.

⁶⁷ Indicamos outra leitura como um contraponto a citada: LE CLÉZIO, J.M.G. *L'Africain*. France: Mercure de France, Collectin Folio, 2004.

da poesia “Mulata Exportação” de Elisa Lucinda outra percepção narrativa sob a condição da mulher negra:

“Mas que nega linda
 E de olho verde ainda
 Olho de veneno e açúcar!
 Vem nega, vem ser minha desculpa
 Vem que aqui dentro ainda te cabe
 Vem ser meu álibi, minha bela conduta
 Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!
 (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)...”
 (LUCINDA, 1996, s/p)

Figura 16
 Tesão no forró-forró de Mário Zan, 1978.
 Foto: Nair Benedicto.

Adicionalmente, Mário Cravo Neto em “África III”, 1991 (ver figura 17, página 64), sobrepõe a escultura ao rosto humano; em primeiro plano ressalta o objeto, elege o sagrado. A expressão do saber cultural de um grupo é denominada na atualidade de patrimônio imaterial da humanidade e leva em consideração o conhecimento e a sua produção estética.

Ao fundir a escultura ao rosto do homem como uma máscara, provocando a percepção do público, ao mesmo tempo, o fotógrafo retoma o seu percurso inicial, ao estudar e trabalhar com esta linguagem artística. Recordamos que: “...A partir de 1998 se aproxima do culto afro-baiano e, por sete anos consecutivos, se dedica a fotografar e

gravar em vídeo a vida e os rituais de culto, em especial do terreiro Ilê Àse Òpo Aganju...” (NETO, 2012, v.19, p.52), e dessa forma contribui para aumentar o acervo de imagens relativas à interpretação de uma religiosidade afro-brasileira, tema trabalhado por outros fotógrafos.

Figura 17
África III, 1991.
Foto: Mario Cravo Neto

Pela mesma razão, antes de destacar o trabalho de alguns fotógrafos colombianos que, dentre outros temas, também trazem imagens da presença negra em diáspora na América Latina, ressaltamos algumas características da fotografia realizada no continente latino-americano. Sobre o tema, a jornalista Simonetta Persichetti (2001) afirma:

...É possível percebermos na estética da fotografia latino-americana o forte contraste de luzes nas imagens, fruto de uma luz diferente da Europa e da América do Norte (porque esses continentes estão situados em latitudes mais elevadas), uma maneira também de mostrar as diferenças e os contrastes de civilizações. É muito forte também a presença de ritos e tradições místicas. Mas a diferença entre a fotografia latino-americana e a europeia e norte-americana vai se dar não no retrato e na paisagem, mas na fotografia documental, no momento em que o fotógrafo deixa de simplesmente registrar e passa a narrar o mundo que o cerca. (PERSICHETTI, 2001, p.44)

Na análise de Persichetti (2001) há diferenças estéticas nas abordagens fotográficas do continente latino-americano em relação à Europa e América do Norte;

nessa acepção poderíamos levantar a hipótese de que em se tratando do continente africano há uma similaridade nestes aspectos que são detectados pela autora no que se refere à América Latina. Especificamente acerca do panorama da fotografia na Colômbia, Santiago Rueda evidencia:

Devido à estruturação da academia colombiana, os historiadores tradicionais foram reticentes com o estudo da fotografia e da cultura visual, em geral, e prestaram pouca atenção a volumes de informações muito importantes... Desde a institucionalização da crítica da arte na Colômbia, ocorrida pela chegada de imigrantes europeus como Casimiro Eiger e Walter Engel, e a chegada ao país da argentina Marta Traba⁶⁸, nos anos cinquenta, à fotografia se lhe tem dado uma atenção tangencial... Os críticos da arte ativos na década de setenta, como Germán Rubiano, Álvaro Medina, Darío Ruiz, Miguel González e José Hernán Aguilar, prestaram atenção ocasional à fotografia e lhe dedicaram um pouco mais de cuidado...⁶⁹ (FAJARDO, 2014, p.41)

Em suma, para além da estética, para os historiadores de arte, de modo geral, e no Brasil, onde não foi diferente, quando novas tecnologias se impõem, há um ambiente inicial de resistência ao surgimento de um meio. Gisèle Freund (2015) observa com perspicácia a dificuldade que os primeiros fotógrafos tiveram que enfrentar para serem aceitos, em um contexto pretensamente consolidado. Novos meios que suplantam em geral os precedentes são detonadores de modificações não apenas nos padrões de consumo, mas também propulsores de percepções culturais e sociais distintas.

A influência crescente da técnica fotográfica aliada à narrativa escrita evidencia e dá credibilidade aos fatos, porém John Collier faz uma ressalva: “A máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção.” (COLLIER, 1973, p.1) Segundo o autor, a modernidade compromete a capacidade de observação do homem e da sua interação com a natureza,

⁶⁸ Marta Traba (1930, Buenos Aires-1983, Espanha), crítica de arte e escritora, colaborou com a Revista Cromos, editada na Colômbia e manteve relação profissional e de amizade com Hernán Díaz entre outros artistas colombianos como Lucy Tejada, Enrique Grau, David Manzur como demonstra a parceria entre os dois a reportagem que inclui fotos de Hernán Díaz: “*3 pintores colombianos en el momento del dibujo*” In: Año 45, Volumen 89, no. 2221. Bogotá, D.E. Enero 18 de 1960. Consultar ANEXOS.

⁶⁹ “...Debido a la estructuración de la academia colombiana, los historiadores tradicionales han sido reticentes al estudio de la fotografía y de la cultura visual, en general, y han prestado poca atención a volúmenes de información muy importantes... Desde la institucionalización de la crítica de arte en Colombia, sucedida por la llegada de inmigrantes europeos como Casimiro Eiger y Walter Engel, y a la llegada al país de la argentina Marta Traba, en los años cincuenta, a la fotografía se le ha prestado una atención tangencial... Los críticos de arte activos en la década de los setenta, como Germán Rubiano, Álvaro Medina, Darío Ruiz, Miguel González y José Hernán Aguilar, prestaron atención ocasional a la fotografía y le dedicaron un poco mas de cuidado...”. FAJARDO, Rueda Santiago. *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014, p.41.

ou seja, sua crítica é sobre o predomínio cada vez mais inerente da mecanização da vida e da representação da realidade. Constatava anteriormente Walter Benjamin: “...Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução...” (BENJAMIM, 1994, p.101). Frequentemente nos deparamos com as contribuições da modernidade e suas consequências, na sociedade e em contextos díspares.

Um dos indícios da entrada na modernidade é o alcance que a fotografia vai progressivamente atingir, se caracterizando como mais um meio de produzir outras narrativas. Neste âmbito, os fotógrafos colombianos Nereo López, e Efrain Garcia Abadía (Egar) são representantes desta confluência entre as duas linguagens, a escrita e a visual. Com uma extensa carreira relacionada ao ambiente jornalístico, atuando como fotojornalistas, possuem um arquivo de imagens de variados temas, entre os quais, notamos alguns registros das populações afro-colombianas. Para Eduardo Serrano:

O trabalho de Nereo López permite perceber uma grande sabedoria não só acerca do meio fotográfico mas sobre o mundo e sobre a vida...Sua produção inclui infinidades de temas, desde o retrato até a paisagem e desde o registro de importantes acontecimentos até o documento social...” (SERRANO, 2015, p.17)⁷⁰

Nesse sentido, a foto “Plaza de mercado”, 1960, de Nereo López, (ver figura 18; página 67) nos mostra que na Colômbia, uma das alternativas de subsistência da população negra também foi o comércio de rua. A mulher negra reitera esta função de trabalhar e contribuir para o sustento de si e dos seus e experimenta esta jornada forçada por circunstâncias alheias a sua vontade; por outro lado observamos que em grupos com características matrilineares pode existir este predomínio feminino. (DAVIS, 2016)

⁷⁰ “El trabajo de Nereo López permite percibir una gran sabiduría, no solo acerca del medio fotográfico sino sobre el mundo y sobre la vida...Su producción incluye infinidad de temas, desde el retrato hasta el paisaje y desde el registro de importantes acontecimientos hasta el documento social...”. SERRANO, Eduardo. **Nereo López: arte documental**. CARBONELL. José Antonio (Editor). **Nereo. Saber ver**. Editorial Maremágnum, Bogotá: 2015, p.17.

Figura 18

Plaza de mercado. (Marketplace), Cali, 1960.

Foto: Néreo López

Como examinamos, existe uma trajetória iconográfica que relaciona, no Brasil, alguns fotógrafos a outros no que diz respeito à abordagem e registro das mulheres negras, o que pode ser verificado em Marc Ferrez, Alice Brill, Cristiano Junior, Marcel Gautherot e Lita Cerqueira. Consequentemente, no âmbito dos fotógrafos colombianos elencados, reconhecemos temas e padrões repetitivos, que reafirmam um diálogo transcontinental. No segundo exemplo, (ver figura 19; página 68) Efrain Garcia Abadía (Egar) nos remete a “A Vendedeira de macala (carvão)”, de Manuel Santana, 1937, (ver figura 10; página 44), sendo que nas duas imagens as mulheres aparecem carregando objetos na cabeça; na aquarela de Santana, a jovem está retratada de lado, mas há uma perspectiva que cria para o espectador a noção de profundidade e na imagem de Egar a jovem está de frente, encara o fotógrafo e o seu ambiente indica um meio rural, o palenque⁷¹; também a cena foi construída denunciando uma perspectiva e por se tratar de uma fotografia a distorção é suavizada em relação à aquarela de Manuel Santana. A sensualidade da “Palenquera” é traduzida pela roupa molhada que a jovem usa, deixando a mostra os seios nus. O local é identificado, porém o personagem permanece anônimo, consignado à função de “tipo”, especificamente o registro da população local.

⁷¹ A palavra *palenque* se refere em português a quilombo.

Figura 19

Palenquera. 1968.

Foto: Efrain Garcia Abadía (Egar)

Na fotografia seguinte “Las três razas”, também de 1968, (ver figura 20; página 69) Egar põe à mostra a realidade do encontro étnico que irá permear o novo continente. As crianças, juntas, posam para o fotógrafo, mas também insinuam a presença de outra (s) pessoa(s) no ambiente, ou algo que lhes desperta a atenção e até mesmo provoca uma alienação em relação à presença de Egar. Comenta Olivella:

O olhar mais desprevenido permite observar nos afros da Colômbia diferentes rasgos físicos e culturais, segundo os encontremos historicamente enraizados no litoral Pacífico... Propenso a erros é tentar demarcar o afrocolombiano entre zonas étnicas a partir das suas origens...A razão desta variedade de tipos raciais reside em que a colonização não os discriminava por suas origens tribais - só quando se tratava de prevenir insurgências...⁷² (OLIVELLA, 2014, p. 273)

⁷² “La mirada más desprevenida permite observar en los afros de Colombia diferentes rasgos físicos y culturales, según los encontremos históricamente enraizados en el litoral Pacífico...Propenso a errores es tratar de demarcar al afrocolombiano entre zonas étnicas a partir de sus orígenes...La razón de esta variedad de tipos raciales estriba en que la colonización no los discriminaba por sus orígenes tribales - sólo cuando se trataba de prevenir levantamientos...”. OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África em Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p.273.

Figura 20.

Las três razas, 1968.

Foto: Efraim García Abadía (Egar)

Cópia em gelatina (Emulsión fotográfica/Papel) 20,1 x 25,5 cm

Mais um argumento a favor da nossa tese de que o projeto colonial partia da mesma linha de raciocínio, independentemente da origem do colonizador, ou seja, impor sua cultura desconsiderando o outro. Desta forma, postas lado a lado, as representações encontram um parentesco entre si.

Na Colômbia, se por um lado os espanhóis exterminavam um considerável número de indígenas e negros, por outro também podiam dividi-los; no Brasil os portugueses agiram igualmente, e da mesma forma em território africano, em suma, em cada país traça-se uma política iconográfica e de dominação semelhante. Como a fotografia inicialmente estava relacionada a um grupo de pessoas com privilégios econômicos, em Moçambique, por exemplo, pessoas e nomes como o de Sebastião Langa são literalmente “Retratos de uma Vida” na colônia, título da exposição organizada pelo Arquivo Histórico de Moçambique sobre seus trabalhos. Sobre o contexto em que se inseria a fotografia africana, Antonio Sopa escreve:

A utilização da fotografia no nosso continente remonta a finais de 1839, quando daquerreotipistas franceses viajaram para a África do Norte, Oriente Médio e América do Sul, registrando diferentes aspectos de carácter histórico, geográfico e etnográfico...Esta atividade estava directamente relacionada com os interesses dos grupos ideológicos dominantes que procuravam justificar a dinâmica da ocupação militar de África, tornando-se a fotografia o veículo ideal para alimentar o imaginário colectivo, ávido de exotismo, e de

projectar as acções ditas civilizadoras e de incremento econômico e social dos povos do continente... (LANGA, 2011, p.5)

A descrição de Antonio Sopa nos fornece outra hipótese de que o conceito era o mesmo. Complementa M'bokolo em ensaio sobre fotografia africana, que ao desenvolver o tema coloca: Aqui se trata, certamente, de uma visão de origem eminentemente colonial, da qual encontramos vestígios surpreendentes nas fotografias do fim do século XIX e da primeira metade do século XX. Estendendo-se, o autor disserta sobre o registro de “tipos”, no viés da medição e da descrição científica onde encontramos as “tribos” e as “etnias”, com ênfase no corpo, nos sinais de distinção como as tatuagens e até mesmo nas vestimentas. (LÉON, 1998, p.11)

Para levantar o debate específico sobre esta iconografia, em Moçambique selecionamos um conjunto de três fotografias de Sebastião Langa, na primeira delas o vemos retratado juntamente com dois amigos fotógrafos ambulantes (ver figura 21), em 1949, o que já nos dá uma ideia de mais pessoas negras atuando na profissão, além dele próprio, pondo em realce o predomínio de pessoas brancas a dominarem a técnica fotográfica.

Figura 21 Sebastião Langa com dois amigos, Fotógrafos ambulantes: Constantino Alberto Mondo e José Fijamo, já falecido, 1949.

A imagem seguinte mostra o fotógrafo trabalhando na câmara escura, em 1961 (ver figura 22) o que comprova que inicialmente algumas pessoas negras também tiveram acesso a novas tecnologias e realizavam por vezes as operações secundárias da

cadeia sistêmica, tais como as laboratoriais, as referentes à manutenção das máquinas e só posteriormente irão ter oportunidade de exercer funções mais representativas na imprensa e em outras mídias. Expressar criticamente seus pontos de vista será uma das ambições a alcançar.⁷³

Figura 22
Câmara escura. Sebastião Langa, 1961.

Enquanto isso, na linguagem visual, o terceiro exemplo, mais um registro dentre tantos da atuação portuguesa na sociedade moçambicana captados por Sebastião Langa, o jovem casal posando em frente à Igreja, também em 1961 (ver figura 23, página 72). Ao atuar em diversos pontos de Moçambique, o fotógrafo anota uma variedade de temas retirados do cotidiano da cidade colonial, como os aspectos religiosos e outras fotografias de casamento nos moldes da religião imposta, ou seja, a judaico/cristã, uma vez que: ...“Para os teóricos da colonização, colonizar era civilizar, e civilizar envolvia “o problema de elevar as populações indígenas até o nível da nossa civilização, educando-as e cristianizando-as” (ROCHA, 2002, p. 125). Desta forma, através do registro de LANGA podemos hoje ter acesso às mudanças culturais que ocorriam na sociedade moçambicana.

⁷³ Sugestão de leitura sobre um panorama da mídia impressa em Moçambique: BANDEIRA, Isa. *Não Vamos Esquecer! A propósito da fotografia “Marca de gado em jovem pastor de Ricardo Rangel*. Disponível em: http://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisV/GT13/Naovamosesquecer_IsaBandeira.pdf, último acesso em: 13.09.17.

Figura 23

1961.

Foto: Sebastião Langa.

Posteriormente, uma ruptura dos valores coloniais estará no cerne das experiências que implicaram os diferentes atores sociais e as instituições locais. A demanda pela construção de sua própria história e identidade, colocaram em relevo a cultura e sua representação.

2.1. IN FACIE LEGITUR HOMO: PELO ROSTO SE LÊ O HOMEM

O conhecimento de si e do outro, que advém do ato de observar a natureza e o homem integrado a ela, vai além da tentativa de dar forma ao invisível e de se aproximar de sua morfologia, é antes de tudo um dos requisitos que irá permear a descoberta do mundo interior. Este homem dividido em dois, segundo Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche: “... é ao mesmo tempo invisível e visível, homem interior e homem exterior.” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.37), melhor definindo:

Ciência do olhar, a fisiognomonia será também ciência do rosto. E está aí um dos traços essenciais que ressuscita o interesse do século 16 pela fisiognomonia antiga. *In facie legitur homo*: pelo rosto se lê o homem. O renascimento da fisiognomonia traduz uma atenção nova

pelo rosto e aquilo de que é palco, a *expressão humana*. (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.40)

Os autores percorrem os Manuais de retórica, as obras de fisiognomonia⁷⁴, os livros de civilidade e artes da conversação para atestar a hipótese de que: “...o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade ao outro, dos rituais da sociedade civil, das formas do político” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.9). Lentamente se formula uma linguagem e um código para a expressão humana, definindo uma ideia de civilidade que regerá a sociedade a partir de então.

A identificação de comportamentos similares a serem impostos em diversas culturas e, ao mesmo tempo, a ascensão da burguesia, trará necessidades alheias às que eram vigentes no período destacado pelos autores, ou seja, no trânsito do século XVI até o Século XVIII. Acerca dos aspectos da representação na arte, frisa Magnólia Costa em relação a texto de J.Meulen:

As conclusões do Concílio de Trento não puseram em questão a arte em si, mas apenas suas funções, seus usos e os limites do representável. Foi preciso aparecer a Reforma protestante para que se começasse a questionar o uso concreto e social que se fazia das imagens sagradas. (MEULEN, 2004, p.40)

Nota-se a cisão que a religião também provocará em relação à produção, edição, organização e divulgação das imagens, como temos afirmado aqui. Magnólia Costa encerra sua introdução com a constatação de que há o nascedouro de “...uma verdadeira política das imagens...” e segue: “...uma vigilância sobre toda a representação, a se exercer tanto sobre o conteúdo iconográfico como sobre a forma” (MEULEN, 2004, p.70). Nesse sentido, citamos a versão sobre o tema por Jan Muelen contida no texto em pauta:

A Igreja católica de Cristo aprova o uso de imagens e desaprova o abuso ímpio. Longe de endossar a superstição e o culto exagerado (de imagens), ela, de acordo com santo Agostinho, corrige, adverte e castiga os filhos maus e imprudentes que pecam nesse ponto, ainda que levianamente. (...) (MEULEN, 2004, p.74)

Os caminhos, que estão sendo percorridos, tentam compreender as paixões humanas através do corpo, de sua ação expressiva, na tentativa de relacionar cada ato

⁷⁴ Arte de conhecer os homens segundo sua fisionomia, interpretação de seus traços.

como componente de uma linguagem e consequentemente “constitutiva da identidade de cada homem e da ligação dos homens entre si” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.24), sobressaindo-se outros elementos tais como o caráter, as paixões, as virtudes, os vícios... tópicos que irão influenciar o juízo sobre a imagem representada. Paralelamente, sublinhamos que temos a religião do colonizador a serviço de ideologias de dominação.

A anatomia através de Camper irá auxiliar os pintores, mas também proporcionar “*uma mutação do olhar sobre a fisionomia humana*” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.106), vale transcrever o seu depoimento:

Meu mestre, Charles de Moor (...), me deu para copiar um quadro de Van den Tempel no qual havia um negro cuja representação não me deu nada menos que prazer. Ele tinha, na verdade, a pele preta, mas ela cobria um corpo de moldura europeia (...). Depois de ter estudado atentamente as gravuras do Guia, de Carl Marate, de Seb, Ricci e Rubens, descobri que, como Van Tempel, tinham representado homens pretos e não negros. (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.106)

Como podemos notar, a pintura neste caso é tida como um meio de representação onde o artista trabalha descomprometido com a fidelidade do modelo, talvez por incapacidade técnica, daí a importância que trará os ensinamentos de Petrus Camper ou apenas por uma questão de linguagem artística, considerando-se mais provável a primeira opção, o fato é que a iconografia que se produzia correspondia à idealização de um grupo ali impresso.

Ainda: “É a ossatura que permite distinguir a fisionomia do “homem preto” da fisionomia do “negro”. O olhar do anatomista atravessa as camadas superficiais do rosto humano e descobre nas profundezas do corpo uma nova inteligibilidade” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.106). Outro importante estudioso da anatomia será Johann-Friedrich Blumenbach, que assim como Camper estará mais interessado na estrutura do corpo, especificamente o crânio, do que no trabalho de observação do fisionomista. A espécie, a raça, a nacionalidade, e a idade serão os objetos de estudo.

2.2. DELINEANDO AUSÊNCIAS

Da mesma forma que através das linguagens artísticas ditas clássicas, pertencentes às Belas Artes, deu-nos a oportunidade de ter registrada a imagem de pessoas, objetos, eventos, paisagens e outra infinidade de temas do real e do imaginário, o mesmo ocorrerá em relação à fotografia. O segundo movimento, traz a ilusão de que a verdade

será apreendida incontestavelmente, ou seja, de forma objetiva. Dando-nos a impressão de que a subjetividade da imagem se encerra.

Ao contrário o procedimento de acumular memórias e a capacidade de imaginar persiste. Acerca destas possibilidades consideremos as palavras de Gaston Bachelard sobre a imaginação humana:

...Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza...Mas trata-se realmente de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão? A imaginação já não será ativa desde a primeira contemplação? De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial...E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primordial*... (BACHELARD, 1993, p.189-190)

A velocidade em que os eventos ocorrem principalmente no ponto em que estamos considerando nesta discussão, a modernidade, trará à memória a inauguração de um ciclo de sentido e uso inovador. O devaneio dilui-se no momento em que se dispara o botão da máquina fotográfica e se estende para uma contemplação que será paulatinamente postergada. A construção da relação do homem e a imagem se modificam.

Nesse sentido a linguagem visual irá preponderar, sobre as demais, na urgência de uma sociedade que se mecaniza, mesmo assim, é preciso organizar as imagens e fazê-las circular. Relembrando Walter Benjamin “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (BENJAMIN, 1994, p.107), e completaríamos, no espaço privado e no público.

Restrita a uma elite e testemunha de uma posição privilegiada na sociedade, a pintura acabará perdendo espaço para a fotografia, e os seus retratos concorrem agora com os cartões de visita⁷⁵, que se popularizam (FREUND, 2015, p.57). Os cartões de visita irão espelhar as aspirações da burguesia ascendente e imprimir a circulação do seu *status* na sociedade.

⁷⁵ Acerca da trajetória social, econômica e técnica da fotografia FREUND relata: “...Disderi comprendió estas deficiências y comprendió asimismo que el oficio sólo daría resultados a condición de ampliar la clientela y de aumentar los encargos de retratos. Pero para eso había que plegarse a las condiciones económicas de las masas. Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato, creó el retrato *tarjeta de visita* que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato de 6 a 9 cm. Reemplazó la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado desde hacía tiempo, y de ese modo pudo, por la quinta parte del precio habitual, hacer un cliché y entregar una docena de copias...Disderi logró la popularidad definitiva de la fotografía. FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015, p.57.

Concernente à mulher negra além do gênero acumulava outras questões relacionadas à subalternidade, que a colocavam a margem deste segmento social predominante, ou seja, da elite branca. Quando se trata dos álbuns de família, por exemplo, onde havia o registro de vários eventos, como os de casamento, Miriam Leite comenta:

...Como um dos principais ritos de passagem, o casamento encontra-se em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal... Inúmeros ritos matrimoniais, entre os quais o vestido de noiva e o retrato, compreendem significados e interdições tendentes a fixar na memória coletiva a lembrança da cerimônia... A aliança, um círculo de ouro, uma figura sem fim indica a indissolubilidade do casamento, que representa um compromisso eterno... (LEITE, 2000, p.111-113)

Em um único aspecto dos álbuns de família, o que traz o evento do casamento, no conjunto desse grupo social, uma série de informações relevantes pode ser obtida, o que caracterizaria segundo a abordagem proposta em “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”, como uma fonte de significação histórica, (SH) (CARVALHO et al., 1994)⁷⁶. Ressaltamos que os recortes dados por Leite (2000) se detém aos álbuns de famílias de imigrantes, no período compreendido de 1890 a 1930, especificamente em São Paulo. Grupos compostos por integrantes da comunidade europeia e asiática, excluindo a população negra deste repertório. Mais recentemente, em outra direção, Claudia Chagas delineia um percurso original na busca da representação fotográfica da mulher negra e de sua identidade. (CHAGAS, 2013)

Na impossibilidade de uma amostra com álbuns de famílias negras⁷⁷, como nos modelos apresentados por Miriam Leite, Chagas (2013) faz sua coleta de imagens entre um conjunto de nove livros de fotografia aos quais nomeia de “álbuns” e um segundo

⁷⁶ Explicação das autoras acerca da categorização das fontes no ensaio: “...O quinto e último conjunto (significação histórica) reúne obras que, apesar de apresentarem procedimentos tanto de ordem documental quanto conceitual, diferenciam-se dos demais por efetivamente utilizar a fotografia como fonte de pesquisa para o conhecimento dos processos sociais de construção de sentidos. À fotografia são atribuídas funções sociais estruturantes. A história da fotografia se transforma aqui em história da visualidade.” CARVALHO, Vânia Carneiro de, LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*, Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2 p. 253-300 jan./dez. 1994, p.255. Disponível em : www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a15v2n1.pdf, último acesso em: 02.04.17.

⁷⁷ Em relação a este tema ver as fotografias de Augusto da Malta, In: ARAUJO, Emanuel; SHWARCZ, Lília Moritz; SOUZA e SILVA, Ruy. *Tornar-se escravo no Brasil do Século XIX = On becoming a slave in 19th. century Brazil.Coleção, Colletion Ruy Souza e Silva*. Curador Emanuel Araujo. Tradução: Izabel Murat Burbidge. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2016, p.125.

grupo de análise: a literatura infanto-juvenil sobre temas referentes à cultura africana⁷⁸, selecionando seis exemplares. Faz-nos refletir que a memória da população afrodescendente foi realizada massivamente através do olhar do outro e, sendo assim, testemunham a ausência da população negra enquanto construtores de sua própria memória visual, com raras exceções. A autora defende o repertório da sua amostra da seguinte forma:

...Penso também que esses ‘álbuns’ possibilitam, talvez, que mulheres negras, que não puderam durante sua vida fotografar os acontecimentos de suas vidas, por isso não dispoñdo de fotos de suas próprias famílias, possam colecionar e guardar imagens que personificam ou ressignificam lembranças adormecidas, situações imaginadas ou até mesmo por elas suscitadas... (CHAGAS, 2013, p.56)

Nesse sentido, a análise crítica do material e da amostra apresentada pela autora teve como finalidade verificar e comprovar as ausências de narrativas heterogêneas. A dedução foi que em sua maioria havia aspectos depreciativos sobre as representações da população negra, o que consequentemente dificultou o processo de identificação deste grupo social nesta produção levantada.

Além disso, foi constituído material bibliográfico com as imagens inseridas, e consta de parte significativa do acervo de instituições públicas e privadas no Brasil; cabe a estes órgãos inicialmente o dever de divulgar as mesmas dentro da concepção de expansão imperialista e da contextualização histórica do período. Há que se considerar que alguns são museus⁷⁹ e abertos ao público, faz-se necessário na mesma medida o

⁷⁸ Destacamos os “Álbuns”, por tratar diretamente da fotografia tema abordado neste escopo, relacionados aqui seguindo a ordem estabelecida pela autora: 1. BONAN, Claudia; FERREIRA, Claudia. *Mulheres em movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 2. SCHUMACHER, Shuma; VITAL BRAZIL; Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. São Paulo: SENAC Editora, 2007. 3. KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Orgs). *Século XX: a mulher conquista o Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Aprazível, 2006/2007. 4. TOMAZ, Laycer. *Da Senzala à Capela*. Brasília: EdUNB, 2000. 5. VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. 6. ed. Salvador: [s.n.], 2002. 6. MÜLLER, Maria Lúcia Rodrigues. *A cor da escola: imagens da Primeira república*. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2008. 7. AZEVEDO, Paulo Cesar; LISSOVSKY, Maurício (Orgs). *Escravos Brasileiros – do século IX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988. 8. SANTOS José Félix dos; NÓBREGA, Cida da (Orgs). *Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora: saudade e memória*. Salvador: Corrupio, 2000. 9. CUNHA, Laura (texto); MILZ, Thomas (fotografia). *Jóias de Crioula*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011. Para acesso a tese e a relação da literatura infanto-juvenil: <http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5922>, Último acesso em: 31 mar.2017.

⁷⁹ A base material de um museu é sua coleção, criada, difundida, mantida e ampliada com base em valores estabelecidos, pela demanda ou por estudos, sendo habitual o interesse para que as peças atestem raridade, exemplaridade, preciosidade, interesse para ciências, sejam biológicas, físicas, sociais ou humanas. Objetos são reunidos pela capacidade testemunhal e patrimonial, além de toda uma gama de outras qualidades, colhidas em diferentes épocas, também importantes. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.31.

aporte crítico na educação estética na apreciação de imagens fotográficas e sua divulgação.

A constatação de que a organização e a catalogação temática induzida se originam na produção e na edição de imagens realizadas neste período inaugural da história nacional, que corresponde à chegada do colonizador, também emerge quando analisamos outras formas de representação pictórica. Observa-se, por outro lado, que a modernidade também ensaia outras abordagens.

Comprovadamente, algumas das fotografias selecionadas por Claudia Chagas se inserem no registro das mulheres negras que exercem as funções de amas de leite e, portanto, só consegue obter o registro de sua própria imagem num contexto servil. Apesar desta situação, vale consignar que mesmo com esta implicação se pode denotar em alguns casos, o registro de afetos entre as crianças e suas amas, como a própria autora salienta. Em outras fotografias as mulheres negras selecionadas aparecem no âmbito do trabalho, especialmente como vendedoras de frutas e legumes, aqui se nota a similaridade de atitude e função com as mulheres negras na Colômbia, com Néreo López (ver figura 18; página 67) e em Maputo. A investigação prossegue nos apresentando outras possibilidades de abordagens estéticas e sociais onde a mulher se insere, ou seja, ao propor uma análise crítica e dialógica com a realidade atual.

Assim, ao se examinarem alguns trabalhos que lidam com a memória, destacaremos por último o de Rosana Paulino, artista negra que também trará a questão do gênero e das referências antepassadas. O relato da artista e pesquisadora alia a memória familiar ao processo artístico:

...o uso de elementos do mundo “feminino” tem sido uma constante na elaboração de minhas peças. Seja por ter sido tocada pelo exemplo de minha mãe, que foi bordadeira durante boa parte da minha infância e a quem eu via bordar por horas a fio, seja por ter tido uma educação “à antiga”, na qual tomei contato - e gosto- pelas costuras e panos...Desta maneira, a opção por ter este tipo de fazer em *Parede da Memória* tem a propriedade de ligar, não apenas simbólica, mas também fisicamente, os componentes da família e das origens socioculturais das quais derivo. (PAULINO, 2011, p. 25)

Apesar de se referir ao seu universo particular e individual em algumas obras onde também se apossa de fotografias familiares, outra preocupação constante da artista é provocar reflexões sobre as consequências do processo escravocrata na representação da população negra, em especial da mulher e suas consequências no presente.

Outro fator relevante é o aumento do interesse sobre dois temas, a própria fotografia, em variados enfoques no Brasil entre a década de 1980 e a década de 1990, com edições de livros e pesquisas acadêmicas e na abordagem sobre grupos sociais historicamente marginalizados. Dentre os motivos específicos que levaram a essa alteração, vemos a organização da comunidade negra atuar na efetivação de leis que trouxeram uma abertura para o cenário que tem se desenhado nestas décadas seguintes, com o enfoque sobre a África e suas diásporas. A propósito de outro lugar de memória, retornamos ao museu, e em virtude do que foi mencionado citamos Marilúcia Bottallo:

...Na passagem de um mundo Moderno para um eventual Pós-Moderno vimos nos defrontando com a imposição de grupos que reclamam por representatividade seja nos *mass media*, seja, neste caso, nos museus. A partir dessa constatação, muitos museus - destacadamente museus norte-americanos e canadenses - trabalharam intensamente ao longo de toda a década de 1990, entendendo que seria necessário resolver o problema da inclusão - de minorias - através da demonstração via exposições de um elenco de formas culturais mostradas como contraponto umas das outras... Obviamente, a museologia já reconheceu que tal amostragem não foi efetiva seja do ponto de vista da educação patrimonial, nem resolveu o problema da inclusão. (BOTALLO, 2007, p.8)⁸⁰

Algumas destas iniciativas geraram exposições e catálogos que se tornaram fontes de consulta e documentos significativos, em geral peças originárias dos acervos destas instituições ou mesmo de coleções particulares. Porém, persiste a desigualdade no âmbito da sociedade, o que constitui ainda um esforço na decifração de um projeto alienante.

Finalmente, outro suporte, os cartões postais, que tratam de temas que vão desde paisagens exóticas e paradisíacas a mundos selvagens e a ser explorados, e até mesmo atestam a intensa movimentação urbanística que passavam as metrópoles da América Latina e da África. Os cartões postais também foram recursos que compõem documentos e consubstanciam acervos, Muitas vezes usados para atrair pessoas e investimentos. Em geral este material que será impresso, e de circulação massiva, tem como principal objetivo transmitir imagens que serão apreciadas como portadoras de

⁸⁰ A autora analisa o papel do museu do ponto de vista institucional e comunicacional em diálogo com outros autores, mas em específico com Gianni Vattimo. BOTALLO, Marilúcia. *Poder, cultura e tecnologia: O museu de arte e a sociedade de comunicação*. In: Novos Olhares. Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos. Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Ano X, número 9, 1º semestre de 2007, p.8.

uma estética pronta para o consumo, ou seja, modernas e facilmente identificáveis na cultura do outro.

2.3. O RETRATO COMO NARRATIVA

O retrato é tradicionalmente uma técnica desenvolvida no desenho e relacionada à pintura, o modelo pode ser apenas uma pessoa ou um grupo, que posam para o artista. Na ausência do modelo vivo⁸¹, alguns artistas se beneficiam da própria memória e da capacidade de observação, ao aliar o estudo da fisionomia e o conhecimento da anatomia para executar o trabalho. Posteriormente a fotografia vem assumir outro protagonismo nesta tarefa. Para Schaeffer (1996) indicar as diferenças entre a pintura e a fotografia são questões importantes para a análise do tema da produção e de sua reprodução: “...o dispositivo fotográfico produz traços visíveis de fenômenos que são radicalmente invisíveis ao olho humano, no sentido de que os mesmos não ocasionariam uma imagem aérea ou retiniana” (SCHAEFFER, 1996, p.21). Segue ainda o autor:

A fotografia, portanto, diferencia-se profundamente da *camera obscura*. Contém sempre um hiato virtual entre o dispositivo puramente ótico, suporte de uma eventual imagem aérea, e a aparelhagem ótico-química completa como suporte de uma impressão química. No caso da *camera obscura*, observa-se uma reprodução, não apenas do visível, mas do visto, pois é a partir de uma imagem aérea e de sua projeção retiniana que o pintor vai executar seu desenho. Nada disso se dá na fotografia: a produção da impressão é um processo autônomo, não necessariamente intermediado pelo olhar humano. (SCHAEFFER, 1996, p.21)

Anteriormente, no caso da imagem pictórica, termo de comparação de Schaeffer (1996), o estudo da figura humana, comentado pela historiadora de arte Nadeije Laneyrie-Dagen (2004), pondera que inicialmente havia dois pressupostos a ser alcançado pelos artistas, o primeiro, a busca da beleza ideal, e o segundo como verdade da representação. A autora destaca que o Século XV inventa o corpo, através das investigações acerca da anatomia, por exemplo, de Leonardo da Vinci e da exploração do movimento por Alberti. Segue: “..Mas, a partir do século XVIII, a contradição entre a exigência de verdade e o desejo de beleza se faz sentir de forma mais cruel”

⁸¹ São usados também modelos do corpo humano em madeira podendo ser articulados ou não, ou até mesmo em outros materiais, em tamanho natural ou em diferentes escalas. Vale lembrar que o próprio esqueleto humano e dissecações do mesmo, também são métodos usados para o estudo da anatomia e mesmo para a execução do desenho.

(LANEYRIE-DAGEN, 2004, p.11). Acrescentamos, em relação às mudanças de paradigmas destacadas pela historiadora, as formulações de Courtine e Haroche (2016):

Nos rostos, gestos e conversas, no silêncio, nas artes de conhecer os homens, nos tratados de retórica ou nos livros de boas maneiras e civilidade, nas artes da conversação ou mesmo na de calar-se, a *individualização pela expressão* remete em definitivo, entre os séculos 16 e 18, a uma representação do eu que faz dela um abrigo, uma propriedade, um bem. (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.141)

Espelhando-se na nobreza, a burguesia pretende agregar ao seu modo de vida este modelo e fará do dispositivo fotográfico seu aliado. Descreve Abraham Moles (1986):

Para a sociedade burguesa, guiada pelo dinheiro, vale dizer, pela existência de uma contabilização dos esforços ligados à acumulação, constitui-se, no universo da arte, uma demografia das *obras*, quer pertençam ao universo do *único* como no século XIX, quer ao da cópia como hoje... Logo, significará *esforço de aquisição*: conhecer é o mesmo que possuir, e o termo se encontra igualmente na Bíblia aplicado ao corpo feminino. Conhecer uma obra de arte significa possuí-la, pois o único modo da sensualidade adequado a uma civilização possessiva é poder adquirir, e caso não se possa comprar o original, adquire-se a cópia artesanal ou em série, o desenho, o cromo, a redução, etc. (MOLES, 1986, p.79)

Nesse sentido, como vimos anteriormente, o uso do cartão de visita⁸², substitui paulatinamente o retrato executado na pintura, mais acessível financeiramente e com maior poder de reprodução e circulação, uma vez que sua produção foi modificada e ampliada; enfatizamos que será a forma como a burguesia se apropriará de um privilégio identificado com o cotidiano da corte, substituirá o Ser pelo Ter.

Retratar uma pessoa viva, ao mesmo tempo em que esta atividade desempenha uma função de destaque social e/ou econômico no grupo social, como por exemplo, na nobreza, também pode expressar o desejo de delegar a posteridade a sua própria imagem e através dela narrar a história individual ou do grupo. Na fotografia, como na pintura, a vida e a morte⁸³ serão retratadas, ambas na concepção de deixar um legado e registrar uma memória.

⁸² Para maiores informações sobre os cartões de visita na Colômbia, por exemplo, sugerimos a leitura do Capítulo IV: “La tarjeta de Visita” In: SERRANO, Eduardo. **Historia de la Fotografía en Colombia**. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983, p.81 a p.111.

⁸³ Para uma exposição detalhada acerca de registros memoriais e *post-mortem*, consultar: SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O CORPO, A MORTE, A IMAGEM: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Tese de Doutorado, 2015.

Nem sempre foi consensual a relevância da imagem na narrativa humana, João Damasceno opositor do movimento iconoclasta, expresso no decreto de Leão III, em 730, indaga: “Primeiro: o que é uma imagem?” segue o monge:

Uma imagem é, desse modo, uma semelhança, um exemplo ou uma figura, e traz em si mesma, manifesto, aquilo que representa. No entanto, a imagem não representa o modelo em todos os seus aspectos e uma diferença significativa existe entre ambos, uma vez que uma coisa é a imagem e outra é o modelo... (LICHTENSTEIN, 2004, p.39)⁸⁴

A representação e a narrativa a ser construída para os homens e mulheres evidencia para além do tópico da estética, uma discussão, sobretudo filosófica, acerca da imagem, que deflagra o inerente poder político da mesma:

A Contra-Reforma se veria obrigada a definir uma verdadeira legislação das imagens, o que ocasionou modificações nos temas iconográficos, a recusa das licenças próprias a toda representação mitológica e o surgimento de novas formas de sensibilidade em relação às obras. A arte pós-tridentina mobilizaria todos os recursos da pintura, do modelo retórico aos “exercícios espirituais” de Inácio de Loyola, fundados na primazia da imagem, instaurando assim novos modos de representação destinados a ser mais persuasivos e, com certeza, mais militante. (GROULIER, 2004, p.15)

Esta cisão do mundo físico e espiritual transforma simultaneamente a forma como os próprios homens irão se relacionar entre si e os seus corpos. O advento crescente de regras e modos de comportamento em sociedade determinam a ascensão e substituição dos atores, porém observa-se que a figura feminina ficará em segundo plano, no sentido que posta em situação subalterna, ausenta-se da historiografia, em sua grande maioria escrita pelos homens, que assumem a cena e o poder. Esta condição permeia os temas mitológicos e posteriormente observa-se também na sociedade pré-capitalista onde os homens disputam entre si os melhores postos de trabalho. Impõe-se à mulher a domesticidade, os atributos naturais da maternidade e o abafamento das paixões por meio de práticas e convenções religiosas e de controle.

A prática do mapeamento das populações negras e em específico das mulheres é notada no exemplo dado por Debret (ver figura 24), onde os aspectos físicos estão

⁸⁴ DAMASCENO, João. *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas*. Tradução: Paula da Cunha Corrêa e Robert de Bröse. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Textos essenciais. Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. São Paulo: Ed.34, 2004, p.39.

diretamente relacionados ao local de origem como uma das formas de identificação dos indivíduos e suas possíveis características objetivas e subjetivas.

Figura 24

Escravas Negras de diferentes Nações. Jean Baptiste Debret. 1835.

As minorias (ver figura 25; página 84) que se constituíram e aumentam por razões diversas, seja no Brasil, Colômbia e Moçambique, trazem em seu cerne condições econômicas desfavoráveis, o que as impedem de alterar o quadro em que se encontram. Neste sentido, determinados modelos serão relacionados cada vez mais à aparência das pessoas:

Com o advento das sociedades de massa, a identidade de cada indivíduo tende a se apagar, os rostos tornam-se anônimos. Assim, um gesto descritivo semelhante - o estabelecimento de uma classificação dos rostos tal como produziu inúmeras vezes a fisionomia - pode então mudar de sentido. Classificavam-se figuras, identificavam-se paixões e tipos de caráter; no final do século 19, as pranchas de morfologia facial que ilustram as classificações da antropologia criminal de Lombroso, terão toda uma outra significação. Os rostos anônimos agrupados em tabelas esboçam tipos pela média anatômica de seus traços: o degenerado, o melancólico, o psicótico, a prostituta, o criminoso nato ou, então, o gênio. Trata-se agora de identificar indivíduos. Os retratos não trazem mais um nome, mas um número. (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.241;243)

Figura 25

La femme criminelle et la prostituée. LOMBROSO, C.&FERRERO, G.
Paris: Alcan, 1896.

Tanto no caso das “*Escravas Negras de diferentes Nações*”, 1835 de Jean Baptiste Debret, quanto em “*La femme criminelle et la prostituée*”, 1896 de Lombroso e Ferrero observa-se a tentativa de expor, através da história do corpo, a sua natureza interior.

Stuart Hall escolhe a “Venus Hotentote” para desencadear uma série de reflexões sobre as questões de “estereotipagem, fantasia e fetichismo” (HALL, 2016, p.203), analisa o autor:

...Saartje Baartman tornou-se a personificação da “diferença”. Além do mais a diferença foi “patologizada”, isto é, representada como uma forma patológica de “alteridade”. Simbolicamente, ela não se encaixava na norma etnocêntrica aplicada às mulheres europeias e, estando fora de um sistema classificatório ocidental sobre como são “as mulheres” ela teve que ser construída como “Outro”. (HALL, 2016, p. 203)

Este aspecto da “diferença” e da forma patológica de “alteridade” descrita por Hall (2016) se dá em dois níveis, no espetáculo, divertindo o público em suas apresentações e em desenhos e ilustrações.

Por outro lado, o autor descreve a outra forma de exposição de Saartje Baartman: “entre os naturalistas e etnólogos, fizeram modelos e também moldes, de cera e gesso, e analisaram cada detalhe de sua anatomia, morta e viva.” Nesta estância seu corpo é traduzido como “uma diferença irreversível entre as “raças”.” Segue o autor:

“...assimilada a ordem natural e, portanto, comparada aos animais selvagens, como o macaco ou o orangotango; não à cultura humana...”, pondo em realce sua sexualidade ao lado da ideia de selvagem. (HALL, 2016, p.203)

Saartje Baartman é alçada no último aspecto delineado por Hall (2016, p.203), ao fetichismo, conseqüentemente, transformada em objeto: “...foi desmontada em partes relevantes...”, ou seja, dilui-se a experiência cultural e a científica na anulação do indivíduo.

As conseqüências destas abordagens caminham para a construção de estereótipos e marcam relações desiguais entre as pessoas, principalmente na representação das mesmas.

A partir desse momento apresentamos os Fotolivros “Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil” de Ricardo Teles, 2007; “Cartagena de Siempre”, de Hernán Díaz, 2002 e “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread”, de Ricardo Rangel, 2004, com as respectivas Séries designadas por nós para discorrer sobre o tema do feminino na fotografia.

FOTOLIVRO I:
TERRAS DE PRETO. MOCAMBOS, QUILOMBOS: HISTÓRIAS DE NOVE
COMUNIDADES NEGRAS RURAIS DO BRASIL. RICARDO TELES

3. FOTOLIVRO I: TERRAS DE PRETO. MOCAMBOS, QUILOMBOS: HISTÓRIAS DE NOVE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS DO BRASIL, RICARDO TELES

Ricardo Teles de Freitas, nascido em 1966, é natural de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Anteriormente foi comissário de bordo em companhia aérea nacional e iniciou sua trajetória na fotografia em 1994. Inicialmente atuou no fotojornalismo, em mídias brasileiras e internacionais. Consta em seu *curriculum* reportagens na América Latina, como membro da agência de fotografia Focus, com sede em Hamburgo, na Alemanha. Ricardo Teles cataloga, além de publicações e prêmios, exposições individuais e coletivas. Sua fotografia encontra-se em coleções e acervos dentro e fora do país.

Destacamos que “Terras de Preto - Histórias de nove comunidades quilombolas”, foi um trabalho vencedor na categoria fotojornalismo do Grande Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo, o tema dessa edição foi o mesmo de dois anos anteriores, o desenvolvimento humano, sendo a reportagem publicada na revista brasileira Carta Capital⁸⁵, com o título “Os dois Brasis”, em 2003. Em 2006 o Museu do Homem do Nordeste⁸⁶, em Recife, integra ao acervo as fotografias deste projeto fotográfico, na sequência, em 2010 é a vez do Museu de Arte Contemporânea, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura⁸⁷, em Fortaleza, no Ceará, inseri-las ao seu patrimônio e em 2014, outro Museu toma semelhante ação no Recife, o Cais do Sertão⁸⁸.

O fotolivro⁸⁹ “Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil”⁹⁰ é o resultado de viagens empreendidas pelo fotógrafo Ricardo Teles a estes quilombos que integram o território brasileiro.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/216>>. Último acesso em: 26 jul. 2017.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&id=250&Itemid=238>. Último acesso em: 26 jul. 2017.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.dragaodomar.org.br/>>. Último acesso em: 26 jul. 2017.

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.caisdosertao.org.br/>>. Último acesso em: 26 jul. 2017.

⁸⁹ Para Fernanda Grigolin:.. “o livro de fotografia e o livro de artista são termos com muita aproximação. O que não significa que todo livro de fotografia seja um livro de artista ou que todo livro de artista seja um livro de fotografia. Contudo, eles possuem uma relação conceitual boa para se pensar tanto em seus aspectos históricos quanto aos aspectos que competem à produção atual, em que muitos artistas se utilizam da fotografia para realizar seus livros.” O projeto foi contemplado pelo XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012, trata do livro de artista de fotografia. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/experiencias-de-artistas-aproximacoes-entre-a-fotografia-e-o-livro/>>. Último acesso em: 06 jun. 2017. Para um aprofundamento sobre o tema consultar: MORAES, Fernanda Grigolin. *A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2015.

Segue um modelo de ensaio fotográfico longo⁹¹, totalizando a edição de 164 fotografias com o mesmo número de páginas, com capa dura no formato de 24 x 31 cm, (ver figura 26). O projeto editorial, com vistas a ampliar seu acesso, tem redação em português e inglês, configurado numa versão bilíngue.

Figura 26

Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de nove Comunidades Negras Rurais do Brasil. Capa e Contracapa. Ricardo Teles, 2004.

No primeiro momento da análise iremos apresentar o projeto editorial deste Fotolivro. Três regiões brasileiras foram visitadas: norte, nordeste e sudeste, tendo as comunidades quilombolas como o objeto do referido projeto. No escopo desta análise o recorte escolhido é para a região nordeste do Brasil, especificamente delimitado pelo

⁹⁰ Informação contida na página de Ricardo Teles: “O trabalho foi publicado em livro pela editora Abooks em 2004, recebeu importantes prêmios, foi matéria em revistas nacionais e estrangeiras e exposto em diferentes capitais do Brasil, na Europa e na África”. Disponível em: <https://www.ricardoteles.com.br/terras-de-preto>. Último acesso em: 06 jun. 2017.

⁹¹ Ricardo Teles fotografou nas regiões que fazem parte do projeto durante nove anos.

estado do Maranhão. O quilombo do Frechal agrupa no Fotolivro um conjunto de 12 fotografias, (ver Série I), que compreendem o período de 1994 a 2001. Ao longo da edição, um conjunto de fotografias está distribuído sem legendas e expostas de forma aleatória. Estão divididas entre as regiões abaixo:

- **PARÁ:** Trombetas com três fotos e Igarapé dos Pretos com seis fotos.
- **MARANHÃO:** Frechal com 12 fotos e Jamary dos Pretos com 35 fotos.
- **PERNAMBUCO:** Conceição das Crioulas com três fotos.
- **BAHIA:** Rio das Rãs com 15 fotos e Mangal com 21 fotos.
- **GOIÂNIA:** Kalunga: com 25 fotos.
- **SÃO PAULO:** Nhunguara três fotos, Ivaporonduva três fotos, no Vale da Ribeira.

Além das fotografias, contém seções que trazem um conteúdo textual informativo e didático sobre o tema dos quilombos com ênfase na história geral e regional. Conjuga textos dos agentes apoiadores e de Ricardo Teles, e encontramos também adicionado o sociólogo e escritor Clovis Moura, somando ainda nesta parte contribuições de Givânia Maria da Silva e Ivo Fonseca Silva, membros da Coordenação Nacional dos Quilombos do Brasil⁹².

Inicialmente, o subsidiário destaca o seu comprometimento com a cultura nacional em diferentes linguagens artísticas. A Diretoria da Qualix⁹³ expõe a importância de apoiar a fotografia nacional e a relevância do fotógrafo brasileiro no registro do cotidiano das comunidades remanescentes de quilombos. O mérito de guardar a memória destes fatos para as gerações futuras e preencher uma lacuna em relação ao tema é uma das justificativas mencionadas para o apoio no desenvolvimento deste projeto.

Em “A arte e a documentação social.” Alberto de C. Alves, representando a ABooks Editora, frisa aspectos conceituais do projeto fotográfico que vão da sua caracterização como arte, com linguagem social e engajada, aos aspectos da documentação. Ao se referir ao tema, o autor escreve sobre o legado histórico, ao

⁹² Disponível em: <<http://conaq.org.br/>>. Último acesso em: 30 jun. 2017.

⁹³ Diretoria da Qualix. In: TELES, Ricardo. *Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil*. São Paulo: Abooks Editora, 2004, s/n.

mesmo tempo em que chama a atenção para o registro dos laços de solidariedade, de esperança e mesmo de resistência e sobrevivência dos quilombolas denotados na pesquisa de Ricardo Teles. Considerando os quilombos como comunidades isoladas, destaca como o fez anteriormente o apoiador, o papel memorialístico, que suplantaria as lacunas históricas e políticas a que foram submetidos o grupo.

Nesse sentido, narra o percurso de Ricardo Teles como autônomo e sua trajetória como documentalista e fotojornalista, em diferentes mídias, destacado aqui o fotolivro *Saga*⁹⁴ realizado em função da comunidade alemã estabelecida no Brasil. Experiência esta que deflagraria um interesse em comentar visualmente a integração de etnias distintas no país. Para Alves (2004, s/n), encontra-se no texto elementos que aliam o registro documental das comunidades em questão com a própria história nacional e do continente africano:

...Afim, quantos de nós, esta maioria dos brasileiros urbanos, tínhamos noção desta riqueza cultural escondida por todos os cantos deste país continental?...Além de nos mostrar este tema fascinante, de enorme importância para se entender melhor o Brasil, assim como a história e o legado dos negros nas Américas...

Prosseguindo, nos deparamos com o texto do próprio fotógrafo, Ricardo Teles, intitulado “Terras de Preto, um projeto fotográfico” onde o autor insere a definição e os critérios exigidos pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA) para a identificação de comunidades negras que descendem de escravos. A Fundação Palmares é citada no que se refere à quantificação destas comunidades, que naquele momento registra 900 grupos.

Em seguida, se debruça sobre o relato de sua experiência pessoal, desde a preparação, a efetiva ida ao campo, a sazonalidade das viagens e a viabilização dos recursos financeiros para a execução do projeto.

No momento seguinte descreve a organização e a apresentação do material fotográfico, destacando os temas apontados: a terra, o trabalho, o alimento, as casas, as festas, os bares, entre outros. Em contraste com a aleatoriedade em que aparecem as fotos, um tema surge de forma coerente: as festividades, a Marujada no Mangal e as celebrações D’Abadia e São Gonçalo no Kalunga. As comunidades mapeadas

⁹⁴ TELES, Ricardo; MEDINA, Sinval. *Saga: Retrato das Colônias Alemãs no Brasil*. São Paulo: Terra Virgem, 1997.

compartilham entre si a fé, a identidade e o sincretismo. Evidencia a forma como se organizam as relações sociais e mesmo a cultura repartida entre os mesmos.

A década de 1990, constata o fotógrafo, particularmente promove transformações substanciais para as comunidades remanescentes de escravos, com o uso de referendo legal inserido na Constituição Brasileira, em específico o ano de 1988, sendo as mesmas pioneiras na conquista coletiva da posse da terra e na construção da identidade quilombola.

Ao mesmo tempo em que se afirma a cidadania para estas comunidades, a estas se soma o pleito direcionado aos serviços públicos, educação, saúde. Permeiam neste cenário a reivindicação de projetos autossustentáveis e, conseqüentemente, políticas de preservação do meio ambiente. Importante comentar que o fotógrafo relata também as demandas que emergem tanto positivas quanto negativas nestes grupos, a partir daquele momento inserido e reconhecido oficialmente na sociedade brasileira.

O autor comenta: “...Surge no cenário da sociedade rural brasileira um novo personagem: o negro dono de terra que exige seus direitos, guardião de matas e sertões de todos os cantos do país.” (TELES, 2004, s/n). Em resumo, sobressaem no texto a marca da fotografia documental e a nota sobre a antropologia, entre outras disciplinas, ciências capazes de realizar pesquisas de grupos sociais. Posicionando o seu lugar de atuação como fotógrafo, conclui com um agradecimento pelo convívio com os diferentes interlocutores e segue o conselho de Malinowsky em *Argonautas do Pacífico Ocidente*, ao admitir ter deixado algumas vezes a câmara fotográfica de lado e vivido integralmente o ambiente das comunidades.

No mais extenso texto da edição: “Territórios negros: uma presença histórica”, Clóvis Moura considera a dicotomia social e racial, a estratificação do modo de produção, consequência da economia escravista. Descreve a distribuição da mão de obra escrava pelo território brasileiro. Nomeia as regiões e o tipo de produção aliada a colocação dos negros escravizados nestes espaços.

Moura (2004) afirma que o quilombo surge como forma de protesto social, território capaz de promover uma ascensão social vertical, considerando os deslocamentos horizontais como formas de mobilidade, restrita, portanto ao espaço. Historicamente o sociólogo destaca:

Segundo resposta do Rei de Portugal, à consulta do Conselho Ultramarino datada de 02 de dezembro de 1740, quilombo era “toda

habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoados, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”. Ou seja: mesmo sem dois dos elementos que caracterizavam a fixação dos seus habitantes... (MOURA, 2004, s/n)

Diante do exposto, ausência do rancho e do pilão, o autor observa que o Brasil considerou até três pessoas configurando um quilombo, o que aumentou consideravelmente o número e complexidade dos mesmos, cita Palmares e sua importância.

Para consolidar sua tese de permanência da população negra no território brasileiro, elenca distintos autores que, de uma forma ou de outra comprovam documentalmente a presença, a resistência e a formação de um grupo social que posteriormente continuou se caracterizando como comunidade negra autônoma e praticamente autossuficiente.

Vale ressaltar que a presença feminina nos quilombos também configura, segundo o autor, a necessidade de prover o grupo de mulheres, em função de uma possível presença diminuta das mesmas. Além da participação feminina, são admitidos nestes espaços outros segmentos da sociedade que também por ela são estigmatizados como: índios, mulatos, negros e brancos. Igualmente ao que se tem relatado nos textos anteriores, os laços de solidariedade são expressos incluindo a “riqueza” (grifo nosso) de uma cultura de resistência, como conclui Moura (2004).

Identificada como educadora quilombola, Givânia Maria da Silva em “Conceição das Crioulas: uma construção feminina e coletiva”, e natural deste quilombo, acerca da sua origem explica: “Uma comunidade formada há mais de dois séculos por um grupo de mulheres negras que ali chegaram por não aceitar o regime imposto: a escravidão” (SILVA GM, 2004, s/n). Caracterizada pelo cultivo de algodão, possuidores da terra, salienta a autora a presença de grileiros como um entrave, ao mesmo tempo em que faz ressurgir a figura de Zumbi dos Palmares na luta pela terra e sobrevivência. Na arena política aponta a Constituição de 1988 e a III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, em Durban, África do Sul, (2001), como os principais instrumentos de luta que inauguraram a inserção ativa da população negra no cenário nacional e global sobre o tema.

Finalizando, Ivo Fonseca Silva, em “Frechal: o negro não se calou!” de forma resumida trará para o escopo desta pesquisa elementos históricos sobre a comunidade do Frechal, objeto do estudo de caso nesta pesquisa proposto. Silva IF relata:

A história do Quilombo Frechal teve início em 1792, quando Manuel Coelho de Sousa recebeu, por meio de sesmaria, a gleba de terra a qual denominou Fazenda Pindobal, na época, Município de Guimarães (atual Município de Mirinzal). Em seu testamento de partilha, aquela terra passou para as mãos de Torquato Coelho de Sousa, junto com escravos de diversas nações africanas. (SILVA, IF, 2004, s/n)

Silva IF (2004) ressalta a existência de outros quilombos na região, e sinaliza eventos importantes como a Guerra da Balaiada. Em 1974, inicia outro processo em Frechal que deflagrará um conflito entre os quilombolas, a chegada de uma pessoa, a qual não identifica no texto, reivindicando a propriedade da terra. Após um período conturbado, a comunidade, em 1985 se organiza e funda uma associação de moradores, são aliados; a Igreja, o Sindicato e outros agentes. O Centro de Cultura Negra do Maranhão e a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, importantes parceiros, que por fim, colaboraram com o processo judicial que dá origem à criação da Reserva Extrativista de Frechal.⁹⁵

É neste transcurso de tempo, que paulatinamente no Brasil iniciam-se os caminhos do processo democrático e os vários setores da sociedade buscam afirmar suas plataformas políticas, como as comunidades quilombolas que se movimentam em direção à posse da terra, concretizada posteriormente. Neste ínterim, Ricardo Teles inicia o registro do cotidiano da comunidade do Frechal, que denotará nossa investigação. Agregamos o relato do fotógrafo sobre o início do seu projeto:

Meu primeiro contato com uma comunidade negra rural - no caso, o Frechal - foi meramente casual. Porém, ao conhecê-la, minha empatia sobre este tema foi imediata, apesar da situação quase tragicômica em que me meti nesta ocasião, ao ser confundido com um mandado de latifundiário que reclamava as terras deles (TELES, 2004, s/n).

A prática de aliar à fotografia um discurso escrito e que traga ao leitor informações acerca do tema já fazia parte dos comentários e preocupações de Panofsky (1976), que salienta que uma das funções do historiador, independente de sua especialização, seria o de coadunar a busca de significados nos diversos aspectos da produção humana:

⁹⁵ Reserva Extrativista Quilombo do Frechal, Decreto Federal nº 536, 20 de maio de 1992.

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quantos conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação... (PANOFSKY, 1976, p.63)

O crítico também ressalva: ...“Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte.” (PANOFSKY, 1976, p. 63). Nesse sentido, Kossoy (2014, p.61) concorda com o autor que a fotografia observado o seu conteúdo consagra sua importância como fonte documental, indo além de registros que resumem aspectos da vida.

Desta forma, Ricardo Teles opta por inserir no escopo do seu projeto fotográfico, um discurso polifônico, assim como já tinha feito em *Saga: Retrato das Colônias Alemãs no Brasil* (1997).

No percurso que traçamos em direção às fontes, encontramos a pesquisa de campo⁹⁶ do antropólogo Roberto Malighetti, realizada no Quilombo do Frechal. Sua investigação foi publicada no Brasil pelo Senado Federal, em 2007.

Resenham o trabalho do antropólogo italiano, Duarte (2007) e Fabietti (2007) destacando que se trata da etnografia de uma comunidade de remanescentes de escravos, que consegue a posse da terra através de um dispositivo legal inserido na Constituição Brasileira. Ambos salientam a importância do resgate da memória para a construção e emergência da identidade quilombola.

Resultado de uma temporada junto à comunidade do Frechal, Duarte (2007) e Fabietti (2007) salientam a narrativa do relatório com viés pessoal que coloca em diálogo, de um lado, o antropólogo e sua atuação; do outro, os seus interlocutores, como grifa Fabietti (2007, p.15-17) em uma “construção polifônica”, da mesma forma que entendemos o enfoque de Ricardo Teles em seu projeto fotográfico.

Ao se colocarem como sujeitos etnopolíticos, a comunidade do Frechal espelha a realidade herdada de um passado colonial. Segundo Fabietti (2007), o cenário de violência, exploração, convivência com demais atores políticos e o próprio meio

⁹⁶ Termo utilizado na Antropologia e na Arquitetura e Urbanismo para denominar a pesquisa realizada no próprio local da investigação para colher informações, impressões, e de modo geral um levantamento geral das condições encontradas e necessidades. No caso da Arquitetura e Urbanismo, etapa fundamental que precede ao Planejamento Urbano propriamente dito. A palavra “Campo” será adotada neste contexto.

ambiente são circunstâncias comuns encontradas em outros territórios periféricos. Assim, nesta perspectiva, o estudo de Malighetti (2007) mesmo tratando de tema pontual poderia trazer contribuições para uma análise ampliada.

Retornando à questão do sentido ao qual Panofsky (1976) e Kossoy (2014) se reportam, a ideia explícita do título do fotolivro de Ricardo Teles revela um passado do Brasil que de imediato exige uma definição para três categorias de ocupação territorial: Terras de Preto, o Quilombo⁹⁷ e o Mocambo. A esse respeito, Clovis Moura e Flávio dos Santos Gomes, são autores que nos auxiliam na compreensão de conceitos básicos sobre o universo da população afrodescendente entre outros. Primeiramente, Moura (2013) esclarece a diferença entre os dois últimos:

Palavra de origem banto que, durante a escravidão no Brasil, significou ajuntamento de escravos fugidos... É oportuno esclarecer que somente a partir do século XVII é que o ajuntamento de negros fugidos passou a ser denominado quilombo. Antes eram conhecidos como mucambos (V.). (MOURA, 2013, p. 335)

Menciona também o autor a importância da existência e resistência dos quilombos diante do agravamento da crise social e econômica na promoção do surgimento do trabalho livre (MOURA, 2013, p. 335). Gomes (2015, p.10) também acompanha a definição do sociólogo sobre os dois termos.

Prosseguindo a ideia de exposição dos conceitos destes vocábulos: terras de preto; mocambo e quilombo, Malighetti (2007, p. 116-117) relata:

Alfredo Wagner de Almeida elaborou uma definição das terras habitadas pelas comunidades negras, que se tornou autêntico paradigma e estratégia de ação para o Movimento. De acordo com essa definição, as “terras de preto” compreendem as propriedades doadas, abandonadas, adquiridas, com ou sem formalização jurídica, por parte das famílias de ex-escravos.

⁹⁷“Para Décio Freitas, houve pelo menos sete tipos de quilombos, de acordo com a forma de subsistência: os *agrícolas*, que prevaleceram por toda a parte do Brasil, os *extrativistas*, característicos da Amazônia, onde viviam das drogas do sertão; os *mercantis*, também na Amazônia, que adquiriam diretamente de tribos indígenas as drogas para mercadejá-las com os regatões; os *mineradores*, em Minas Gerais, na Bahia, em Goiás e no Mato Grosso; os *pastoris*, no Rio Grande do Sul, que criavam gado nas campanhas ainda não apropriadas e ocupadas pelos estancieiros; os de *serviços*, que saíram dos quilombos suburbanos para trabalhar nos centros urbanos, fazendo-se passar por negros forros; os *predatórios*, que existiram um pouco por toda a parte e viviam dos saques praticados contra os brancos. Nos seis últimos tipos, não estava ausente a agricultura, mas desempenhava um papel secundário”. MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p.336-337.

Do mesmo modo que frisa a tendência, a sustentação de um paradigma e a uma estratégia de ação do grupo, apoiado pelo texto de Alfredo Wagner de Almeida, nas palavras de Malighetti (2007) uma das causas para a cessão de uso das terras segundo verifica em documentação consultada, se dá em razão da crise do algodão, “cujo preço caiu no mercado mundial a partir de 1819, e pelas consequências da Guerra da Secessão americana, desencadearam um processo de dissolução das grandes propriedades fundiárias...” (MALIGHETTI, 2007, p. 117), entretanto, apesar de considerar os fatos a partir de um contexto macro histórico e social, o antropólogo sublinha criticamente os fatos em questão a partir do uso que foi dado por seus interlocutores sobre o tema enunciado por seu colega, apesar disso demonstra ter captado o cerne do conceito para o desígnio de terras de preto. Acerca dos direitos do homem, nos ensina Bobbio (1992):

Com efeito, o problema que temos diante de nós não é filosófico, mas jurídico e, num sentido mais amplo, político. Não se trata de saber quais e quantos são esses direitos, qual é sua natureza e seu fundamento, se são direitos naturais ou históricos, absolutos ou relativos, mas sim qual é o modo mais seguro para garanti-los, para impedir que, apesar das solenes declarações, eles sejam continuamente violados. (BOBBIO, 1992, p.25)

Em síntese, nos parece que a ideia central para as pessoas que estavam assentadas nestes espaços em um suceder de gerações era assegurar o direito a sua propriedade, visto se tratar de um dos direitos fundamentais do homem.

Isto posto, apresentamos uma série de 12 fotografias denominada de Série I: Quilombo do Frechal - MA, de Ricardo Teles, que compõem um conjunto temático sobre o Quilombo de Frechal, denominado posteriormente como Reserva Extrativista do Quilombo do Frechal, criada em 1992.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 27
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 28
Frechal, 1994.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 29
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 30
Frechal, 1994.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 31
Frechal, 2001.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 32
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 33
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 34
Frechal, 2001.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 35
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 36
Frechal, 2001.
Ricardo Teles.

SÉRIE I
QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 37
Frechal, 1996.
Ricardo Teles.

SÉRIE I

QUILOMBO DO FRECHAL-MA.

Figura 38
Procissão de crianças, Frechal, 1994.
Ricardo Teles.

3.1. DIÁLOGOS E DISPUTAS ENTRE O LEGAL E O ILEGAL

Após a apresentação das 12 fotos da Série I: Quilombo do Frechal-MA é importante contextualizar os aspectos históricos que permeiam este trabalho de Ricardo Teles. Nesse sentido, vale frisar alguns dos objetivos intrínsecos no projeto colonial. Sublinhamos que em primeiro lugar Portugal precisava ocupar as terras brasileiras - e obter lucro - desta forma os negros africanos se tornam a mão de obra essencial para atingir este propósito. O próprio tráfico se torna um negócio lucrativo.

Escravizados desde o início em outras ocupações portuguesas como na Ilha da Madeira, Açores e Cabo Verde, as condições de exploração debilitam e limitam a quantidade dos homens, consequentemente gera contínuas demandas a importação de outros homens, especialmente, e mulheres negras. Estabelecem-se mercados de seres humanos.

Portanto, o primeiro entendimento de propriedade se estabelece em relação à própria posse do homem negro, concedida legalmente para a hegemonia branca. Desta forma, a população negra que aqui vai se fixando é posta em uma relação – desde a sua origem - desigual. O diálogo se estabelece preferencialmente entre os indivíduos que pertencem à mesma classe social. A esse respeito explica Munanga (2008):

...após a fundação das colônias (caso das ilhas francesas, da América espanhola e portuguesa), essas encontravam-se marcadas por um desequilíbrio numérico importante entre os sexos, pois os colonos e os contratados eram, na sua maioria, do sexo masculino. (MUNANGA, 2008, p. 28)

Completa o autor:

As autoridades tentavam remediar a situação ao fazer vir de seus respectivos países (França, Portugal, Espanha) mulheres brancas. Estas, muitas vezes órfãs, vagabundas, prostitutas e outros “elementos indesejáveis” da sociedade, foram aceitas rapidamente como esposas pelos brancos que partilhavam, aliás, a mesma origem social. (MUNANGA, 2008, p.28)

O espaço geográfico que se configura no Brasil também são indícios da hierarquia social estabelecida pela política escravocrata, formalizando latifúndios. A arquitetura da Casa Grande e da Senzala determina os usos e funções destes grupos através da tipologia das construções que delimita e afirma as diferenças pretendidas, onde o homem e a mulher negra se aproximam no convívio com os animais, os detritos e o

embate com a natureza, ao passo que para o colonizador, separa-se o espaço domesticado (incluindo a natureza) e higienizado. O espaço do civilizado em contraponto ao selvagem segundo a ideologia⁹⁸ do colonizador (SILVA, 2007, p.15).

Outro ponto fulcral de distinção é o trabalho, a vida dedicada ao intelecto é uma condição superior alienada da atividade laboral, vista como essencialmente física, ou seja, atribuída às camadas inferiores e, portanto, destituídas de reconhecimento intelectual e do acesso ao conhecimento formal. Daí, a relação direta da irracionalidade consolidada à população negra, conceito este atribuído exclusivamente à natureza animal.

Por sua vez, o diálogo pressupõe uma interação entre as pessoas, onde há um emissor que escuta e um interlocutor que comunica uma mensagem. Com uma cultura marcada pela oralidade, os africanos que foram trazidos para o Brasil, dispersados dos seus grupos sociais, da sua cultura e da sua língua, foram impelidos a criar outras formas de comunicação. A comunicação que havia neste período inicial da presença negra no país era forjada pela submissão, muitas vezes imposta pelas punições e castigos, portanto opressora.

Antes de prosseguir sobre o que é o quilombo, sua configuração e suas decorrências é interessante registrar que Gomes (2015) chama a atenção sobre a própria imagem ou visões dos quilombos.

A primeira linha culturalista delimitada entre os anos de 1930 a 1950 tem como mote pensar os quilombos como resistência cultural, resume o autor: “A África era vista numa perspectiva romantizada, homogênea ou essencializada.”, autores que se alinham a esta visão, segundo Gomes (2015), são: Artur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide.

A segunda fase, batizada de materialista, compreende o período de 1960 a 1970, e inaugura a crítica sobre teses cujo teor traz uma ideia ora de submissão, alinhada a Gilberto Freyre ora de resistência à sujeição; aqui se coadunam autores como Aderbal Jurema, Clóvis Moura, Luis Luna, Alípio Goulart e Décio Freitas. Assim, tanto uma

⁹⁸ SILVA resume o período de 1930 a 1945, conhecido também como a era Vargas citando fatos que contribuíram para a formação de um pensamento sobre o Brasil que se estende aos dias atuais, dentre eles: “No campo da pesquisa são publicadas várias obras interpretando a cultura brasileira: Caio Prado Júnior (1933), Gilberto Freire (1933), Sérgio Buarque de Holanda (1936), Roberto Simonsen (1937), Fernando de Azevedo (1943)...” no que diz respeito à mídia a autora cita a Imprensa Negra, que anteriormente na Abolição cumpre papel fundamental. SILVA, Dilma de Melo (Org.). *Brasil: Sua gente e sua cultura*. São Paulo: Terceira Margem, 2007, p.15.

tendência quanto a outra, para Gomes (2015, p. 73): “Seriam mundos isolados, ora de resistência cultural, ora de luta contra o escravismo”, de sorte que o resultado caminhava sempre na mesma direção, qual seja, a “marginalização” destes grupos sociais.

Por este viés acrescentamos o depoimento de Malighetti (2007), onde a discussão sobre a cultura é também outro aspecto que perpassa sua análise. Se por um lado o autor atesta um nível cultural aquém de suas expectativas em relação aos moradores do Frechal, por outro o antropólogo confessa:

O que mais me surpreendia nisso tudo era que as formas culturais frechalianas não correspondiam àquilo que eu esperava de uma comunidade de origem africana. Os habitantes do lugar praticavam, de modo muito intenso, o que se poderia definir como catolicismo popular. Eu ficava impressionado com a ausência de qualquer culto afro-brasileiro e de qualquer terreiro onde bater o tambor-de-mina... (MALIGHETTI, 2007, p.63)

Nesse sentido, poderíamos lançar a hipótese de que há um quilombo “imaginário” (grifo nosso), que permeia a percepção das pessoas em geral, independentes da posição em que ocupam na sociedade e sua origem? Como defende Gomes (2015), uma África romantizada? O fato é que a:

Reserva Extrativista Quilombo do Frechal, segundo denominação do Decreto Federal nº. 536, de 20 de maio de 1992, convertido em lei em 1994, nos termos do artigo 225 da Constituição Brasileira. Tais documentos reconheciam a convivência e harmonia secular da população com os recursos naturais existentes, e respeitavam os direitos culturais dos remanescentes de quilombos, conferidos pelo artigo 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias.⁹⁹ (MALIGHETTI, 2007, p.36)

Além disso, podemos observar na Série I, que contém 12 fotografias do Quilombo do Frechal de Ricardo Teles que esta população quilombola tem uma existência dinâmica. Como afirma Gomes (2015), não está congelada no tempo.

Para ilustrar a tese de Gomes (2015), sobre um imaginário africano, vemos um homem no alto de várias caixas de som empilhadas (ver fig. 34; página 112) e esta imagem, por si só, pode remeter ao espectador uma gama de possibilidades que

⁹⁹ Complementa o autor: “...Declaravam, assim, de interesse ecológico os cerca de dez mil hectares da comunidade de Frechal, município de Mirinzal, incluindo a desapropriação da área adquirida por um empresário de São Paulo, que tinha interesses nos setores de construção em São Luís.” In: MALIGHETTI, Roberto. *O Quilombo do Frechal: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira de remanescentes de escravos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007, p.36.

poderiam até ultrapassar o lugar em que foi produzida, portanto a percepção desta imagem aponta outras direções que a distinguem de uma cobertura fotojornalística, em que há uma relação direta e intrínseca entre imagem e texto.

A hipótese de que a imagem possa ter várias interpretações nos encaminha também para a ideia da fotografia como linguagem e, portanto, construtora de significados. Hall (2016), a propósito da cultura, indaga como estes signos e símbolos podem ao mesmo tempo operar neste circuito e aferir uma linguagem similar a todos, daí a importância de sua produção. Uma vez que para o autor: “A linguagem é capaz de fazer isso porque opera como um sistema representacional.” (HALL, 2016, p.18). Posto desta forma, conclui-se a sua importância na intuição sobre o mundo e no que o sustenta.

Figura 34
Frechal, 2001.
Ricardo Teles.

Antes de tudo, diante da ausência de respeito a universos de representação distintos: a insurgência dos sujeitos. Estas divergências serão consideradas delitos e como tal passíveis de punições legais. O “outro” (grifo nosso) se constrói a partir das distinções sociais e culturais que lhe são impostas.

3.2. OS INSURGENTES

Uma das questões apontadas por Malighetti (2007) em sua experiência de campo é a busca da identidade e a construção da mesma pelos moradores do Frechal como remanescentes de quilombolas.

Apesar de o antropólogo italiano frisar ao longo do seu livro que “...a construção da identidade havia atravessado uma disputa legal” (MALIGHETTI, 2007, p.67) e considerando que os entrevistados afirmem que entendem a necessidade de assumir esta identidade para assegurar o direito a posse da terra, compreendemos que:

O estudo ou representação de uma cultura não consiste numa mera “descrição” do objeto, do mesmo modo que uma pintura não meramente “descreve” aquilo que figura. Em ambos os casos há uma simbolização que está conectada com a intenção inicial do antropólogo ou do artista de representar o seu objeto. (WAGNER, 2012, p. 58)

Neste sentido, o cenário de disputa na esfera legal nos parece a consequência de uma situação de marginalização em que se encontra ainda hoje a população afrodescendente e que emerge na história como insurgência. Termos como memória; resgate; afirmação; luta, entre outros, são recorrentes no teor dos discursos proferidos nos textos científicos e pelos próprios atores sociais. Alfredo Wagner Almeida (2016), ao apresentar a Coleção “Narrativas Quilombolas”, sublinha os objetivos:

...compreendem um esforço classificatório de pesquisadores do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) e pesquisadores convidados no sentido de compor uma coleção de livros em que membros de diferentes unidades sociais, designadas como povos e comunidades tradicionais, descrevem eles mesmos suas próprias experiências de luta, em situações de conflito social, nas quais reivindicam seus territórios e suas expressões identitárias. (ALMEIDA, 2016, p. 9)

A metodologia utilizada no projeto “Nova Cartografia Social da Amazônia” (PNCSA) traz a técnica da observação direta, entrevistas e a transcrição dos relatos, recurso igualmente utilizado no estudo etnográfico de Malighetti (2007), embora no segundo caso em menor número, fragmentadas ao longo do texto, sobressaindo as observações do autor.

Indubitavelmente a figura do insurgente aparece na literatura histórica, porém notamos que a vivência feminina nestes espaços ainda permanece no nível secundário, ou até mesmo invisível.

De maneira idêntica, o feminino está presente em grande parte das narrativas, sejam elas especificamente nas linguagens visuais, bem como escritas, porém percebe-se que nem sempre assume o protagonismo. Sobre este lugar, Jurema Werneck (2016), que prefacia a obra de Conceição Evaristo resume:

A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm). Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor. Quem não vê?...Pode-se ver também aquela que nada, buscando formas de surfar na correnteza. A que inventa jeitos de sobrevivência, para si, para a família, para a comunidade... (WERNECK, 2016, p.13)

De modo geral, ao longo da história, a mulher insurgiu-se para obter igualdade de direitos. Da ação individual à coletiva tem sido convocada a integrar guerras, como no caso de Moçambique¹⁰⁰, especificamente no processo de independência. Vale relembrar que antes disso também esteve presente na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Gestam-se as primeiras reivindicações: o direito ao voto; a formação intelectual formal; a legalização do divórcio; a aquisição de bens e propriedades, entre outros.

Portanto, entre o século XIX e o século XX as mulheres processam significativas insurgências “surfando na correnteza” como atesta Jurema Werneck (2016). No Brasil, como resultado da imposição de um projeto ideológico judaico-cristão, instituições como o casamento eram definidoras do papel a ser desempenhado pelas mulheres na sociedade, e claramente as condições econômicas também se impõem.

Durante o governo de João Belchior Marques Goulart (1919-1976) é publicada a Lei 4.121 de 27 de agosto de 1962¹⁰¹, que trata da situação jurídica da mulher casada; vislumbra-se neste momento alguma autonomia para a mesma, mesmo que observado ainda que a supremacia do direito do marido e sua posição como chefe da família persistem no ideário do matrimônio.

¹⁰⁰ Sobre o tema, recomendamos o filme: Virgem Margarida, direção Licínio Azevedo, Moçambique, 2013.

¹⁰¹ Consultar em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4121.htm>. Acesso em: 27 jul. 2017.

Em suma, o gênero¹⁰² tido por Beauvoir (1976) como mais uma construção social, é um conceito que, somado a outros aspectos da vida, tem paulatinamente dinamizado o debate da sociedade brasileira.

Nesta direção, a Constituição de 1988 propiciará às comunidades quilombolas a oportunidade de trazer a reivindicação das suas narrativas no país, como visto. Para a mulher, enfim, no que tange à Constituição Federal a consolidação no Artigo 5º a isonomia dos gêneros em relação aos direitos e obrigações, foram marcos no cenário democrático. Outro destaque se refere ao matrimônio, ou seja, a sociedade conjugal no Artigo 226 que reza a mesma isonomia.

É sob este panorama que tais paradigmas e representações do feminino começam a ser discutidos. A esse respeito Gomes (2015) alerta:

...São abundantes as imagens de fujões, bandidos e assassinos, havendo pouco espaço para narrativas sobre famílias, culturas e poder político. Devido à mobilidade dos quilombos é possível imaginar o papel da mulher diante de ataques, armadilhas e escaramuças. Quem sabe não estiveram protegidas em acampamentos no interior das florestas, cuidando das roças e da família? Certos mitos na memória coletiva de alguns remanescentes revelam a função das mulheres. Por exemplo, cabia a elas esconder o máximo de grãos na cabeça - entre seus penteados - e escapar para as matas, o mais longe possível... (GOMES, 2015, p. 39)

Se até o momento a geração de afrodescendentes vem sucedendo umas às outras, certamente se deve a uma sociedade firmada entre homens e mulheres na difusão de sua cultura e na consequente resiliência, como evidenciam as palavras de Gomes (2015).

De tal modo, selecionamos desta série de doze fotografias, a imagem “Frechal”, de 2001, no Maranhão, Brasil, (Ver fig. 36; página 106), onde trataremos da representação do feminino.

3.3. FRECHAL

A fotografia, como vimos constitui-se em uma linguagem e, portanto agrega informações. Entendemos que há uma ênfase na representação objetiva da realidade¹⁰³

¹⁰² Para aprofundar o tema. BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe I*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

¹⁰³ Este tema é tratado por: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

através da fotografia como imagem técnica e dessa forma constituindo sua própria essência. Contudo ao descrever uma imagem acionamos para além das informações diretas um repertório próprio independentemente do meio em que a mesma foi produzida.

No nosso caso, a experiência de Ricardo Teles como fotojornalista, ou como denominado à época de Rangel, repórter fotográfico, tem como premissa a construção de uma narrativa visual **cobrindo** uma situação ou acontecimento determinado.¹⁰⁴ Na mesma direção situamos o fotógrafo moçambicano e Hernán Díaz.

Adotaremos a formulação usada na aurora da própria notícia jornalística como um exemplo de aproximação objetiva ao tema: 3 Q + OC+ PP, onde: 3 Q – QUEM? QUÊ? QUANDO? O – ONDE? C – COMO? PP – POR QUÊ? PARA QUÊ?

As primeiras informações usando o mesmo parâmetro da construção textual que estão dados pela legenda¹⁰⁵, na fotografia “Frechal”, (Ver fig. 36; página 117), são respectivamente: QUEM? – mulheres; Ricardo Teles; QUÊ? – comemoração; QUANDO? – 2001; ONDE? – Frechal; COMO? – Retrato; pose; POR QUÊ? – Documentar; PARA QUÊ? – Contar.

Observe que a tentativa de buscar uma objetividade nas respostas contém um nível de percepção relacionada à subjetividade, uma vez que para obter uma aproximação com a “realidade” (grifo nosso) da fotografia¹⁰⁶, ou a uma exatidão do

¹⁰⁴ **Report** palavra inglesa, significa **informar, relatar, contar**, noticiar, reportar. **Report** (relato). **Repórter**. Quem reporta, colhe informações, notícias...Repórter-fotográfico: quem registra, fotograficamente, assuntos de interesse jornalístico. In: NORBERTO, Natalício. *Jornalismo para principiantes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978, p.15 e p.25.

¹⁰⁵ A legenda pode conter o título e as explicações relativas à produção da imagem fotográfica...O título é algo mais conciso que a legenda, embora possa conter informações tais como nome, data e local do retrato, por exemplo, que não deixam de ser termos explicativos... Então abordaremos aqui, a legenda como sendo indiferenciada do título. A legenda de uma fotografia, quando existe, pode ter sido dada por seu autor, o fotógrafo. Pode, por outro lado, ter sido dada por um colecionador, pelo titular do fundo ou coleção a que pertenceu a imagem (no caso dos arquivos) ou da pessoa que tenha adquirido a fotografia, ou ainda por um editor. Pode, ainda, ter sido atribuída pelo curador de alguma exposição da qual a fotografia tenha feito parte...Qualquer que seja a origem, sua intenção inicial é relacionar-se com a imagem fotográfica de modo especial, imprimir à mesma algumas características, *identificá-la*. MANINI, Miriam Paula. *Análise Documentária de Fotografias: Um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Biblioteconomia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p.59. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/.../Tese.pdf, último acesso em: 4.09.17.

¹⁰⁶ Para KOSSOY: A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si *na dimensão da vida passada*; diz respeito, à *história particular do assunto* independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também ao contexto deste assunto no momento do ato do registro... A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual

tema necessitaríamos acrescentar a legenda informações adicionais (KOSSOY, 2002), ou seja, a adoção unicamente desta técnica é insuficiente para cobrir todo o repertório que emerge quando da interpretação de uma imagem.

Figura 36
Frechal, 2001.
Ricardo Teles.

Para tanto, Panofsky (1976) nos trará a Iconografia¹⁰⁷ e a Iconologia como mais um instrumento para nos auxiliar nos níveis: pré-iconográfico, seguido da análise iconográfica, relacionada com os valores simbólicos das imagens, “denota algo interpretativo”¹⁰⁸ como pontua o autor e por último especificamente a inerente interpretação Iconológica. (PANOFSKY, 1976, p.54)

esta imagem está gravada. In: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002, p.36 e p.37.

¹⁰⁷ Iconografia é o ramo da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição á sua forma...A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens... In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.47 e p.53.

¹⁰⁸ Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte... é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.54.

Somada à concepção do teórico alemão, mencionamos Kossoy (2002, p.22) que evidencia a noção de uma segunda realidade impressa na fotografia, que “não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto... Trata-se da realidade do documento”, sinalizando ainda a pertinência sobre o processo de criação do fotógrafo quando da seleção do *assunto* em função de uma determinada *finalidade/intencionalidade*¹⁰⁹, antevista por nós nas respostas às perguntas: POR QUÊ? e PARA QUÊ? Ou seja, assim pensamos no projeto fotográfico de Teles (2004) como uma busca pela produção de um documento que conte a história de um grupo social e aqui independe do recorte que foi dado nesta seção.

Ao construir nesse sentido uma narrativa que alia o passado ao presente, na imagem “Frechal”, (Ver fig. 36; página 117), a opção pela pose e o retrato dialoga com a pintura e ao mesmo tempo possibilita uma empatia, uma vez que no plano pré-iconográfico as moças sorriem¹¹⁰. Num segundo momento, a depender da apreensão das sequências postas por Panofsky (1976), na observação do rosto também nos remete a máscara de *msiro*¹¹¹ que compõe o conjunto do patrimônio cultural africano, que hoje tem a percepção reduzida a um tratamento de beleza.

Ao nos referirmos a informações que encontramos na imagem, buscamos um conjunto de elementos que nos diga algo a respeito de alguém ou alguma coisa, ou seja, que se traduza para nós.

Nesse sentido caminhamos para a vertente teórica que busca na Semiótica uma compreensão sobre este universo da imagem, seja a mesma escrita ou visual. Lembramos que: A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. (BARTHES, 2015, p.72). Representa um fragmento da realidade (DUBOIS, 1993).

Eco descreve que Saussure, ao “desenvolver uma consciência semiológica” a insere enquanto “ciência que estuda a vida dos signos no quadro da vida social”, para o autor italiano o trabalho de Peirce ao definir que o signo é “qualquer coisa que está no lugar de algo sob determinados aspectos ou capacidades” possibilita entendê-lo também de “uma maneira não-antropomórfica” e esta então será a proposta de Eco e

¹⁰⁹ Vale consultar o Quadro I das p.27 e p.32 e In: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

¹¹⁰ Sobre a concepção filosófica do riso sugerimos a obra de Umberto Eco “O nome da Rosa”. ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

¹¹¹ Também encontramos: *mussiro*, *n’siro*. Sugerimos assistir o vídeo a respeito do tema que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xgUD51EDnQ4>, último acesso em: 16.09.17.

contribuição para a semiótica, partindo inicialmente dos dois autores. (ECO, 2009, p.9-10)

Desta forma, assumindo que a fotografia é um signo, pois está no lugar de algo, ou seja, do referente (objeto) como dito anteriormente, um significante, na definição de PEIRCE o mesmo se integra numa relação triádica: Um Signo, significante ou *Representâmen*, o Objeto (referente) e um Terceiro, seu *Interpretante* (significado). (PEIRCE, 2012, p. 63)

Prosseguindo, temos o índice: “prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu... mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido” e o ícone: composição documental da aparência do assunto e da semelhança que o mesmo tem com a imagem... obtenção de um produto iconográfico com elevado grau de semelhança com o referente...” (KOSSOY, p.33)

Dessa forma a mulher, neste enquadramento escolhido por Teles (2004) se torna nosso referente; são várias, em diferentes posições e sobreposições, tal como pretendeu o projeto cubista¹¹². A composição da luz e da sombra funciona como manchas de cor, que incidem sobre os rostos, o que estão em primeiro plano, e no fundo criando a profundidade, a gradual diluição da nitidez da imagem (Ver fig. 36; página 117).

A presença feminina nesta fotografia, que tem como ponto de destaque a moça que encara diretamente a câmara, enquanto ícone, multiplicada em três (rosto ao fundo) e ao mesmo tempo formando duas linhas paralelas a partir dos olhos das quatro mulheres, são todas, ao mesmo tempo, a representação de uma única mulher. A partir da figura feminina instalada no primeiro plano, podemos traçar um triângulo em direção ao rosto da terceira mulher que se encontra ao fundo, e que também encara a câmara:

Há diversas referências aos olhos de Deus no Antigo e Novo Testamento. Em “Iahweh tem os olhos sobre os justos, e os ouvidos atentos ao seu clamor” se exemplifica a concepção da divindade como onipresente e que tudo vê... A Trindade pode ser apresentada como um olho dentro de um triângulo... (GOM-KARR, 2004, p.169)

Vale ressaltar que no esboço desta interpretação há um contexto ideológico ocidental e judaico-cristão, mesmo quando nos referimos ao Cubismo e à construção

¹¹² O pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) inaugura com a obra *Les Femmes d'Alger*, 1907, um código de representação da realidade distinto dos anteriores, tendo como característica a representação da forma na composição do quadro pictórico.

geométrica há que se considerar este fato. Voltamos ao ponto de que a imagem fotográfica também carrega um nível polissêmico.

Nos Capítulos anteriores mostramos um recorte onde as imagens possuíam uma “finalidade/intencionalidade” (grifo nosso) quando o tema naquele contexto tratava da representação da mulher negra nos primórdios da fixação da população afrodescendente no Brasil, completamente diferente do que observamos na Série I “Quilombo do Frechal-MA”, onde um painel amplo demonstra as várias formas da vida cotidiana e narrativas singulares. Sobre a fotografia em questão, “Frechal”, (Ver fig. 36; página 117), embora também haja um projeto ideológico definido, integra e se constitui em um *corpus* que se expande. Como constata Barthes (2015, p.31): “a Foto é *perigosa*, pois manifesta funções: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade.” Implica uma ação do *Spectador*, de todos nós no *studium*.¹¹³, educar o olhar. Desse modo, o fotógrafo também é um investidor, através de um projeto fotográfico, por exemplo, pode nos levar até aquele momento anterior da realização da fotografia, onde ainda não havia a imagem propriamente dita, e nos fazer retornar aquele momento do corte (DUBOIS, 1993). O que vemos, o que nos olha. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Em adição, Didi-Huberman (2010) propõe um modelo de pensamento crítico para as imagens de arte; dentre muitas referências utilizadas pelo autor citamos apenas Frank Stella, um dos seus interlocutores na vertente da arte minimalista, que expressa: “O que você vê é o que você vê¹¹⁴”. A partir daqui podemos notar o exercício que é realizado sobre a percepção do objeto artístico. Desse modo, tendo como mote as obras de arte, o espectador é provocado a “rever” os paradigmas até então instalados no âmbito das linguagens artísticas e a própria imagem suscitada.

¹¹³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

¹¹⁴ “What you see is what you see”, tradução da autora, In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo; Editora 34.

FOTOLIVRO II:
CARTAGENA DE SIEMPRE. HERNÁN DÍAZ

4. FOTOLIVRO II: CARTAGENA DE SIEMPRE. HERNÁN DÍAZ

Hernán Díaz nasceu em Ibagué em 1931¹¹⁴, na Colômbia e faleceu em novembro de 2009 em seu país. Sua mãe era costureira e seu pai¹¹⁵ professor de matemática, que mantinha duas paixões; o cinema e a fotografia, o que leva Díaz a aprender seu ofício com ele.

A partir de 1936 a família se muda para Bogotá. Assim como Ricardo Teles, no período de 1948 e 1951 o fotógrafo colombiano também tem passagem pela aviação, trabalhando primeiro na Pan American Airways, e mais tarde, na Avianca. Posteriormente, em 1954, Díaz estuda na Photographers School, em Westport, Connecticut, nos Estados Unidos.

Dentro do nosso intento destacamos sua presença na revista *Cromos*¹¹⁶, em 1959 e sua amizade com Enrique Grau¹¹⁷. Juntos, irão dividir um apartamento em uma temporada em Cartagena, ocasião em que Hernán Díaz começa a fotografar a cidade, “...seus habitantes e seu ícone popular Pérsides”¹¹⁸, como observa Ardila (2010, p. 180). A autora informa que três fotografias de Cartagena foram publicadas pelo jornal *Christian Science Monitor*¹¹⁹, todas do fotógrafo colombiano, sendo uma delas, a de Pérsides. Sobre o episódio, Díaz narra que foi Virgílio Barco¹²⁰ o responsável por sua introdução na fotografia e nas páginas deste periódico (DÍAZ, 2010, p. 180).

Ainda segundo Ardila (2010) com o título “*Cartagena morena, perfil de una ciudad colombiana en la costa del mar Caribe*” em 1972, suas fotografias são editadas

¹¹⁴ Encontramos duas informações referentes à data de nascimento de Hernán Díaz, acatamos a de RUEDA, Santiago Fajardo, na obra: *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014, p.305. A outra data encontra-se na cronologia realizada por María Elvira Ardila, onde consta o ano de 1929, a respeito consultar: DÍAZ, Hernán. *Asuntos del corazón.Fotografías 1957-2009*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2010, p.179.

¹¹⁵ Belarmina ‘Bibila’ Giraldo e Ignacio Díaz Fernández. DÍAZ, Hernán. *Asuntos del corazón.Fotografías 1957-2009*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2010, p.179.

¹¹⁶ O N° 4958 dezembro 16 de 2016, marca os 100 anos da revista colombiana que foi fundada em 1916. Hernán Díaz empenhou-se para que o crédito de suas inúmeras e diversificadas matérias fotográficas constassem nas mesmas, e para que os colegas também pudessem considerar esta importância em relação ao próprio trabalho. Quando da presença em campo em 2016 e 2017 observamos em consulta a Biblioteca Luis Ángel Arango, em Bogotá, que a autoria de muitas fotografias inseridas na Revista Cromos é anônima, com algumas exceções como nos referimos às de Hernán Díaz, e uma parcela pequena de colegas.

¹¹⁷ Enrique Grau, (1920-2004) pintor colombiano.

¹¹⁸ “...sus habitantes y a su icono popular Pérsides.” ARDILA, María Elvira. *Cronología*. In: DÍAZ, Hernán. *Asuntos del corazón.Fotografías 1957-2009*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2010, p.180.

¹¹⁹ 1960, Boston.

¹²⁰ Virgilio Barco Vargas (1921-1997), engenheiro civil, diplomata e presidente da Colômbia nos períodos de 1986 a 1990.

pela primeira vez em formato de livro. Subsequentemente em 1992, é publicado pela Villegas Editores o livro “Cartagena de Siempre” (Ver figura 39), objeto de nossa investigação por registrar a população afrocolombiana, nos possibilitando realizar o recorte feminino a que nos propusemos.

Figura 39

Cartagena de Siempre. Hernán Díaz, 2002. Capa e contracapa.

O Fotolivro de Hernán Díaz traz apenas um texto de apresentação, contém 53 registros, diferentemente dos outros Fotolivros analisados: “Terras de Preto. Mocambos, Quilombos: Histórias de Nove Comunidades Negras Rurais do Brasil”, de Ricardo Teles e “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”, de Ricardo Rangel.

Existem duas edições, uma em espanhol e outra em inglês, ambas contam com o texto de apresentação de Benjamin Villegas, no qual ele contextualiza as tomadas do fotógrafo de forma lírica, evoca reminiscências da paisagem, da arquitetura, seus personagens e a história da cidade. Sobre o registro de Díaz, Villegas comenta:

...Enfim, Hernán Díaz já inventou Cartagena e seguiu nesse ofício para sempre. Mas a essa invenção conseguiu dar o toque maravilhoso do artista autêntico. De modo que, neste vestido de quadrados, neste gesto, no chapéu vueltiao, neste beijo, nesta parede descascada, é nossa própria invenção, sou eu, é você...¹²¹ (DÍAZ, 2002, s/n)

¹²¹ ...En fin, alguna vez Hernán Díaz se inventó a Cartagena y siguió en esse oficio para siempre. Pero a ese invento logró darle el toque maravilloso del auténtico artista. De tal manera que en este vestido de cuadrillos, en este gesto, en este sombrero vueltiao, en este beso, en esta pared desconchada, está nuestro
Capítulo 4 Fotolivro II: Cartagena de Siempre. Hernán Díaz

Podemos relacionar a menção a um “vestido de quadrados...” à imagem de Pérsides, como uma possível citação indireta (Ver figura 41; página 128), no entanto, nota-se a presença de outra personagem feminina compatível com a referência (ver figura 49; página 136).

A propósito de Cartagena¹²², e sua relevância estética discutida por Villegas, o curador e crítico de arte Serrano¹²³ conta:

Em Cartagena, por exemplo, trabalharam os irmãos Luis Felipe e Jeneroso Jaspe, intelectuais e artistas de renome e admiradores entusiastas da localização, desenho e construção da cidade, para quem a fotografia além de um *hobby* era uma maneira objetiva e apropriada de preservar a imagem do presente, especialmente em um ambiente que apesar de sua harmonia e valor histórico foram despojados de monumentos bonitos.¹²⁴ (SERRANO, 1983, p.321)

Serrano também cita outro fotógrafo, L. A. Delgado, do final do século XIX, como exemplo, demonstrando assim, que a cidade já naquele período despertava interesse no círculo artístico. Luis A. Delgado¹²⁵ era natural de Cartagena e tendo suas imagens publicadas pelo periódico “*El Porvenir*”, em 1889 e posteriormente também em “*La Revista Ilustrada*”, menciona aspectos de “urbanização como praças, ruas e edificações (SERRANO, 1983, p.140) ao listar os pontos de interesse que foram captados pelo mesmo. Neste período foi possível identificar estes fotógrafos que

propio invento, soy yo, es usted... In: DÍAZ, Hernán. *Cartagena de Siempre*. Bogotá: Villegas Editores, 2002, s/p.

¹²² Cartagena das Índias ou Cartagena é a capital do departamento de Bolívar, na Colômbia, fundada em 1 de junho de 1533, pelo espanhol Pedro de Heredia. Possui uma área de 572 km² e uma população de 845.801 (2005), segundo a Organização das Nações Unidas (ONU).

¹²³ Ver capítulo “Estudios históricos sobre la fotografía en Colombia”, nesta seção há referências aos principais críticos de arte, pesquisadores e em específico a contribuição de Eduardo Serrano na história da fotografia colombiana, que compreende os primeiros cem anos desta técnica até os anos cinquenta. In: RUEDA, Santiago Fajardo, na obra: *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014, p.41.

¹²⁴ En Cartagena, por ejemplo, trabajaron los hermanos Luis Felipe y Jeneroso Jaspe, intelectuales y artistas de renombre y admiradores entusiastas de la ubicación, diseño y construcción de la ciudad, para quienes la fotografía, además de una afición era una manera objetiva y apropiada de conservar la image del presente, especialmente en un entorno que a pesar de su armonía y valor histórico había sido despojado de bellos monumentos. In: SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983, p.139. Acrescentamos que Luís Felipe Jaspe, (Cartagena, 1851-1944) era arquiteto e pintor e Jeneroso Jaspe (Cartagena, 1846-1918) era pintor e escritor ambos realizaram amplo registro da cidade de Cartagena nos finais do século XIX. Esta informação consta da mesma obra mencionada de SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983, p.321.

¹²⁵ Documenta SERRANO: DELGADO, Luis A.(alb) Grabador del “Semanario Ilustrado” en Cartagena en 1887, aparece activo como fotógrafo a partir de 1889. “Revista Ilustrada” publicó en 1899 varias fotografías suyas de Cartagena. In: SERRANO, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983, p.319.

Capítulo 4 Fotolivro II: Cartagena de Siempre. Hernán Díaz

registraram a cidade e o seu cotidiano. Porém, é provável que outros profissionais atuantes possam ter permanecido no anonimato. (SERRANO, 1983)

A respeito da questão da autoria das imagens, tema em que se empenhava Hernán Díaz, Rueda (2014) comunica que, por outro lado, era possível observar nos registros fotográficos da década de 1970, por exemplo, aspectos em comum: as eleições dos temas, a posição do fotógrafo em relação ao modelo e a composição. Carlos Caicedo (1929-2015) e Francisco Carranza (1954) ilustram essas similaridades apontadas, no entanto, vale relatar que ambos trabalharam juntos na imprensa colombiana, e este pode ser um aspecto a se considerar no trabalho de um e de outro. Rueda (2014) sublinha:

Esta situação paradoxal se faz mais interessante ao comparar a fotografia colombiana e a latinoamericana, as quais aparecem as surpreendentes coincidências temáticas e visuais entre os fotógrafos. Década após década podemos encontrar exemplos destas afinidades e paralelismos. (RUEDA, 2014, p.47)¹²⁶

Neste sentido, transcrevemos anteriormente a nota de Persichetti, que caracteriza a fotografia latino-americana como documentária¹²⁷ indo ao encontro de uma possível definição sobre as peculiaridades desta técnica no continente. Neste ponto abordamos a década de 1970, para situar o contexto em que Hernán Díaz estava envolvido, uma vez que a fotografia já havia ultrapassado seu *status* inicial, como nos informou Serrano (1993). A propósito do fotógrafo colombiano o mesmo resume:

Hernán Díaz desempenhou um papel particularmente importante ao devolver a fotografia colombiana o *status* de meio artístico que a havia caracterizado desde sua aparição em 1840 até os finais do século XIX. Esta consideração havia sido perdida ao generalizar a ideia de que a fotografia “consiste simplesmente em uma série de operações manuais que não podem comparar-se com obras que são frutos da inteligência”, e ao ser erradicada dos salões artísticos, de onde só voltaria a aparecer - graças em grande parte aos seus esforços e a admiração suscitada por sua obra entre pintores, escultores, músicos e escritores, - nos anos setenta. (SERRANO, 2015, p.14)¹²⁸

¹²⁶ “Esta paradójica situación se hace más interesante al comparar la fotografía colombiana y la latinoamericana, en las cuales aparecen las sorprendentes coincidencias temáticas y visuales entre los fotógrafos. Década tras década pueden encontrarse ejemplos de estas afinidades y paralelismos.” In: RUEDA, Santiago Fajardo, na obra: *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014, p.47.

¹²⁷ Ver Persichetti, p.63.

¹²⁸ “Hernán Díaz desempeñó un papel de singular importancia en cuanto a devolverle a la fotografía colombiana el *status* de medio artístico que la había caracterizado desde su aparición en 1840 hasta finales del siglo XIX. Dicha consideración se había perdido al generalizarse la idea de que la fotografía
Capítulo 4 Fotolivro II: Cartagena de Siempre. Hernán Díaz

Dessa forma, recapitulamos a discussão sobre a fotografia e o pensamento moderno: “que julgava as coisas segundo valores opostos: o documental *vs.* o artístico, a ciência *vs.* a arte, o mecânico *vs.* o manual, a cópia *vs.* o original etc. As coisas podem cair em um ou em outro polo, mas não nos dois...” (FLORES, 2011, p.140). Ao contrário deste conceito, o retorno da fotografia ao ambiente artístico vai ser compreendido em um sentido mais amplo, uma vez que sua produção tem valor reconhecido tanto documental quanto artisticamente. Não apenas como consequência da operação de uma máquina, a câmera, mas sim como resultado de um processo que apresenta preocupação estética, se designando, assim, arte e ao mesmo tempo, documento, por retratar fenômenos sociais.

Esse debate ontológico persiste ao se indagar se a Fotografia e a pintura eram dois meios diferentes. Sobre este tema conclui Flores (2011):

...a Fotografia é concebida como herdeira da necessidade moderna de objetividade na representação, exatidão na reprodução e automatismo na reprodutibilidade, enquanto a Pintura é vista como depositária da noção moderna de “pessoa”. De acordo com essa visão, as disciplinas não apenas são diferentes, mas opostas e mutuamente excludentes: na cisão característica da racionalidade ocidental, a Fotografia representa, o polo da objetividade, enquanto a Pintura representa o polo da subjetividade.(FLORES, 2011, p.263-264)

Mais adiante, a autora comenta que em outra abordagem, a axiológica e não a meramente técnica, sobressai a ideologia visual que ambos os meios carregam: “A técnica passa para um segundo plano, por detrás da finalidade das imagens e de seus valores culturais subjacentes”, é neste ponto que encaminhamos a discussão entre os projetos autorais exibidos.

Desta forma selecionamos o segundo Fotolivro “Cartagena de Siempre” no qual sobressai um conjunto de 12 fotografias, sem data¹²⁹, que denominamos de “SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE”, (Ver figuras 40 a 51; páginas 127 a 138). São imagens em que o feminino aparece como elemento principal da composição.

“consiste simplemente en una serie de operaciones manuales que no pueden compararse con obras que son frutos de la inteligencia”, y al ser erradicada de los salones artísticos, donde sólo volvería a aparecer - gracias en gran parte a sus gestiones y a la admiración suscitada por su obra entre pintores, escultores, músicos y escritores - en los años setenta.” SERRANO, Eduardo. “El arte de la fotografía”, In: DIAZ, Hernán. *Retratos*, Bogotá: Villegas Editores, 1993, p.5. Citação também encontrada na obra de RUEDA, Santiago. *Hernán Díaz revelado: retratos, sesiones y hojas de contactos*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República, 2015, p.14.

¹²⁹ Conseguimos identificar a data de algumas delas através de outras obras de Hernán Díaz, onde as mesmas estão reproduzidas.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 40
La nana.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 41
Pérsides.
1959.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 42
La siesta.
1990.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 43
El Portal de los Dulces.
1959.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 44
Carrito cerca a la muralla.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 45
Pregonera de platanitos
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 46
En la Calle de los Santos de Piedra.
1969.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 47
Balcón de San Diego.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 48
Tocado de rulos.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 49
El vaso de avena helada.
1961.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 50
Ventana de la Calle de las Damas.
1959.
Hernán Díaz.

SÉRIE II – CARTAGENA DE SIEMPRE.

Figura 51
Calle de la Amargura
Hernán Díaz.

4.1 UM PORTO REVISITADO

Cartagena das Índias¹³⁰, na Colômbia, é uma cidade que representa o período colonial e a presença espanhola no país. Assim, como no caso da Rua Araújo, no Fotolivro III: “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread” de Ricardo Rangel, está identificada com a área portuária. Consequentemente, a arquitetura classificada nesta condição desempenhou papel preponderante na configuração cultural e territorial¹³¹, a respeito Forero (2016) comenta:

O período colonial na cidade de Cartagena das Índias se caracterizou pela consolidação econômica da baía como porto comercial e pela construção de uma vasta rede de fortificações que permitiram defender a cidade dos contínuos ataques de navios, principalmente franceses e ingleses, que desejavam apoderar-se das riquezas extraídas pelo Império espanhol no continente americano. Assim, no transcorrer dos séculos XVI a XVIII, se formou a denominada “cidade murada”. (FORERO, 2016, p.39)¹³²

Fixada ali por meio do tráfico negreiro, a população afrocaribenha¹³³ será como relata Forero (2016) a mão de obra a ser explorada pelo colonizador, ou seja, entende-se que se esboça um projeto colonial muito próximo ao adotado por Portugal em relação ao Brasil e a Moçambique. Kossoy (2002, p.21) recomenda: “Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-la sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar.” Nesse sentido compreendemos que o contexto histórico onde as imagens de Hernán Díaz foram produzidas contém projetos iconográficos

¹³⁰ Los orígenes de la ciudad de Cartagena de Indias no se remontan al año 1533 con su fundación por Pedro Heredia, sino al expedicionario y conquistador español Rodrigo de Bastidas en el año de 1501, sitio al que denominó “Golfo de Barú”. Sin embargo, los historiadores han podido señalar que para el año de 1503 ya se identificaba aquella bahía con el nombre de Cartagena, posiblemente otorgado por el explorador y navegante Juan de la Cosa, quien realizó el primer mapa del Nuevo Mundo. FORERO, Marco. *Breve historia de Cartagena*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016, p.22 e p. 23.

¹³¹ Considerada Patrimônio Histórico da Humanidade pela *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas, UNESCO), em 1985.

¹³² El período colonial en la ciudad de Cartagena de Indias se caracterizó por la consolidación económica de la bahía como puerto comercial y por la construcción de una vasta red de fortificaciones que permitieron defender a la ciudad de los continuos ataques de navios, principalmente franceses e ingleses, que deseaban apoderarse de las riquezas extraídas por el Imperio español en el continente americano. Así, en el transcurrir de los siglos XVI a XVIII, se conformó la denominada “ciudad amurallada”. FORERO, Marco. *Breve historia de Cartagena*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016, p.39.

¹³³ Ressaltamos que sobre o número de africanos presentes na América derivados da ação do tráfico OLIVELLA cita alguns documentos e autores como Darcy Ribeiro, que calcula a cifra de 50 milhões e Leopold Senghor que indica um valor de 200 milhões. OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p. 135.

semelhantes, como dissemos no início, à relação tríade formada por Brasil, Colômbia e Moçambique. Dessa forma Olivella (2014), assim como Forero (2016), constata a trajetória realizada involuntariamente pelos africanos:

Contrariando a lei natural dos rios que vertem suas águas no mar, o fluxo oceânico dos africanos remontava as correntes e inundaram os vales. Cartagena das Índias foi a grande boca que tragava insaciável os povos da África. (OLIVELLA, 2014, p. 134-135)¹³⁴

Acerca desta ocorrência histórica afirma também Lemaitre (2004, p.103),

Uma das grandes linhas de prosperidade comercial de Cartagena durante todo o século XVII foi o tráfico de negros. De fato, Cartagena se converteu, durante aquele tempo, junto com Veracruz, em um dos dois portos autorizados para este infame comércio na zona do Caribe. (LEMAITRE, 2004, p. 103)¹³⁵

Nesse sentido, Forero (2016) observa que as comunidades indígenas que habitavam a bahia de Cartagena sucumbiram da mesma forma que os negros escravizados, ou seja, pela submissão aos espanhóis ou pelas enfermidades trazidas por este contato. Ressalta ainda que a sobrevivência de parte desta população se deu pela busca de lugares distantes e até inóspitos para desencorajar o interesse da administração colonial.

Frisa o autor: Da mesma forma, a implementação de escravos negros para substituir a mão de obra indígena resultou no maior impacto demográfico no Novo Mundo, bem como na mestiçagem e no sincretismo cultural da América, África e Europa (FORERO, 2016, p. 22).¹³⁶ Importante ressaltar que na condição de porta de entrada para o tráfico de escravos na América Latina as reminiscências nos apontam que realmente: ...a cidade é lembrada durante este período por ser um dos principais

¹³⁴ Contrariando la ley natural de los ríos que arrojan sus aguas en el mar, el flujo oceánico de los africanos remontaba las corrientes e inundaba los valles. Cartagena de Indias fue la gran boca que se tragaba insaciable los pueblos de África. OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p. 132 e p.135.

¹³⁵ Uno de los grandes renglones de prosperidad comercial de Cartagena durante todo el siglo XVII fue la trata de negros. En efecto, Cartagena se convirtió, durante aquel tiempo, junto con Veracruz, en uno de los dos puertos habilitados para este infame comercio en la zona del Caribe. LEMAITRE, Eduardo. *Historia general de Cartagena*. Tomo II. la Colonia. Bogotá: El Áncora Editores, 2004, p.103.

¹³⁶ De igual forma, la implementación de negros esclavos para sustituir la mano de obra indígena causó el mayor impacto demográfico en el Nuevo Mundo, así como el mestizaje y el sincretismo cultural de América, África y Europa. FORERO, Marco. *Breve historia de Cartagena*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016, p.22.

portos que comercializava com escravos, prisioneiros de raça negra que eram vendidos como mão de obra em todo o continente americano (FORERO, 2016, p.39).¹³⁷

Em suma, observa-se especificamente a precariedade em que a população negra (BARBUJANI, 2007, p.122-123)¹³⁸ estava condicionada. A forma como foram delineados os projetos iconográficos, descritos no Capítulo 1, demonstram repertório e abordagem semelhantes entre os países em destaque nesta investigação, inicialmente através das linguagens relativas ao desenho e posteriormente com o ingresso da técnica fotográfica. A propósito da construção da ideia de nacional KOSSOY coloca que:

...Quando o europeu viajante aportava nestes trópicos, já chegava predisposto à registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do “nacional” do outro. A fotografia, em função de sua “objetividade”, se prestou para esse projeto na medida em que tornou *reais* as fantasias do imaginário...¹³⁹

Sobre esta prática da representação HALL pontua: As representações populares da “diferença” racial durante a escravidão tendiam a aglomerar-se em dois pontos: ...o *status* subordinado e a “preguiça inata” dos negros – “naturalmente” nascidos e aptos apenas para a servidão...¹⁴⁰ Consequentemente notamos a variedade de imagens que reforçam esta ideologia, onde os temas são desenvolvidos mostrando a população negra presa a correntes, por vezes em situações de castigo e mesmo alquebrada.

No segundo modelo o autor detalha: ...era o inato “primitivismo”, a simplicidade e a falta de cultura, que os tornava geneticamente incapazes de “refinamentos civilizados”¹⁴¹. Em síntese, prevalece o discurso do colonizador na confecção do projeto a ser ratificado em proveito ao estabelecimento de relações de desigualdades sociais, submetendo os negros a violências físicas e psicológicas “justificáveis”.

¹³⁷ ...la ciudad es recordada durante este periodo por ser uno de los principales puertos que comerciaba con esclavos, prisioneros de raza negra que eran vendidos como mano de obra en todo el continente americano. FORERO, Marco. *Breve historia de Cartagena*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016, p.39.

¹³⁸ Para BARBUJANI: Na África, há mais diversidade do que em qualquer outro continente, e muitas vezes as diferenças genéticas entre populações africanas são tão grandes quanto o são entre populações de continentes diferentes. As variantes gênicas que encontramos na Europa e Ásia são subconjuntos das variantes africanas, mais alguns alelos que, com toda probabilidade, apareceram em tempos relativamente recentes. Da mesma forma, as variantes gênicas que encontramos nas Américas e na Oceania são poucas e são um subconjunto das da Ásia oriental. Todos esses resultados fazem pensar que cabe à África um papel especial na evolução humana, o de ter sido um reservatório de variabilidade genética que a migração distribuiu em seguida nos outros continentes. BARBUJANI, Guido. *A invenção das Raças*. São Paulo: Contexto, 2007, p.122 e p.123.

¹³⁹ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002, p.83.

¹⁴⁰ HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Apicuri, 2016, p.169 e p.170.

¹⁴¹ Op.Cit. p.169 e p.170.

Como resultado deste fenômeno de exploração em Cartagena os negros começaram a fugir, e a formar “palenques”¹⁴², sendo um deles o de São Basílio¹⁴³ que desde o século XV perdura e está a uma distância de 50 km da cidade. Vale lembrar que este termo no Brasil recebe a alcunha de quilombo, ao passo que o termo “palenque”, em espanhol tem a conotação de “problema”. Acentuamos que sobre estas insurgências LEMAITRE comenta que havia uma luta entre as autoridades locais e os fugitivos, organizando inclusive expedições punitivas¹⁴⁴, em ação análoga com os mesmos episódios ocorridos no Brasil. Aflora neste contexto o confronto cultural e a progressiva marginalização dos indígenas e negros.

Sem dúvida, o africano, em sua condição de escravizado, sempre deu respostas às múltiplas agressões de que era objeto, lançando mão da única arma que dispunha em sua nudez encarcerada: a consciência religiosa de ser um homem livre.¹⁴⁵ Por outro lado a arquitetura militar de Cartagena demonstra que a liberdade que a cidade e seus colonos almejavam era frágil e restrita a seus muros de pedras.

4.2 COISAS QUE FORAM

Os afrocolombianos¹⁴⁶ trazem uma história em comum com as populações africanas trazidas para o Brasil: o mesmo contexto de exploração e escravidão, suas culturas e suas crenças cerceadas, obrigados a adquirir a língua do colonizador para

¹⁴² Em 2016 e 2017, quando do trabalho de campo realizado em Bogotá, Colômbia tivemos a oportunidade de assistir na TV colombiana o programa “El Palenque Show”, com formato similar ao programa brasileiro “Casos de Família”, exibido pelo canal SBT, onde assuntos de relacionamento familiar e pessoal são expostos e debatidos perante uma plateia.

¹⁴³ Inscrito em 2005 como Patrimônio Intangível da Humanidade pela *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas, UNESCO). Recomenda-se a obra do historiador Roberto Arrázola sobre o tema dos quilombos, da história e da cultura de Cartagena.

¹⁴⁴ Segundo LEMAITRE: ...se ofrecieron, además, diez pesos de gratificación “al Yndio o español que prendiere y entregara un negro”; o diera la señal de haberlo matado, “que es la caveza del negro muerto”. LEMAITRE, Eduardo. *Historia general de Cartagena*. Tomo II. la Colonia. Bogotá: El Áncora Editores, 2004, p.176.

¹⁴⁵ Indudablemente, el africano, en su condición de esclavizado, siempre dio respuestas a las múltiples agresiones de que era objeto, oponiendo la única arma de disponía en su desnudez encadenada: la conciencia religiosa de ser un hombre libre. OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p. 236.

¹⁴⁶ *La visibilización estadística de los grupos étnicos colombianos*. Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) define: Afrocolombiano: persona que presenta una ascendencia africana reconocida y que poseen algunos rasgos culturales que les da singularidad como grupo humano, comparten una tradición y conservan costumbres propias que revelan una identidad que la distinguen de otros grupos, independientemente de que vivan en el campo ó en la ciudad. También son conocidos como población negra, afrodescendientes, entre otros. Disponível em: https://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/visibilidad_estadistica_etnicos.pdf, último acesso em: 10.01.17.

manter a comunicação entre os grupos, uma vez que os laços de solidariedade e de vizinhança eram cortados para se evitar a insurreição.

Como resultado, podemos observar desvantagens sociais similares no que tange o acesso a direitos básicos como habitação, educação, saúde, mobilidade e lazer delongando dessa forma a possibilidade de ascensão de classes. Em ambos os casos se verifica um percentual significativo da população negra alocada em regiões periféricas¹⁴⁷.

Outro aspecto partilhado, tanto no Brasil, quanto em diferentes regiões como em Cartagena e Maputo é a presença feminina na comercialização de frutas e legumes, dentre as que já foram descritas. Chamou-nos a atenção em Cartagena, além deste aspecto intrinsecamente relacionado ao passado desta população, que no Brasil recebeu a designação de “escravo de ganho”, a venda da própria “imagem”¹⁴⁸ dentro da ideia do registro de “coisas que foram” (grifo nosso), sejam elas fatos, objetos e até mesmo pessoas. Forero (2016) menciona:

Com o início do século XX e a recuperação arquitetônica e urbana da cidade, a administração teve que melhorar as condições de salubridade das áreas urbanas, mediante o crescente interesse turístico que começou a se desenvolver em torno do centro histórico... (FORERO, 2016, p.126)¹⁴⁹

Desde então, a cidade vem incrementando políticas públicas nesse sentido, ou seja, o de trazer visitantes que experimentem a cidade ainda sob a ótica do que “foi” a colônia. Trazendo novamente o corpo negro para o centro da cena. Quando Glusberg (2003) busca uma definição para a *performance* entendida como linguagem artística, enuncia:

A *performance* é um meio de resgatar a história, pelo fato de que ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades

¹⁴⁷ No Brasil testemunhamos o surgimento das favelas na malha urbana, termo que a partir da década de oitenta será substituído na literatura da área por comunidades, em geral se constituíram a partir de uma população pobre e em grande parte negra. Vale acrescentar que estas mesmas áreas também passam por processos de especulação econômica e algumas vezes podem ser deslocadas para outras regiões periféricas. Este fenômeno ocorreu, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴⁸ Há um incentivo oficial por parte da administração pública para que as mulheres vistam roupas “típicas” (grifo nosso) e com cores quentes como vermelho, amarelo, azul e até mesmo com estampas floridas. As palenqueras fazem parte da “atração” turística de Cartagena.

¹⁴⁹ Con el inicio del siglo XX y la recuperación arquitectónica y urbana de la ciudad, la administración tuvo que mejorar las condiciones de salubridad de las áreas urbanas, esto ante el creciente interés turístico que comenzó a desarrollarse alrededor del centro histórico. FORERO, Marco. *Breve historia de Cartagena*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016, p.126.

estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade.
(GLUSBERG, 2003, p.89)

As *performances* em Cartagena neste início do século XXI, ao contrário do que define o autor, baseiam-se no estereótipo corporal e cultural, alimentadas pela construção de uma identidade que esvazia o sentido e a crítica imanente. Aproximam-se mais da teoria do espetáculo defendida por Debord (1997), retornando desta forma ao círculo de exploração da população afrocaribenha.

O “isso foi” (grifo nosso) ao qual se refere Barthes (2015) em relação à fotografia, no âmbito da *performance* se repete continuamente em uma realidade onde o tempo não é o mesmo em que o fato teria ocorrido, é a representação possível deste fato, portanto descomprometida da verdade que supõe o testemunho do “isso foi” (grifo nosso) Barthesiano.

Em outra direção, as fotografias de Hernán Díaz produzidas por volta das décadas de 1950 e 1970 trazem mulheres e habitantes de uma cidade em ações cotidianas, em sua natureza espontânea. Nesse sentido, propiciam uma variedade maior de conhecimento transportando uma realidade dinâmica da mulher negra. O cenário em que estas ações são desenvolvidas ainda está alheio às *performances* e cenografias que se imporá adiante, como notamos para a representação da história da população escravizada.

Como reconhece Villegas (2002) no texto de apresentação do Fotolivro “Cartagena de Siempre” prevalece o conceito do autêntico. A arquitetura, seja ela civil ou militar, carrega o acúmulo do tempo, em suas paredes “descascadas” e a paisagem está mais próxima do ideal natural do que de uma paisagem construída para o olhar. Segue Glusberg (2003) a propósito da *performance*:

...ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a *performance* busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais. A figura humana e os movimentos foram objetivados pela escultura e pela pintura, porém o salto aqui vai se dar a partir de uma objetivação realista alienante até uma outra verdade, que é a oferecida pelo próprio *performer* e através de sua gesticulação. (GLUSBERG, 2003, p. 94)

A pintura é, em geral, uma obra bidimensional que proporciona ao artista a possibilidade de direcionar o olhar do espectador; por meio do enquadramento, ele

“constrói”¹⁵⁰ a imagem (SONTANG, 2004, p. 109). A *performance*, que ocorre na rua, sendo tridimensional, coloca este enquadramento e movimento em um local em que não necessariamente o fato aconteceu. Há o risco desta relação com o local e sua história propriamente dita passar despercebida ou comprometida, uma vez que o mais importante é fazer o registro através da fotografia da sua presença neste ambiente junto ao *performer* e compartilhá-la como consumo, o turismo como meio e fim.

Além disso, o *performer* caracterizado de negro escravizado, maquiado e vestido completamente de preto, simula bolas de ferro nos calcanhares, é alvo de fotografias junto com os turistas, mediante uma contribuição financeira, como uma “estátua viva”¹⁵¹. A ação acontece frequentemente na esquina da praça onde fica o Palácio da Inquisição, em Cartagena, e devido sua localização, este prédio arquitetônico é retirado do enquadramento de forma que apenas o conjunto de pessoas aparece, pois ambos estão em posição contrária.

No primeiro plano, o *performer* e os turistas; no segundo, se houver, pois vai depender do enquadramento e mesmo da pós-produção da imagem¹⁵², misturam-se outros pedestres, a uma paisagem indefinida e aleatória. Vale considerar que este mesmo turista muitas vezes não visita o próprio Palácio da Inquisição e, mesmo que o faça, qual reflexão crítica o encorajaria a realizar esta fotografia? Para Sontang (2004):

Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. Por meio da câmara, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade... Ao trazer o exótico para perto, ao tornar exóticos o familiar e o doméstico, as fotos tornam disponível o mundo inteiro como um objeto de apreciação. (SONTANG, 2004, p.116)

Considerando que a fotografia traz apenas um fragmento da realidade, ela possibilita como nota Sontang (2004) esta superficialidade. Estamos de acordo também com Barthes (2015) que destaca:

O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado;

¹⁵⁰ SONTANG faz uma diferenciação entre o pintor e o fotógrafo, segundo a autora, o primeiro constrói, e o segundo revela. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.109.

¹⁵¹ **Estátua viva** ou **estátua** humana é uma performance artística em locais públicos de um artista de rua, imitando uma **estátua** com movimentos estáticos. Pausas sem movimento, controle sobre o corpo e técnicas e mímicas podem prender a atenção dos espectadores... https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_viva, último acesso em: 03.09.17.

¹⁵² Aqui se considera o uso crescente da fotografia digital.

são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais “falsas” (menos “autênticas”) – coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo, como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente)... (BARTHES, 2015, p.98)

Do mesmo modo, a ideia de universalização através da imagem deixa em aberto a própria cultura, que é dinâmica, uma vez que, esta de fato tem um poder de invenção como atesta Wagner (2012, p.121-122): As simbolizações convencionais são aquelas que se relacionam entre si no interior de um campo de discurso (linguagem e matemática são os exemplos óbvios) e formam “conjuntos” culturais, como sentenças... ou ruas de uma cidade. Segue: Todas as simbolizações convencionais, na medida em que são convencionais, têm a propriedade de “representar” ou denotar algo diferente delas mesmas. Essa é a noção tradicional de “símbolo”, empregada por Charles Sanders Peirce e outros. (WAGNER, 2012, p. 122)

Observa-se que a imagem fotográfica como uma experiência estética também comunica e possibilita interpretações distintas. Em que pese sua intangibilidade, ela é fonte de informação e memória. Nesse sentido, Joly (1996) atesta que somos “consumidores de imagens” e afirma “não somos cobaias, como às vezes acreditamos ser”, importa: “... perceber tudo o que essa leitura “natural” da imagem ativa em nós em termos de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas.” (JOLY, 1996, p.10-11)

Em resumo, atesta a existência humana e suas invenções, mas também é uma linguagem de comunicação visual, entendida na sua autonomia e não apenas como fonte de ilustração. A imagem¹⁵³ fotográfica sublinha uma ideologia individual, a do fotógrafo e outra, aquela para a qual se destina. Desta amostra contida na Série II “Cartagena de Siempre” retiramos a imagem “Pérsides”, de 1959, para promover uma reflexão sobre esta temática. (JOLY, 1996)

¹⁵³ A palavra “imagem”, frequentemente utilizada nos estudos de semiótica plástica, é polissêmica, por isso gera ambiguidades indesejáveis no discurso científico. Fala-se em imagem da fotografia, da pintura, da escultura, da arquitetura etc., sugerindo que “imagem” se refere a qualquer manifestação numa semiótica plástica. Quando a palavra “imagem” aparece em estudos de semiótica aplicada a esse domínio da expressão, entende “imagem” como aquilo que se pode ver... A palavra “imagem” vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato. Com essa etimologia, “imagem”, tomada como representação, pode se referir ao que se vê, ouve ou se imagina. PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2006, p.33 e p.34. Ver também discurso sobre o tema In: JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Capinas, São Paulo: Papyrus, 1996, p.13 a p.40.

4.3. PÉRSIDES

Na Série II “Cartagena de Siempre” subtraímos a fotografia “Persides” (Ver figura 41; página 148) de Hernán Díaz. Seguindo o mesmo esquema exposto para a fotografia “Frechal”, de 2001, de Ricardo Teles, iniciamos com os conteúdos informacionais: QUEM? – Persides; Hernán Díaz; QUÊ? – figura humana; QUANDO? – 1959; ONDE? – Cartagena das Índias; COMO? – Retrato; pose; POR QUÊ? – Documentar; PARA QUÊ? – Registrar.

Parece-nos, neste caso, que uma das características principais desta imagem é a pose; Barthes (2015) atesta:

...o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H.D Edgerton), sempre houve a pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de “intenção” de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose. (BARTHES, 2015, p.68)

Do mesmo modo que o retrato nos remete à Pintura, a pose também é um termo de ligação entre estes dois meios, quais sejam: a Pintura e a Fotografia. Em “Persides” (Ver figura 41; página 148) o Punctum age sobre nós, não apenas no sorriso largo, mas na expansão deste por sobre a superfície do corpo da moça e da fotografia, vale evidenciar que esta ação do Punctum será distinta para cada indivíduo.

A tentativa de responder com objetividade às perguntas: POR QUÊ? e PARA QUÊ? nos mostrou a dificuldade da resposta. Considerando que toda fotografia é documento, existiria diferença em Contar (narrar) e Registrar, (lembrar)? Qual palavra traduziria adequadamente a intenção do fotógrafo? Flores (2011) descreve a imagem fotográfica como um testemunho da realidade e nesse sentido a memória a fundamenta:

A utilização cotidiana define a fotografia como um meio referencial e indicial...Sua essência se depreende “daquilo que aconteceu” (o *noema* da fotografia; segundo Barthes): sem *objeto-existência* banhado pela luz não há *imagem-testemunho*. (FLORES, 2011, p.123)

A autora então propõe:

Fotografia + realidade = a imagem como índice

A relação = contigência

A função = memória

Adequamos o nosso Registrar (lembrar), para a função que a fotografia vai adquirir como índice para a memória. Dessa forma Díaz (2002), traz ao presente não apenas a cidade como espaço de memória, mas também o que a respalda: as pessoas. Melhor ainda, nos traz “Persides”, onde o enquadramento da sombrinha, funciona como ponto principal, com sua estampa como fundo para o rosto da modelo: um sol geométrico.

A composição realizada na vertical tem no adereço - a sombrinha, o uso de mais da metade da área da fotografia, induzindo o olhar para a moça; a mesma não está centralizada, o movimento da cabeça se conecta com a armação de arame da sombrinha que se abre de forma radial.

O arame atua como linhas de força que irradiam da figura principal e extrapolam o campo predeterminado em que toda a composição está inserida, o olhar do *Spectador* é capaz de dar continuidade a esta operação, é o que Barthes (2015, p.52-53) denomina de campo cego:...o *punctum*: que esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia* já está nela. Mais adiante o autor complementa: O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver...

Figura 41
Persides.1959. Hernán Díaz.

Sobre a descrição da imagem, Flusser (2011) afirma:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos...Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. (FLUSSER, 2011, p.25)

Flusser (2011) exclui aqui o debate da objetividade imposto à fotografia; deste modo a tarefa que se coloca ao espectador é explorar o conteúdo implícito que ela detém. Serrano (1993, p.7) atesta:...Mas na maioria dessas fotografias estão as pessoas que fornecem a informação e esclarecem o conteúdo da imagem: a jovem negra (*Persides*) rodeada pela sombrinha xadrez comunica toda a frescura e a alegria de Cartagena.¹⁵⁴ Trazemos o depoimento de Hernán Díaz sobre a importância do retrato e certos aspectos que lhe remetem a memória, a sua e a da fotografia:

...Não lembro, no entanto, das coisas que foram ditas ou pensadas naquele momento, porque os fotógrafos lidam com as formas que estão prestes a desaparecer, e quando elas se foram, não há artifício na terra que as faça regressar.

A fotografia fixa esse momento para sempre. (DÍAZ, 1993, p.121)¹⁵⁵

Neste depoimento notamos a delimitação do espaço da memória, como dissemos, a do próprio fotógrafo e de um certo nível de abstração que, por fim, acarreta o ato fotográfico. Neste caso, o limite do retrato (Ver figura 41; página 148) ultrapassa a representação do rosto. Hernán Díaz deixa à mostra parte do corpo: “Na história social, tanto quanto na história natural, um deslocamento faz-se mais nítido no século 19, um deslizamento das formas mesma de descrição do corpo individual como signo de uma identidade psicológica e de uma conexão social” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.237). E prosseguem “...onde La Bruyère pintava “caracteres” de indivíduos definidos num mundo fechado, a literatura do século 19 encontra as massas. Sociedades

¹⁵⁴... Pero en la mayoría de esas fotografías son las personas quienes proveen la información y clarifican el contenido de la imagen: la joven negra (*Persides*) circundada por la sombrilla a cuadros comunica toda la frescura y la alegría de Cartagena.”SERRANO, Eduardo. *El arte de la fotografía*. In: DIAZ, Hernán. **Retratos**, Bogotá: Villegas Editores, 1993, p.7.

¹⁵⁵ ...No recuerdo, sin embargo, las cosas que se dijeron o pensaron en tal momento, porque los fotógrafos lidiamos con las formas que están a punto de esfumarse, y cuando se han ido, no hay artificio sobre la tierra que las haga regresar.

La fotografía fija ese momento para siempre. In: DIAZ, Hernán. **Retratos**, Bogotá: Villegas Editores, 1993, p.121.

anônimas, massas operárias, multidões das grandes cidades...” (p.237). Dentro desta perspectiva voltamos a observar a imagem de “Persides”, sua indumentária pode nos indicar que por sobre o vestido, haveria um avental, o que pode nos informar sobre sua ocupação naquele momento, conferida a atividades privadas ou mesmo como prestadora de serviços domésticos, no comércio etc.

Ao fundo da imagem encontramos uma suposta parede, a dúvida recai agora sobre o local onde o retrato foi realizado, seria um espaço interno ou externo? Adotamos a hipótese que se tratava da rua, externo e público. A rua enquanto espaço público foi paulatinamente segregada entre as classes sociais, ou seja, entre as pessoas pobres, e as ricas, evidente que há outras parcelas a se considerar. Com o ingresso do automóvel na vida moderna, a atividade de “andar pela rua” (grifo nosso) é auferida como uma demanda popular, ou seja, aos pobres cabem a rua e os transportes públicos; à burguesia a exclusividade do bem privado, o automóvel.

Hernán Díaz, ao fotografar “Persides”, supostamente no âmbito da rua e trajada com uma roupa que nos remete ao trabalho, deixa o ambiente fechado do estúdio e das celebridades¹⁵⁶ para dar “rosto” (grifo nosso) ao popular, ao excluído. Neste caso, se assemelha à fotografia da Série I “Frechal”, de 2001, de Ricardo Teles.

“Persides” não é apenas uma, mas são todas as mulheres negras que, impossibilitadas de acederem economicamente e socialmente, continuam à margem da sociedade. Por fim, Olivella (2014, p. 95) destaca:

Para os milhões de africanos forçados ao exílio, a falta de mulheres seria tanto ou pior que a própria escravidão. Nos navios, se autorizou apenas 20% de mulheres, dando mais espaço aos homens. Pretendia-se, assim, assegurar em parte a reprodução de escravos na própria América.¹⁵⁷

O autor colombiano relata especificamente que em Cartagena a mulher negra também foi apropriada como objeto sexual por parte dos colonizadores, ocasionando nascimentos de “mulatos” (grifo nosso). Segundo Olivella (2014) fato similar se deu no Brasil.

¹⁵⁶ O fotógrafo era frequentemente solicitado para fotografar personalidades da vida política, econômica e cultural da Colômbia. Uma pequena mostra pode ser consultada em seu livro: DIAZ, Hernán. *Retratos*, Bogotá: Villegas Editores, 1993.

¹⁵⁷ Para los millones de africanos compulsados al destierro, la falta de mujer sería tanto o peor que la misma esclavitud. En los barcos sólo se autorizó un 20% de mujeres, dando mayor espacio a los varones. Se pretendía así asegurar en parte la reproducción de esclavos en la propia América. In: OLIVELLA, Manuel Zapata. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, p.95.

Em “Persides” Hernán Díaz (2002), tal como Calvino (1990) explica a razão de “considerar a leveza antes um valor que um defeito...” e necessária para abrandar, se possível, o peso do mundo.

Na Série III “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread”, de Ricardo Rangel (2004), será desenvolvido o contexto moçambicano, oportunidade em que completaremos a tríade, que passa pelo território africano, complementando desta forma a observação de diferentes processos coloniais, tendo em vista os casos anteriores do Brasil e da Colômbia, estabelecendo relações entre suas criações e produções iconográficas.

FOTOLIVRO III:
O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. RICARDO
RANGEL

5. FOTOLIVRO III: O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. RICARDO RANGEL.

Ricardo Aquiles Rangel nasceu em Lourenço Marques, em 1924, capital de Moçambique, que a partir de 1975 com a independência do país, foi renomeada Maputo. Ao longo de seus 85 anos de vida o fotógrafo testemunhou e participou ativamente de momentos históricos, como a experiência colonial, o processo da independência e sua consolidação. Seus registros fotográficos fazem parte da memória dos cidadãos maputenses. Sua origem mestiça, – pai grego, avó materna moçambicana, natural de Inhambane e avô materno chinês – contribui para uma sensibilidade e um senso crítico sobre a sociedade colonial, e posteriormente marca sua trajetória como fotojornalista, sobretudo quando assume a importância da figura da avó em sua vida e na observação das desigualdades sociais. (AZEVEDO, 2006)

Responsável por significativa obra fotográfica no fotojornalismo moçambicano tem passagens desde 1952 no jornal “Notícias da Tarde”¹⁵⁸, onde se destaca na sua biografia o fato de ter sido o primeiro fotógrafo “não-branco” contratado. Em 1956, encontramos Rangel no jornal “Notícias”. Em resumo, trabalhou nos principais periódicos¹⁵⁹ de Moçambique.

Em 1970 funda a revista “Tempo”, com seção específica para fotografias. Em 1984 dirige o Centro de Documentação e Formação Fotográfica¹⁶⁰ (CDFF), cujo principal objetivo seria criar um corpo de fotojornalistas, fotógrafos, e estruturar a preservação da documentação, ao mesmo tempo organiza um acervo único de produção de fotografias incluindo as de sua autoria. O Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF) presta também serviços na área da publicidade e atende outras demandas, tais como a pesquisa científica¹⁶¹.

¹⁵⁸ Maiores detalhes, consultar artigo: BANDEIRA, Isa. “Não Vamos Esquecer! A propósito da fotografia “Marca de gado em jovem pastor” de Ricardo Rangel”. Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisV/GT13/Naovamosesquecer_IsaBrandeira.pdf>, Último acesso em: 13 ago.2017.

¹⁵⁹ Maiores informações sobre o tema consultar: Capítulo X “Primeiras formulações nacionalistas”. In: SERRA, Carlos. SERRA, Carlos. *História de Moçambique*, Vol. I. Departamento de História, Universidade Eduardo Mondlane: Maputo, 2000.

¹⁶⁰ Anotamos a criação em 1981 da Associação Moçambicana de Fotografia. Posteriormente em 1983 é fundado o Centro de Formação Fotográfica.

¹⁶¹ Em 2004, a autora esteve em Moçambique como artista convidada para participar da I Bienal de Arte Contemporânea; em 2010 para realizar trabalho de campo para a dissertação de Mestrado e em 2012, como curadora brasileira na IV Bienal de Arte Contemporânea, ocasião em que realizou trabalho de

Em sua trajetória constam exposições individuais e coletivas, e participação em projetos editoriais com fotógrafos de diferentes lugares. Em 2004, lança pela Editora Marimbique o Fotolivro “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread.” Sendo este o objeto desta análise, (ver figura 52). Obtém o patrocínio da Cooperação Suíça, em versão bilíngue, português e inglês.

O projeto editorial de “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread.” divide-se em textos e 79 fotografias de Ricardo Rangel. Dedicado às mulheres, esboça nesta publicação quem é o principal protagonista das imagens do referido Fotolivro. Agradece à esposa Beatrice, e a José Craverinha (in memoriam), responsável pelo título do livro e pela poesia “Felismina”, texto que integra a edição, bem como ao amigo Rui Nogar, que escreve “Xicuembo”.

Figura 52

O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread. Ricardo Rangel, 2004. Capa e contracapa.

Importante sublinhar neste momento o agradecimento de Ricardo Rangel ao grupo de amigos que, de diferentes formas, protagonizaram a vida pública e política de Lourenço Marques e mais adiante Maputo, tais como: Nelson Saúte, António Sopa, Calane da Silva, José Flávio Teixeira, Luís Bernardo Honwana, José Luís Cabaço e Luís Patraquim. Refere-se ainda, à guisa de conclusão, ao pintor Zé Júlio e credita a Johny Ferreira a identificação dos lugares registrados pelo fotógrafo.

campo e pesquisa no Centro de Documentação e Formação Fotográfica. Nesta ocasião, entrevista a viúva, Sra. Beatrice Rangel; no Centro Cultural Brasil-Moçambique entrevista Calane da Silva e em sua residência João Mendes.

O círculo de colaboradores que integra o seu projeto editorial representa o grupo que, juntamente com Ricardo Rangel efetivamente frequentou, em sua maioria, estes bares, cabarés e ruas que surgem nas narrativas textuais. O fotógrafo moçambicano durante o processo de fechamento da edição do jornal que avançava pela noite, como dito pelo próprio até meia-noite, uma ou duas horas da manhã, iria após o trabalho encontrar os seus amigos nas noites e madrugadas de Lourenço Marques (AZEVEDO, 2006).

Nos textos que integram o Fotolivro “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread.” observamos através dos depoimentos transcritos o ambiente boêmio, que é, ao mesmo tempo, cenário de debates em torno da sociedade Laurentina. Este grupo de amigos, composto por jovens então no processo de aprendizado profissional e amadurecimento, se delineia crítico e prenuncia a independência que ocorrerá anos mais tarde, em 1975.

Nota-se no primeiro texto de José Craverinha (1922-2003), “Felismina”, que o poeta relaciona a mulher e o seu ofício, a sua nudez, sua dança, ao jogo de luzes e ao universo do circo, da música e da Europa. A evocação ao cabaré e suas regras são comparações metafóricas para uma cidade que respira ainda neste período os ares coloniais e, portanto, de opressão. Ao apresentar um trecho inicial da poesia, temos:

Com música
e jogo de luzes como nos circos
desabotoa-te lentamente, Felismina
desabotoa-te ao cúmulo das regras do cabaré
desabotoa-te Felismina. (CRAVEIRINHA, 2004, p.9)

Em “Xicuembo”, de Rui Nogar, a poesia ganha outra perspectiva - é a “mulher de todos” que é expressa no desencanto vacilante da língua colonial. Notemos um trecho final:

...e agora Ana Maria minhamor
eu não pode mais viver
eu não pode mais saber
que meu Ana Maria minhamor
é mulher de todo gente
é mulher de todo gente
é mulher de todo gente

Menos meu minhamor. (NOGAR, 2004, p. 11)¹⁶²

¹⁶² NOGAR, Rui. **Xicuembo**. In Ricardo. *O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread*. Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.11.

Calane da Silva, em “Pão de Neon na Rua da Vida”, realiza a crônica escrita que legenda as imagens de Ricardo Rangel. O autor traz minúcias do cotidiano da cidade que se movimenta economicamente com o comércio significativo da vida portuária, que vai além das transações de mercadorias. Relata Calane da Silva:

A Rua Araújo fez história e faz parte da história da cidade, inspirou poemas que também foram arma para a tomada de consciência socio-política, para a transformação da própria história do país. José Craverinha, nosso poeta nacional, nos seus poemas de dor e denúncia deste milenar comércio-mercadoria do corpo feminino, perpetuou na sua obra a Rua Araújo. (CALANE, 2004, p.16)

No texto referido é possível localizar referências a pessoas que, por fim, se tornaram personagens e símbolos de um momento de transformações locais e aproximações de culturas, onde os conflitos surgem e se esvanecem a todo instante não apenas na Rua Araújo, mas na sociedade moçambicana.

Vale lembrar que no lançamento do Fotolivro em questão Rangel completava 80 anos, neste sentido José Luís Cabaço, homenageia o fotógrafo enfatizando a data “Ao Ricardo Rangel pelos seus 80 anos”, frisa; “O teu retrato do colonialismo é eterno porque, sob a imagem das injustiças daquele regime desumano e cruel, tu nos dás a presença da desumanidade e da crueldade de todos os regimes impostos...” (CABAÇO, 2004, p.20). Nesta direção sobre a importância de Ricardo Rangel o texto de Luís Bernardo Honwana – “Ricardo Rangel e o aparecimento do foto-jornalismo em Moçambique” descreve:

Ao tempo de RR começar a trabalhar nos jornais, as ambições dos nossos fotógrafos de imprensa não iam para além da produção de uma boa ilustração do texto escrito.
E o texto era normalmente chato, reacionário, eurocêntrico e suficiente.
Moçambique era uma colônia e os jornais diários estavam, com raras exceções, ao serviço do Poder... (HONWANA, 2004, p.21)

Ao contrário de Honwana, que elege o fotojornalismo, Nelson Saúte em “Carta a Ricardo Rangel”, prende-se à descrição da cidade, suas transformações, suas memórias. Indica entre reminiscências:

...Esta uma das tuas belas personagens do *Pão nosso de cada noite*, um livro que urge. Como urge o livro sobre a “cidade de caniço”, como urge tantas outras obras. Para que nós não nos esqueçamos da nossa História, para que nós saibamos de onde viemos e assim possamos dignificar o que é nosso.

É preciso perceber que existem muitos passados na nossa História e estes influenciem a vida quotidiana que levamos... (SAÚTE, 2004, p. 26)

Indubitavelmente que a fotografia está presente na cidade colonial. Alda Costa destaca a “1ª Exposição de Arte Fotográfica”, organizada pela Associação dos Velhos Colonos, que tinha como objetivo: “Estimular o gosto e interesse por esta manifestação artística...”, em nota de rodapé a autora enumera os participantes, e menciona ainda que: “Estúdios, agentes e distribuidores de máquinas de várias marcas, acessórios e equipamentos apoiaram a iniciativa.” (COSTA, 2013, p.25)

Dentro desta ambiência em oposição a Ricardo Rangel, Sebastião Langa, fotógrafo citado no Capítulo 2, traçou um percurso profissional distinto do seu companheiro de profissão, segundo Sopa e Rungo (2001, p.9): “O fotógrafo limitou-se apenas a transferir para um outro ambiente a estética colonial prevalecente e apreendida nos estúdios por onde passou. Na quase totalidade das imagens...”

Em síntese, os elementos de interesse e registro de Ricardo Rangel: as prostitutas, a vida noturna, as relações étnico-raciais, os espetáculos circenses, a rua, os marinheiros, a música, os letreiros, enfim são todos capturados do universo paralelo que Langa deixa ao largo, criando desta forma praticamente duas realidades opostas e complementares sobre o mesmo período e local.

A seguir podemos observar um conjunto de 12 fotografias, (Ver Série III – O Pão Nosso de Cada Noite. *Our nightly bread*”), de 1959 a 1970, que farão parte do recorte da obra de Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 53**

Modelo de olhos tristes nesta rua de folguedos.

1962.

Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 54**

Café-bar *Palace*: passagem obrigatória na senda da Rua Araújo.

1959.

Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 55**

No Bar *Ritz*: toda a noite é uma espera.
1970.

Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 56
As três Marias. Bar *Casablanca*.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 57

Quem gira à volta de quem? Bar *Casablanca*.

1970.

Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 58**

Triste olhar de espera. Bar *Casablanca*.

1970.

Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 59
B.B. da Rua Araújo.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 60**

Assim vos saúdo capitães da noite! Bar *Luso*.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD. **Figura 61**

Viva a noite! Bar *Maxim's*.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 62
Espera baby! Bar *Mundo*.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 63
Olhares Cruzados. Bar *Ritz*.
1970.
Ricardo Rangel.

SÉRIE III - O PÃO NOSSO DE CADA NOITE. OUR NIGHTLY BREAD.

Figura 64
Quem ensina o quê a quem? Bar *Casablanca*.
1970.
Ricardo Rangel.

5.1. O CARÁTER FEMININO DA METRÓPOLE. A DENÚNCIA VISUAL

Em primeiro lugar, cabe uma nota sobre a educação em Moçambique na tentativa de situar a realidade que permeia as mulheres retratadas por Ricardo Rangel e, ao mesmo tempo, fornecer uma fundamentação básica sobre a dinâmica urbana da cidade colonial.

Com efeito, Gómez (1999) analisa a educação moçambicana entre os períodos de 1964 a 1984, pergunta o autor: “Qual foi a extensão real e a eficácia do ensino colonial? Em 1954, Moçambique tinha a maior taxa de analfabetismo de África, onde em cada ano apenas 1,5% da população africana era alfabetizada”(GOMÉZ, 1999, p.65-66). Ao considerarmos que as fotos do Fotolivro “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread” compreendem o final da década de 1950, com os períodos 1960 e 1970, estas mulheres provavelmente poderiam pertencer a este grupo de africanas sem escolaridade (GOMÉZ, 1999, p.67), uma vez que se supõe estarem na faixa etária dos vinte anos ou menos no momento do registro de Ricardo Rangel. Outro aspecto a destacar nos é dado por Serra (2000) em relação ao crescimento urbano:

Com a construção e desenvolvimento dos portos e caminhos-de-ferro de Lourenço Marques e Beira, surgiram, em consequência, os primeiros aglomerados urbanos em Moçambique, para os quais começaram a convergir obrigatoriamente e, por vezes mesmo voluntariamente, largas camadas de pessoas, que constituíam os primeiros trabalhadores assalariados urbanos. (SERRA, 2000, p.412)

Neste sentido, nos parece que esta mão de obra, à qual o autor se refere, está diretamente relacionada aos homens. Mais adiante Serra (2000, p.413) afirma que o porto foi “o principal empregador dessa mão-de-obra”. Vale lembrar que:

O crescimento urbano exigiu, por outro lado, mais trabalho assalariado para garantir a manutenção das diversas actividades surgidas e como resposta às exigências criadas pela fixação dos primeiros grupos de colonos portugueses, tais como obras públicas, turismo, remoção do lixo e trabalho doméstico, realidade que deu origem ao aparecimento de camadas semiproletarizadas urbanas. (SERRA, 2000, p.412)

Em virtude do exposto: Onde as mulheres moçambicanas se encaixariam neste sistema econômico e social emergente? Sem amplo domínio da língua colonial e com nível de escolaridade reduzido, nos parece que uma das opções converge para uma das

áreas de maior movimentação da cidade: o porto. Da mesma forma, o arquiteto José Forjaz constata:

A partir de quase nada, das sobras da outra cidade, e sobretudo de uma criatividade e de uma energia enormes, faz-se a passagem do caniço para a chapa e para o betão, do candeeiro e da vela para a luz eléctrica, para o telefone, para a televisão... surgem por todo o lado... os alfaiates e as costureiras... (FORJAZ, 2006, p.46)

Despontam pistas onde as mulheres moçambicanas começam a se inserir na sociedade urbana emergente. Porém, ao lado desse crescimento, há indícios de um processo de crescente injustiça social.

Lourenço Marques, enquanto metrópole, formulada para ser a capital do país, surge nesta conjectura como local de observação das relações sociais. No contexto colonial, a cidade não é apenas o território de aplicação de um planeamento urbano, como ocorreu com o bairro da Polana¹⁶³, que expande a malha urbana, mas uma inspiração constante para o grupo de artistas que compõe o círculo de amizades de Rangel e para o próprio. Neste sentido reproduzimos o depoimento do fotógrafo acerca de uma das imagens do Fotolivro: “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”, (Ver fig.57; página 172), e que faz parte da série por nós selecionada:

Esta, eu estava sentado no Casablanca... Era das moças mais, digamos... Uma das animadoras das noites da Rua Araújo. O Bar Casablanca. Gostava muito desse nome, por causa do Humphrei Bogart, Bar Casablanca. Tinha uma iluminação muito boa e ela entrou... Estava sentado e ela entrou a esvoaçar. Este é uma fotografia de sorte porque ela entrou de repente, e eu não tive tempo de focar. A única coisa que eu tinha era a luz perfeitamente medida para o caso de tirar uma fotografia de repente, focagem não tinha. Ela entra, disparei a máquina, felizmente... Estava focado. (AZEVEDO, 2006, s/p)

Nota-se neste relato que Ricardo Rangel se mantinha alerta na intenção de registrar um instante, na evidência de uma imagem que se revela também com um potencial estético, atitude de certa forma aparentada, por exemplo, com a *performance* de Cartier-Bresson (ASSOULINE, 2009).

¹⁶³ Consultar: SOPA, Antonio, RUNGO, Bartolomeu. *Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade*. Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil: Maputo, 2006, p.43.

Figura 57
Quem gira à volta de quem? Bar *Casablanca*.
1970.
Ricardo Rangel.

Outra peculiaridade aparece nesta fotografia de Ricardo Rangel, o segundo plano da imagem está desfocado, prevalecendo o foco, o qual o fotógrafo se refere, no primeiro plano, à moça. Este procedimento vai à contramão da prática exigida naquele momento para uma fotografia a ser veiculada em um jornal. Tal aspecto denota a procura por uma estética autoral.

Neste momento também saímos do registro de uma iconografia atada à cidade e ao colono, como pratica Sebastião Langa, para acessar com Ricardo Rangel, uma denúncia visual de outras realidades, numa ação complementar, afinal como nos ensina Calvino (1990) sobre a cidade. A fotografia documental para Kossoy (2002, p.51): “...abrange o registro fotográfico sistemático de temas de qualquer natureza captados do real; no entanto, existe em geral, um interesse específico, uma intenção no registro de algum assunto determinado...”. Segue ainda o autor:

...A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um *processo de criação/construção* técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2002, p.52)

Inquestionavelmente, este tema relacionado ao feminino, que Ricardo Rangel abarca em sua obra, encontrava-se em situação de vulnerabilidade. O ofício em que está permeada a totalidade do ambiente se expande para as ruas e de forma também violenta

na ação física e psicológica a que se submetem ao espetáculo, ao divertimento, e por fim à alienação.

Por outro lado, Ricardo Rangel relembra que se um branco fosse visto falando com um preto, a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) o convocaria para saber o que estava acontecendo (AZEVEDO, 2006), o que afirma certo estado de exceção sobre a vida noturna. Cabaço (2009) desenvolve argumentação a respeito deste tópico:

A questão dos *assimilados* era decisiva para as sensibilidades dos colonos que com eles disputavam empregos qualificados e posições de decisão econômica e institucional...A colônia passava a dividir-se oficialmente em “cidadãos” (“portugueses de origem” e de cidadania adquirida) e sujeitos jurídicos que *tendiam* a se transformar em “futuros cidadãos” e cujo acesso à plena cidadania seria pautado por um potencial gradualismo. (CABAÇO, 2009, p. 109)

Essa disputa marca a posição dos atores no cenário da cidade, de um lado a superioridade do colono e do outro o inverso, o lugar marginal do colonizado. Porém, no território dos cabarés, bares, da noite, enfim, do espetáculo, estas fronteiras caíam completamente, como demonstram as fotografias do Fotolivro III: “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread”.

5.2. RUA DE BAGAMOYO

As disputas que ocorriam sobre a identidade nacional, com a afirmação do poder e o predomínio dos colonos em relação aos colonizados e ao próprio espaço da colônia, alcançavam, conseqüentemente, o plano físico que constitui a malha urbana. Requisitos estes que, somados ao projeto ideológico, novamente provocam a discussão da modernidade:

Com o desenvolvimento dos centros urbanos, acentuou-se a dicotomia campo-cidade: a cidade erguia-se como símbolo da “modernidade” marcada pela presença portuguesa; o campo era “o atraso”, a representação do mundo tradicional que o português “tinha encontrado”. (CABAÇO, 2009, p. 221)

Inadmissível, portanto, dentro deste contexto, considerar a alteridade moçambicana; da mesma forma acontece no Brasil e na Colômbia. Constrói-se o discurso da missão civilizadora. Mas que cidade é essa? Parece-nos a substituição de

um modelo por outro; nesse sentido vai além da concepção técnica do que venha a ser este espaço da convivência social. Finalmente, para Forjaz (2012) o que se comprova é que:

O mundo está hoje urbanizado, isto é, vive nas cidades mais do que 50% da população mundial. Os países com mais altos rendimentos *per capita* são também os países com maior parte da sua população a viver nas cidades. As cidades contribuem com a maior parte das contribuições fiscais e dão uma contribuição muito mais alta do que o campo para o produto nacional bruto. Naturalmente que, no nosso caso, isto não minimiza a importância do campo, ou da agricultura, para a riqueza da nação, nem nega o facto de que é no campo que vive a maior parte da população moçambicana e de que há, portanto, que lhe dar maior importância na distribuição do orçamento nacional, o que não acontece no presente. (FORJAZ, 2012, p.39)

Consequentemente, entender a desigualdade social e a injustiça acarretadas por este sistema político, económico e social, passa por abranger o máximo de representações, entendendo que só a contemplação das causas é insuficiente (FAUVET; MOSSE, 2003). No que tangencia a realidade moçambicana e a Rua de Bagamoyo¹⁶⁴ Pitta (2006) descreve:

A mítica Rua Araújo - isto é, a primitiva Delagoa Bay Wall Street, ao tempo da influente Associação Comercial e das sedes das companhias majestáticas - já não tinha ópera, nem casinos, nem taxi-girls como nos turbulentos anos 30 e 40, mas, entre bares de má nota e night-clubs confortáveis, florescia à conta de duas dezenas de antros sempre a abarrotar de marinheiros, jornalistas, travestis, putas, artistas, intelectuais, homossexuais, militares, funcionários, turistas e, aos fins de semana rebentos das famílias fundadoras que vinham do remanso da Ponta Vermelha ver como era o baixo mundo. (PITTA, 2006, p.24)

Deste modo também inserimos a perspectiva de Calane da Silva:

Estamos em palavras-referência viajando história sobre a *Rua Major Araújo*, estreita faixa de asfalto de menos de um quilómetro a curtíssima distância do porto. Desde os primórdios do século XX, a *Rua Araújo* era conhecida por ser uma via de hotéis, pequenos bares, companhias transitórias, escritórios de despachantes oficiais e cinemas, depois também de casinos, até aos anos 40, para, mais tarde, se encher de clubes nocturnos, cabarés, bares de alterne e restaurantes.

No momento que Ricardo Rangel é um frequentador da Rua Araújo, ambas as descrições sobre este espaço público convergem para as imagens captadas pelo

¹⁶⁴A Rua de Bagamoyo é o nome atual dado a Rua Araújo do período colonial.

fotógrafo. Ainda na transição do campo-cidade que, como comprova Forjaz (2012), na prática não se efetivou. O uso do registro da imagem em preto e branco, que marca o tempo, a noite propriamente dita, definem a escuridão da rua, pública, e certa luminosidade interior, dos bares e cabarés por exemplo. Dramaticidade de que ainda hoje a cidade é alvo.

Neste itinerário, observamos, na fotografia de Rangel (Ver fig.54), como num levantar de cortinas, ou melhor, um escrutinar pelo buraco da fechadura, metáfora cabível à máquina fotográfica, o que não era concebível publicamente: o convívio inter-racial traduzido na bipolaridade entre brancos e negros.

Vale ressaltar, como fez Olivella (2014) sobre a Colômbia, que havia também no território africano uma diversidade de culturas e que se observa ainda na contemporaneidade, como nomeia Rocha (2006, p.100), derivadas de “um mundo denso de actividade social, política e comercial”.

Em síntese, uma cidade é também ruas, becos, vielas, etc.; configurando-se como os espaços públicos, aberto e de uso coletivo, e o espaço construído, fechado, são casas, lojas, fábricas, etc. (SANTOS, 1981, p.13). Neste diálogo entre o público e o privado, transitam os corpos, e vez ou outra se confundem, haja vista que o controle das relações humanas é mais imprevisível.

Figura 54

Café-bar *Palace*: passagem obrigatória na senda da Rua Araújo.
1959.

Ricardo Rangel.

Outro aspecto que se deriva desta experiência colonial¹⁶⁵ é partilhado entre a triangulação proposta, ou seja, a resiliência destas populações negras. Nesse sentido, M'bokolo (2007, p.114) destaca: ...“civilizar” a África, pelo “comércio” e o “cristianismo”: a aliança dos “três C” iria conduzir insidiosamente à colonização do continente africano.” Se produz então um discurso de subalternidade que se torna conveniente para as demais sociedades onde a escravidão se consolidou.

Comentamos anteriormente, na ótica da educação, a importância que a mesma assumirá na ocupação dos postos de trabalho e na própria sociedade moçambicana, complementando as informações de Gómez (1984), M'bokolo (2007, p. 444) afirma:

Os europeus ignoravam ou desprezavam os sistemas educativos africanos: baseados na oralidade, organizados muitas vezes em estágios iniciáticos e marcados por ritos de passagem, permitiam aos adultos socializar os mais jovens e transmitir-lhes os saberes necessários à vida quotidiana, os comportamentos sociais e as ciências tradicionais ou os conhecimentos religiosos.

Adiante, o autor comenta que para os europeus a manutenção destas práticas significa um distanciamento do que os mesmos entendiam como civilização. Aliado a este projeto ideológico consideramos que se somou a imagem. Enquanto linguagem, delineou-se um projeto iconográfico, cabendo à imagem também este papel de educação pela visão. No “Discurso Apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas”, Correa e Damasceno (2004) lançam a pergunta: de que nos aproveita fabricar imagens?

Toda imagem revela e torna manifesto aquilo que está oculto. Por exemplo, o homem não tem um conhecimento exato daquilo que é invisível – uma vez que, no corpo, a alma jaz oculta –, nem das coisas vindouras que lhe dizem respeito, nem das coisas que lhe estão próximas ou distante no espaço – uma vez que ele é circunscrito pelo tempo e pelo espaço. (DAMASCENO, 2004, p. 39)

Colocada a justificativa do autor, acrescentamos à guisa de conclusão o seu desfecho:

A fim de que um caminho até esse conhecimento fosse possível, para que as coisas ocultas fossem manifestas e se tornassem acessíveis ao conhecimento do povo, para isso tudo é que foram concebidas as imagens e a isto elas se prestam: à assistência do espírito... (DAMASCENO, 2004, p. 39)

¹⁶⁵ Sugestão de leitura no quadro brasileiro: LUNA, Francisco, KLEIN, Herbert. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

Desta forma, houve uma desorganização do universo africano em benefício da imposição de uma concepção ocidental. Para contemplar este inventário traçado por nós escolhemos a fotografia: “B.B. da Rua Araújo”, 1970 (ver figura 59; página 164).

5.3 A B.B. DA RUA ARAÚJO

O contexto colonial moçambicano foi desenvolvido ao longo deste último Capítulo e, conseqüentemente, observamos que o ambiente histórico era distinto do exibido nas Séries anteriores, uma vez que, ainda se vivia na colônia, porém há similaridades no trato das temáticas no que se refere o universo das populações africanas.

De maneira idêntica, na Série III “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread.”, de Ricardo Rangel será destacada uma fotografia, a “B.B. da Rua Araújo” (Ver figura 59; página 178), de 1970. Em seguida vamos nos aproximar do conteúdo informacional: QUEM? – B.B.; Ricardo Rangel; QUÊ? – figura humana; QUANDO? – 1970; ONDE? – Rua Araújo; COMO? – Retrato, pose; POR QUÊ? – Documentar; PARA QUÊ? – Registrar. Assim como nas demais fotografias, trouxemos também um retrato, e uma modelo em pose. Para Barthes (2015, p.19):

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social - de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia.¹⁶⁶

Ressurge neste trecho a argumentação sobre a linguagem da Pintura *versus* a Fotografia e uma das principais distinções entre estes dois meios, o acesso à mesma. Enquanto, como dito anteriormente, a Pintura era efetivamente dirigida a uma classe dominante, a Fotografia, de forma gradual, se populariza e atinge a massa¹⁶⁷.

Neste momento nos deteremos à legenda: Rua Araújo, como vimos, era a nomenclatura dada a este logradouro quando a cidade recebia o nome de Lourenço Marques. Posteriormente e até os dias atuais é a Rua Bagamoyo, onde também se

¹⁶⁶ Ver também sobre este tópico: FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

¹⁶⁷ Sugestão de leitura: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

localiza a Escola Nacional de Artes Visuais, ENAV. A data da fotografia também confirma o momento em que a mesma foi produzida, em 1970. E 5 anos depois se concretizaria a independência do país. Ricardo Rangel, em depoimento, nos conta como a fotografia foi realizada:

Há aqui uma fotografia que eu tirei a uma moça que não acreditava em mim digamos...Ela está...Está aqui: é a B.B. da Rua Araújo. B.B.é símbolo da Brigitte Bardot. É uma fotografia dos anos 70. Como eu vinha sempre aqui aos cabarés depois do serviço, de sair, meia noite, 1 hora, 2 horas, vinha sempre com a máquina comigo e tirava fotografias sem flash...Dentro e elas não se importavam comigo. E um dia esta moça disse assim: Olha tu andas aqui a fingir que andas a tirar fotografias...Eu disse: eu não ando a fingir ando a tirar mesmo. Vocês não se importam eu tiro. Tu não estas a tirar nada. Estou a tirar, eu não brinco. Como é que tu sabes que eu não estou a tirar...Então ela disse assim: Eu sei porque onde é que está aquela coisa assim fuuuu...fuuuu E eu entendi o que ela queria dizer com o fuuuu. Fuuu era o flash. (AZEVEDO, 2006, s/p)

A prática cotidiana e os exercícios fotográficos a que se propunha Rangel levaram-no ao domínio da técnica e ao alcance de uma concepção estética autoral que se consolidava a cada ensaio.

Figura 59
B.B. da Rua Araújo.
1970.
Ricardo Rangel.

Portanto, com este propósito passemos a “B.B. da Rua Araújo”. A modelo está no primeiro plano, e no segundo plano sem foco insinua-se a presença de outras pessoas. Se tivesse usado flash, como imaginava a retratada, talvez Rangel não tivesse conseguido o “efeito” (grifo nosso) com sombras suaves, e texturas num leque amplo de matizes que a imagem exhibe.

O conhecimento da luz e do ambiente foram requisitos básicos para a construção desta cena. Há um ineditismo na execução desta fotografia; uma vez que Rangel era um repórter fotográfico, era esperado deste profissional apenas o dever de registrar um fato, de modo geral, a fotografia era percebida apenas como ilustração. Neste caso, a mesma foge do habitual registro jornalístico. Há um pensamento elaborado sobre a produção da imagem, apesar do domínio técnico, sobressai a intenção do fotógrafo em privilegiar também um caráter estético, suas escolhas valorizaram o motivo.

Nesse sentido, se a escolha de Ricardo Rangel fosse pelo filme colorido é provável que o resultado e a qualidade das imagens fossem bem distintas do que a alternativa alcançada pelo uso do filme preto e branco¹⁶⁸. A escolha do filme colorido estaria mais próxima da realidade do que a opção pelo filme p/b, que em geral é associado ao realismo, e que segundo nossa percepção, ao contrário, estaria mais próxima de uma abstração, posto que em condições normais, enxergamos as outras “cores” (grifo nosso). O p/b, neste caso, aproxima o espectador, criando dramaticidade e intimidade.

Mais um sorriso completa esta tríade. Tanto o desenho como também a pintura, ambas se debruçaram no esforço de desvendar estas emoções. Na expressão facial a gama de paixões humanas são evocadas.

Rubens, por exemplo, faz uma distinção entre as formas masculinas e femininas, cabendo às mulheres as figuras circulares, ao passo que para os homens as quadrangulares, estes elementos atribuídos à forma nos serão úteis para compreender como a fotografia “B.B. da Rua Araújo”, (Ver figura 59; página 178), poderia nos atingir, na ideia de *punctum* elaborada por Barthes (2015).

Rubens concebe: “o círculo, ou a figura circular, é dominante na forma da mulher; Platão afirma que essa é a figura mais bonita...” o pintor ressalta as partes do corpo feminino e em específico: “O rosto gracioso, não desfigurado por nenhuma ruga; o pescoço, um pouco alongado, carnudo, torneado, de um branco níveo, desenvolto, sem

¹⁶⁸ A partir deste momento adotaremos a nomenclatura “p/b” para denominar o filme preto e branco.

pêlo algum.”, por esta definição entende-se que este modelo representaria o ideal da perfeição em uma mulher¹⁶⁹ (RUBENS, 2004, p. 65-66). Posteriormente Le Brun vai destacar “...não é toda a face que é significativa, mas principalmente o olhar...” (LE BRUN, 2004, p.71) nota:

Mas, se é verdade que há uma parte onde a alma exerce suas funções de modo mais imediato, e que essa parte é o cérebro, podemos dizer também que o rosto é a parte do corpo em que ela mostra mais particularmente aquilo que sente.

Chamamos a atenção para o fato de que Rangel produz uma imagem em que deixa manifesta a ênfase ao rosto da modelo, uma vez que parte da cabeça é cortada pelo enquadramento (Ver figura 59; página 164); no mesmo sentido temos no título a evocação do nome de uma atriz francesa, considerada pela mídia internacional como um símbolo sexual, e aqui, esta conotação se refere ao corpo inteiro, diferente do recorte selecionado pelo fotógrafo moçambicano. No Fotolivro “O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly bread.”, de 2004, encontramos:

...Como Brigitte Bardot, a celebre B.B., em filme de cartaz, sou também *A Verdade* para quem me procura. Por isso olho-te assim, meu homem-imagem, porque sei que sou bela e não desdenho oferecer-te o meu olhar de ternura. Quem pode resistir a este meu rosto de promessas feito?
Estas são as flores de ébano em bouquet de bar, pétalas que o tempo fará murchar tão rápido quanto for intenso o desfruto do seu tecido em seda de perfume ou no agreste dos gestos pela noite dos homens.
(RANGEL, 2004, p. 116)

Regressando ao segundo plano que está sem foco, poderíamos aferir que há uma inconsistência esboçada neste espaço da imagem. Na obra “O Falso Espelho” de Magritte (Ver figura 12; página 57), Rebel (2009, p.6) descreve: “Um olho humano... A íris é o reflexo de um céu enevoad...”, nesse sentido, a indefinição do foco pode ser interpretada por nós como uma metáfora, uma suspensão não apenas do cotidiano, mas das muitas tensões políticas, sociais e culturais que permeavam a cidade especialmente nesse período.

¹⁶⁹ Vale notar que este ideal está relacionado à mulher branca.

A preferência pelo individual em detrimento à retratação de um campo do olhar ampliado é independente da alteração da consciência, que se presume quando o ambiente é um cabaré, ou um bar, por exemplo, informação esta adquirida no estudo do conjunto da Série III. Permeia nesta imagem, como dissemos há pouco, uma ambiência até certo ponto onírica.

Nesta fotografia de Rangel, se há uma imagem provocada pelo aparelho fotográfico¹⁷⁰, há de forma similar a produção de uma *persona*, um teatro, um personagem. O cabelo, provavelmente uma peruca, surge como uma peça de artifício, um símbolo.

Esta moldura do rosto dada pelo cabelo e o corpo posicionado de lado, fazem com que o espectador mantenha o seu ponto de vista também desviado do centro da fotografia. Há uma diferença substancial entre o riso e o sorriso. Le Brun afirma:

No riso, todas as partes se acompanham, pois as sobrancelhas, que abaixam em direção ao meio da fronte, fazem com que o nariz, a boca e os olhos sigam o mesmo movimento...Observe-se ainda que, quando o coração está abatido, todas as partes do rosto também estão. Mas, ao contrário, se o coração sente alguma paixão, se ele se aquece e se enrija, todas as partes do rosto participam desse movimento, particularmente a boca, o que prova, como eu já disse, que essa é a parte do rosto que mais particularmente assinala os movimentos do coração... quando está contente, os cantos da boca se elevam para o alto... (LE BRUN, 2004, p. 81-82)

Diante da análise desenvolvida por Le Brun, poderíamos fazer no mínimo duas hipóteses, a “B.B. da Rua Araújo”, (Ver figura 59; página 178), sentia-se à vontade, por conhecer o fotógrafo, e ao invés de um riso, tivemos um sorriso, uma vez que Rangel afirma que era um frequentador assíduo do local, e a outra é que por não acreditar que de fato estava sendo fotografada, logo não premeditou uma pose. Barthes (2015, p.18) ressalta: “...Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”.” Talvez seja este o punctum da fotografia de Rangel, dentro deste escopo, apesar da imagem ter um título, nada me diz sobre quem é esta moça, e menos ainda o que ela faz. Ao mesmo tempo se torna memória.

¹⁷⁰ Consultar: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do primeiro capítulo mostramos a representação da mulher negra em diferentes linguagens artísticas, e a identificação no contexto destas imagens de uma imposição para a adoção de uma metodologia acadêmica de característica europeia, considerado inclusive aqui a inserção de materiais e técnicas. Nota-se também a estreita relação com a política iconográfica religiosa de orientação judaico-cristã. Por outro lado, esta iconografia se presta à afirmação de um projeto colonial tanto no Brasil quanto na Colômbia e em Moçambique. A propósito, o enfoque no encontro entre europeus e as diferentes civilizações e seus contextos históricos específicos, é a base para a compreensão da narrativa visual e do ponto de vista da tese delineada, que vislumbra a relação entre o colonizador e o colonizado.

A alteridade, como foi analisada, é desprezada; o indígena e o africano são considerados inaptos para produzir cultura e desta forma se tornam reféns das missões civilizadoras, por ação opressora. Para Kossoy e Carneiro (1994), entre outros, estas populações eram tidas como “*diferentes, exóticos*”, em uma tentativa do colonizador de sobrepor de forma definitiva a sua própria cultura, como complementam os autores:

...Além do interesse científico pelo desconhecido, o observador deveria também registrar e divulgar as imagens do que foi vivenciado em suas viagens exploratórias. O que de fato importava era registrar as diferenças: dessa forma confirmava sua identidade de homem branco europeu. Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da *imagem do outro*, apresentada como novidade. (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p.19)

Os temas se tangenciam, o que denota valores culturais africanos partilhados entre estes afrodescendentes, mesmo em condição de diáspora. Mesmo em períodos distintos, esta forma de representar a mulher negra se transferiu também para a fotografia. Vale ressaltar que na literatura dos três países em estudo, a abordagem crítica em relação ao colonizador foi similar: tinham a mesma concepção intelectual sobre o universo social e cultural do colonizado, independentemente de sua origem.

Um estudo mais detalhado poderia comprovar a imbricação da produção estética dos povos autóctones com o que foi produzido a partir da chegada do europeu na América do Sul e na África, como foi particularmente o caso citado na obra colombiana “Cacica” (Ver figura 7; página 39). Nos três países se formou um acervo cultural que hoje se consagrou como um patrimônio material e imaterial. São obras que atestam o nível de

desenvolvimento e a capacidade criadora que estas populações tinham, muito antes da invasão de que foram alvo tomasse lugar, de forma contrária à ideologia do colonizador, exposta anteriormente. Nesse sentido, conforme a noção de mundo e do próprio homem se altera é possível observar uma série de mudanças de paradigmas.

A fotografia fomenta o debate que nos chega à contemporaneidade: é arte ou simplesmente técnica? Barthes (2015, p.68) coloca: Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiana e a óptica da *camera obscura*). Digo: não, são os químicos¹⁷¹.

Ao lado do desenvolvimento técnico que futuramente terá no aparato fotográfico a dimensão científica, está sendo construído outro modelo de conhecimento e acesso ao sagrado, a Reforma, que irá colocar em xeque a própria imagem e a hegemonia judaico-cristã. Os tratados de fisiognomonia, livros de civilidade e demais observações sobre o homem e o universo são emitidos e proferidos praticamente de forma simultânea, o que leva a atribuição a patente das invenções a se tornar um jogo complexo de colaborações.

A multidisciplinaridade foi essencial dentro deste aspecto da tese e propiciou a seleção das obras que foram o objeto de estudo. Nelas o principal destaque foi a mudança no caráter conceitual na representação da mulher negra. Com o apoio da literatura consultada e das análises realizadas, notamos que nos projetos fotográficos de Ricardo Teles, Hernán Díaz e Ricardo Rangel:

1. A imagem é apenas um documento, é no olhar que contém uma ideologia, logo a imagem visual é um discurso ideológico, (conjunto de valores), de quem a produz e quem a consome. Não existe uma imagem que está ATRELADA a um CONTEXTO HISTÓRICO. Existe uma PESSOA que está ATRELADA a uma IDEOLOGIA e que, em suma, faz parte de um CONTEXTO HISTÓRICO.
2. Portanto, a imagem está condenada a transcender sua época, pois depende necessariamente de quem a observa para obter significado e produzir sentidos.
3. A estética que poderá provar um objeto artístico, ou não, é um fator subjetivo que escapa das escolhas do fotógrafo.

¹⁷¹A mesma citação consta na obra: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.60.

Mas, esta descrição é um caráter inerente ao ato fotográfico, o que diferencia estes fotógrafos estudados é que os três procuram uma abordagem singular de temas que já foram abordados, ou seja, o ineditismo está na imagem do referente captada como representação do feminino na fotografia. Em relação à imagem o fotógrafo passa a narrar o mundo de forma autônoma a uma narrativa textual, que é diferente de apenas protocola-las.

Em Ricardo Teles, o contexto sociocultural do seu projeto fotográfico contém um dos momentos de mudança significativa no Brasil, e que inclui a própria Constituição do país; se refere ao cenário de construção e consolidação da democracia brasileira, com o retorno dos movimentos sociais. Juridicamente, as comunidades quilombolas ambicionam para si o reconhecimento.

É possível encontrar na literatura a ideia do quilombo ainda remetida a um passado estanque e por vezes extinto, o que não expressa a verdade dos fatos, como as imagens de Ricardo Teles registram, afinal, se trata de um documento que alinha o passado, o presente e o futuro.

Em Hernán Díaz, os aportes que podemos destacar em relação ao caráter conceitual se referem a um dos principais portos do tráfico negreiro, e que teve sede em Cartagena das Índias, na Colômbia. Em decorrência de nossa ida ao campo pudemos comprovar que o projeto fotográfico de Hernán Díaz documenta efetivamente o passado, levando em consideração a alteração física da cidade de Cartagena das Índias. No entanto, em função da demanda crescente do turismo as condições socioeconômicas e culturais da população afro-caribenha, ainda são mediadas pelos mesmos interesses de espetacularização, e, portanto correspondem a um novo projeto iconográfico, que mantém a mesma estética que o anterior, mas que dessa vez se encontra em paralelo com a realidade contemporânea e a alteração das expectativas das novas gerações.

Por último, Ricardo Rangel exhibe as consequências mais diretas do sistema colonial, tendo a prostituição como meio de subsistência diária. Neste sentido a mulher negra está enquadrada de forma mais central do que nos fotógrafos que o precedem. Observamos em outros registros fotográficos que o tema da prostituição feminina já foi amplamente abordado, porém a perspectiva dada por Ricardo Rangel é uma exceção.

O título do Fotolivro é uma pista inicial que encaminha para a realidade dos retratados. A particularidade é sobre o tratamento e a abordagem do tema, estas mulheres poderiam estar em qualquer lugar do mundo, através destas imagens não necessariamente seriam tidas como prostitutas. A representação do corpo feminino, com sua expressividade, a forma de se vestir e os acessórios indicam um período de influência ocidental, denotados

na indumentária, por exemplo, e marcadamente se aproximando do corte definitivo com a colônia, o que de fato ocorreu em 1975.

Ao longo desta análise, a comparação entre Sebastião Langa e Ricardo Rangel, nos sugere outra investigação acerca da produção fotográfica do primeiro, visto que, no ato fotográfico há uma relação diretamente vinculada aos valores morais e estéticos do fotógrafo, e não se limita unicamente pelo contexto histórico. No caso de Rangel há um engajamento contrário a política vigente nas questões em que permeavam a sociedade moçambicana, tendo suas imagens sido utilizadas como forma de ativismo político nesse sentido.

Apesar de ser uma redução confinar a análise da fotografia levando-se em conta apenas que as mesmas foram produzidas no período colonial, faz-se necessário reconhecer que há um jogo de forças estabelecido pelo colonizador que se delineia como um projeto iconográfico e, nesse sentido, extrapola o espaço moçambicano, estende-se a todos os territórios e culturas a serem exploradas. Neste escopo vale ponderar à necessidade de avançar o debate em direção às teorias pós-coloniais.

Sublinhamos que a ida ao campo, constitui-se fundamental para a pesquisa e para o pesquisador. É parte integrante da metodologia. Ali há o embate dos níveis teóricos com a realidade dos fatos. Esta percepção foi determinante também no desenvolvimento de uma estrutura que realizaria uma sucinta apresentação de cada fotógrafo, para posteriormente destacar o Fotolivro. No Brasil, através de uma exposição de fotografias que tinha a África como tema, tivemos contato pela primeira vez com a obra de Ricardo Teles. Posteriormente, um amigo em comum, Mauro Pinto, fotógrafo moçambicano, apresentou o trabalho de Ricardo Rangel, com quem Ricardo Teles também já havia trabalhado. Ambos tinham em comum o registro de pessoas em situação de marginalidade.

Após selecionar o Fotolivro e o recorte, sublinhamos determinados aspectos do contexto das imagens, e que compunham as Séries, ou seja, as fotografias propriamente ditas. Nesta perspectiva realizamos o ensaio de uma análise das mesmas, acionando autores e abordagens distintas. Este exercício colocou lado a lado o tema da objetividade da fotografia *versus* sua subjetividade.

No caso específico de Ricardo Teles foi necessário reduzir a mostra a uma região do país, uma vez que as realidades das outras comunidades negras rurais que compõem o projeto fotográfico são muito peculiares entre si. Sendo assim fomos novamente a campo, primeiro em Belém, no Pará e posteriormente em São Luís, no Maranhão, que acabou por ser o local que se adequava mais ao nosso propósito. Aqui, gostaríamos de reiterar a

difficuldade de acessar e conhecer a produção científica de outras regiões, pois as mesmas se concentram majoritariamente na região sudeste do país. Faz-se necessário um intercâmbio e subsídio maior para as outras regiões brasileiras e para a pesquisa científica e os seus pesquisadores. O contato com os colegas nos colóquios científicos devem fazer parte da metodologia da pesquisa pela contribuição que trazem ao *corpus* da mesma.

O próximo campo foi Cartagena das Índias, na Colômbia, seguida por sua capital, Bogotá, onde o contato com diversos interlocutores nos fez perceber que há uma invisibilidade das populações africanas em diáspora, que perpassa a cultura latino-americana até o momento. Verificamos a relevância da fotografia colombiana e a contribuição significativa que Hernán Díaz teve para o desenvolvimento, não apenas da técnica fotográfica, mas na concepção de uma fotografia autoral. Vale acrescentar que o Memorial da América Latina, em São Paulo, nesse sentido, deveria receber aportes substanciais para incrementar o acervo da sua biblioteca.

Desde 2004 nos aproximamos de Maputo, em Moçambique. O contato com o acervo de Ricardo Rangel e demais interlocutores que o conheceram pessoalmente e profissionalmente nos aportou informações¹⁷² que contribuíram para formar nosso próprio retrato do fotógrafo. Todas as modalidades de fontes foram abarcadas, desde a história oral até o acesso aos documentos em acervos, bibliotecas e demais locais.

Nessa direção, nas viagens que foram empreendidas no Brasil, na Colômbia e em Moçambique tivemos oportunidade de trazer material de referência sobre o tema da pesquisa e correlatos à arte nestes países. Acreditamos, desta maneira, contribuir para os futuros pesquisadores que se debrucem sobre temas relacionados.

No âmbito deste estudo, ficou a certeza da necessidade de promover mais pesquisas sobre a contribuição africana na América Latina, em específico sobre um olhar feminino na fotografia e, de modo geral, na produção de imagens. Dar visibilidade também para as mulheres fotógrafas¹⁷³ e trazer para o primeiro plano que não existe um pouco de África em nós, mas um muito por todo o continente Latino-Americano. Faz-se urgente descolonizar o olhar, é o imperativo do nosso tempo.

Igualmente exigiram de nós um cuidado e atenção nas disciplinas que mobilizamos como, por exemplo, a História, que habilmente nos faz compreender e problematizar os principais conceitos acerca de qualquer tema que queiramos identificar, porém o risco de

¹⁷² Ressalto que um dos depoimentos mais emocionantes, sem dúvida nos foi dado por João Mendes, ao contar sobre seu ativismo político.

¹⁷³ Sugerimos a consulta: FERREIRA, Claudia, Bonan, Claudia. *Mulheres e Movimentos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

excessos e lacunas foi constante e assim entendemos que a análise das imagens acabou perpassando as linguagens artísticas como um todo, em outras palavras abarcando consequentemente a fotografia.

As fotografias que foram exibidas nesta pesquisa tratam de um exercício de curadoria que pretende confrontar posições e identificar os valores que emergem dos diferentes suportes e em especial na fotografia e que por fim se configuram em ideologia vista no singular e no plural.

Como afirmou Drew Thompson no Colóquio sobre Rangel: “...os nossos esforços... resultaram na criação da marca Ricardo Rangel, a que chamo de “iconicidade”...”, salienta ainda: “...A história da fotografia em Moçambique centra-se na história de Ricardo Rangel...que o tem caracterizado como o primeiro “fotógrafo de imprensa não branco”...¹⁷⁴, e foi a partir deste conceito que busquei traçar um percurso que aponta uma possível interlocução interdisciplinar e uma formulação da história ampliada da fotografia em Moçambique, trazendo outros locais e personagens para a cena como especificamente a inclusão de Sebastião Langa. Por fim, este trabalho está em processo.

Durante este Colóquio, no qual estive presente, em Maputo, 2012, apesar de ter ficado intrigada com os questionamentos sobre a “iconicidade” do fotógrafo em relação a sua própria fotografia, não desconfiava que fosse fazer um caminho que teria como objetivo analisar a representação da população negra onde estas e outras histórias ficariam expostas inevitavelmente.

Ao ordenar narrativas, coube a mim, como pesquisadora, expressar um olhar próprio, já constituído em uma ideologia. A ambição aqui é proporcionar maior visibilidade acerca de temas insuficientemente discutidos e, no entanto, tão necessários.

¹⁷⁴ THOMPSON, Drew, *A Iconicidade de Ricardo Rangel e o Escrever a História de Moçambique*, Colóquio sobre Ricardo Rangel, Centro Cultural Brasil Moçambique, Maputo, Moçambique, 2012, s/n.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução, Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- ALMEIDA, Alfredo Walgner. Prefácio. In: PEREIRA, Aniceto Araújo et al. **Lutas em memória: a luta pela ‘terra’ reforçada pela luta em defesa dos ‘territórios’ quilombolas**. Rio de Janeiro: Casa 8, 2016.
- ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson. O olhar do século**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ARANHA, Carmen. **Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade**. São Paulo; Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- ARDILA, María Elvira. Cronología. In: DÍAZ, Hernán. **Asuntos del corazón. Fotografías 1957-2009**. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2010
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BANDEIRA, Isa. “**Não Vamos Esquecer! A propósito da fotografia “Marca de gado em jovem pastor”**” de Ricardo Rangel. Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisV/GT13/Naovamosesquecer_IsaBandeira.pdf>. Último acesso em: 13 ago.2017.
- BEAUVOIR, Simone de. **Le deuxième sexe I**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2015.
- BARBUJANI, Guido. **A invenção das Raças**. São Paulo: Contexto, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOBBIO, Norberto. **A era dos Direitos**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BOTTALLO, Marilúcia. Poder, cultura e tecnologia: O museu de arte e a sociedade de comunicação. In: **Novos Olhares**. Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos. Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Ano X, número 9, 1º semestre de 2007.
- CABAÇO, José Luís. **Ao Ricardo Rangel pelos seus 80 anos**. In: RANGEL, Ricardo. O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread. Maputo: Editora Marimbique, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o novo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Vânia Carneiro de, LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. **Fotografia e História: ensaio bibliográfico**, Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2 p. 253-300 jan./dez. 1994.

CASIMIRO, Isabel (Dir.). **Lutar por Moçambique**. Maputo: Coleção Nosso Chão, 1995.

COLLIER, John. **Antropologia Visual: A fotografia como método de pesquisa**. Tradução Iara Ferraz e Solange Marins Couceiro, São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Tradução, Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CRAVERINHA, José. **Felismina**. In: RANGEL, Ricardo. O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread. Maputo:Editora Marimbique, 2004.

COSTA, Alda. **Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)**. Lisboa: Babel, 2013.

COSTA, Magnólia. **Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento**. RUBENS, P.P. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline(org.). A pintura. Vol.6: A figura humana. São Paulo: Ed.34, 2004.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar emoções:(do século 16 ao começo do século 19)**.Tradução: Marcus Penchel.Petropolis, RJ:Vozes, 2016.

CUNHA, Mariano Carneiro. Arte Afro-Brasileira. In: Zanini, W.(Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Moreira Sales, 1983.

DAGEN-LANEYRIE, Nadeije. A figura humana. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Vol.6. A figura humana. Textos essenciais**. São Paulo: Ed.34, 2004.

DAMASCENO, João. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. Tradução: Paula da Cunha Corrêa e Robert de Bröse. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Ed.34, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani, São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, Círculo do Livro, Tradução, Sergio Milliet, s/d, Vol.II.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- DIAS, Jorge. “Reinata Sadimba e os outros.” In: GANDOLFO, Gianfranco. **Reinata Sadimba. Esculturas/Cerâmicas**. Não somos iguais, estamos diferentes. Editorial Kapicua, 2012.
- DÍAZ, Hernán. **Asuntos del corazón.Fotografías 1957-2009**. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2010.
- _____. **Retratos**, Bogotá: Villegas Editores, 1993.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FABRIS, Annateresa. (Org). **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FAJARDO, Rueda Santiago. **La fotografía en Colombia en la década de los setenta**. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte. Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**, tradução, Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FERNANDES, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**.São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FERREIRA, Claudia, Bonan, Claudia. **Mulheres e Movimentos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- FORERO, Marco. **Breve historia de Cartagena**. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2016.
- FORJAZ, José. A geografia Ignorada - A Vida, In: SOPA, Antonio, RUNGO, Bartolomeu. **Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade**. Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil: Maputo, 2006.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FORJAZ, José (entrevista concedida a Antonio Cabrita). **A paixão do tangível, uma poética do espaço**. Moçambique: Direcção da Escola Portuguesa de Moçambique. Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2012.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

GANDOLFO, Gianfranco. **Reinata Sadimba. Esculturas/Cerâmicas. Não somos iguais, estamos diferentes**. Editorial Kapicua, 2012.

GÓMEZ, Juan Camilo Rodríguez. (editor). **El Arte en Colombia**. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016.

GÓMEZ, Miguel Buendía. **Educação Moçambicana. História de um processo: 1962-1984**. Maputo: Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 1999.

GOMES, Flávio dos Santos. **Mocambos e Quilombos. Uma história do campesinato negro no Brasil**, São Paulo: Claroenigma, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GROULIER, Jena-François. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Ed.34, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveria. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HERVIEU-LÉGER, Danièle, WILLAIME, Jean-Paul. **Sociologia e religião: abordagens clássicas**. Tradução: Ivo Storniolo. Aparecida:SP; Ideias & Letras, 2009, p.306.

HONWANA, Luís Bernardo. **Ricardo Rangel e o aparecimento do foto-jornalismo em Moçambique**. In: RANGEL, Ricardo. O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread. Maputo: Editora Marimbique, 2004.

HUERTAS, Miguel. In: “Notas para uma História de la educación artística en Colombia en el siglo XX”. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Capinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons, petite histoire de la photo**. Singapura: Taschen, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

_____, CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, **O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.19.

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

LANGA, Sebastião. **Sebastião Langa. Retratos de uma vida**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 2001.

LAPLANTINE, François. **A Descrição Etnográfica**. Tradução: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LE BRUN. História das imagens e pinturas sagradas. Tradução Magnólia Costa. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Textos essenciais**. Vol.2.A teologia da imagem, São Paulo: Ed.34, 2004.

LEMAITRE, Eduardo. **Historia general de Cartagena**. Tomo II. la Colonia. Bogotá: El Áncora Editores, 2004.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999

LUCINDA, Elisa. **O Semelhante**. Pallas, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular. Uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MALIGHETI, Roberto. **O Quilombo do Frechal: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira de remanescentes de escravos**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

MARTINS, Itajahy. **Gravura arte e técnica**. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MARTINS, Nelson. **Fotografia: da analógica à digital**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010, p.48.

MEULEN, Jan. História das imagens e pinturas sagradas. Tradução Magnólia Costa. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Textos essenciais**. Vol.2.A teologia da imagem, São Paulo: Ed.34, 2004.

MENDES, João. **Ser**. Maputo: Ndjira, 2004.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

M'BOKOLO, Elikia. **África e Civilizações. Tomo II- Do século XIX aos nossos dias.** Tradução: Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MOLES, Abraham. **O Kitsch.** Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOTTA, Edson, SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Iniciação à pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias.** Tradução: Daniela Kern. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil- Identidade nacional versus identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOGAR, Rui. **Xicumbo.** In Ricardo. **O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread.** Maputo: Editora Marimbique, 2004.

NORBERTO, Natalício. **Jornalismo para principiantes.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1978

OLIVELLA, Manuel Zapata. **El árbol brujo de la libertad. África em Colombia Orígenes-transculturación-presencia.** Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor.** Rio de Janeiro: Ed.Senac, 2003.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem.** São Paulo: Contexto, 2006.

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento. A dimensão econômica da pintura.** São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PITTA, Eduardo, **In:** SOPA, Antonio, RUNGO, Bartolomeu. **Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade.** Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil: Maputo, 2006, p.24.

REBEL, Ernst. **Auto-retratos.** Alemanha: Taschen, 2009.

ROCHA, Aurélio. **Associativismo e Nativismo em Moçambique: Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano (1900-1940).** Maputo: Promedia, 2002.

ROCHA, Aurélio. **Moçambique: História e Cultura.** Maputo: Texto Editores, 2006.

RODRÍGUEZ, William Vásquez. In: **“Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia”.** Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016.

RUBENS. História das imagens e pinturas sagradas. Tradução Magnólia Costa. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura. Textos essenciais**. Vol.2. A teologia da imagem, São Paulo: Ed.34, 2004.

RUEDA, Fajardo Santiago. **La fotografía en Colombia en la década de los setenta**. Bogotá; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2014.

_____. **Hernán Díaz revelado: retratos, sesiones y hojas de contactos**. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República, 2015.

SAÚTE, Nelson. **Carta a Ricardo Rangel**. In: RANGEL, Ricardo. O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread. Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.26.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. **África: Culturas e Sociedades, Guia temático para professores**. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos, VOGEL, Arno (Cord.). **Quando a rua vira casa. A Apropriação de Espaços de Uso Coletivo em um Centro de Bairro**. Convenio IBAM/FINEP.2.ed.rev. e atualizada. Rio de Janeiro, 1981.

SERRANO, Eduardo. **Nereo López: arte documental**. CARBONELL. José Antonio (Editor). **Nereo.Saber ver**. Editorial Maremágnun, Bogotá: 2015.

_____. **Historia de la Fotografía en Colombia**. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983.

SERRA, Carlos. **História de Moçambique**, Vol. I. Departamento de História, Universidade Eduardo Mondlane: Maputo, 2000.

SILVA, Dilma de Melo (Org.). **Brasil: Sua gente e sua cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

SILVA, CALANE da. Pão de Neon na Rua da Vida. In: RANGEL, Ricardo. **O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread**. Maputo: Editora Marimbique, 2004.

SONTANG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOPA, Antonio, RUNGO, Bartolomeu. **Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade**. Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil: Maputo, 2006.

SCHAEFFER. Jean-Marie. **A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico**. Tradução; Eleonora Bottmann, Campinas: São Paulo: Papirus, 1996.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada. Da Pré-História ao Pós-Moderno**. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TELES, Ricardo, MEDINA, Sinval. **Saga: Retrato das Colônias Alemãs no Brasil**. São Paulo: Terra Virgem, 1997.

TRABA, Marta. **Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950-1970**; tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VELÁSQUEZ, RICARDO Rivadeneira. “Lo maravilloso del arte indígena. La producción de antiguos y recientes moradores del territorio nacional”. In: GÓMEZ, Juan Camilo Rodríguez. (editor). **El Arte en Colombia**. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2016.

VELÉZ, Santiago Londoño. “El Concilio de Trento y el uso didáctico de las imágenes”. In: GÓMEZ, Juan Camilo Rodríguez. (editor)

WAGNER, Roy. **A invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

WERNECK, Jurema. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p.13.

DISSERTAÇÕES, TESES

BRITO, Isa. **Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique. MUVART: 2004 a 2010**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. **Mulheres negras - Tecendo identidades com cabelos e artefatos culturais: uma questão para os currículos**. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2013.

LARANJEIRA, Lia Dias. **Mashinamu na Uhuru: Conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950-1974)**. Tese de doutorado, Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MANINI, Miriam Paula. **Análise Documentária de Fotografias: Um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Biblioteconomia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MENDES, Marcelo Chaves. **Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MORAES, Fernanda Grigolin. **A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2015.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombra**. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PERSICHETTI, Simonetta. **A Poética No Olho Crítico. A estética como formadora de discurso na fotografia documental latino-americana.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O CORPO, A MORTE, A IMAGEM: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem.** Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2015.

CATÁLOGOS

GAUTHEROT, Marcel. **Coleção Pirelli/MASP de Fotografias** - 20 de agosto de 1997 a 28 de setembro de 1997. Projeto:Pirelli/MASP-Criação e produção:Futura Propaganda. Fotolito e impressão: Editora Gráficos Burti. Vol.7.

MOURA, Diógenes (Curadoria). **A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

NETO, Mario Cravo. **Coleção Pirelli/MASP de Fotografias** - 28 de fevereiro de 2012 a 06 de maio de 2012. Projeto Cultural: Arteon Inteligência Cultural-Criação e produção: Flag. Pré-impressão e Impressão: Stilgraf. Vol.19.

SHWARCZ, Lília Moritz. **A Coleção Ruy Souza e Silva. In: ARAUJO, Emanuel;**

_____; SOUZA e SILVA, Ruy. **Tornar-se escravo no Brasil do Século XIX = On becoming a slave in 19th. century Brazil.** Coleção, Colletion Ruy Souza e Silva. Curador Emanuel Araujo; tradução Izabel Murat Burbride. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2016.

FOTOLIVROS

ALVES, Alberto de C. Prefácio. In: TELES, Ricardo. **Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil.** São Paulo: Abooks Editora, 2004.

DÍAZ, Hernán. **Cartagena de Siempre.** Bogotá: Villegas Editores, 2002.

CABAÇO, José Luís. **Ao Ricardo Rangel pelos seus 80 anos. In: RANGEL, Ricardo. O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread.** Maputo: Editora Marimbique, 2004

CRAVEIRINHA, José. In Rangel, Ricardo. **O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread.** Maputo: Editora Marimbique, 2004.

HONWANA, Luís Bernardo. **Ricardo Rangel e o aparecimento do foto-jornalismo em Moçambique.** In: RANGEL, Ricardo. **O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread.** Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.21.

MOURA, Clóvis. In: TELES, Ricardo. **Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil.** São Paulo: Abooks Editora, 2004.

NOGAR, Rui. **Xicuembo**. In Rangel, Ricardo. *O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread*. Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.11.

RANGEL, Ricardo. **O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread**. Maputo: Editora Marimbique, 2004.

TELES, Ricardo. **Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil**. São Paulo: Abooks Editora, 2004.

SAÚTE, Nelson. **Carta a Ricardo Rangel**. In: RANGEL, Ricardo. *O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread*. Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.26.

SILVA, Calane da. **Pão de Neon na Rua da Vida**. In: RANGEL, Ricardo. *O Pão Nosso de Cada Noite. Our nightly Bread*. Maputo: Editora Marimbique, 2004, p.16.

SILVA, Givânia Maria. Prefácio In: TELES, Ricardo. **Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil**. São Paulo: Abooks Editora, 2004.

SILVA, Ivo Fonseca. Prefácio In: TELES, Ricardo. **Terras de preto. Mocambos, Quilombos: História de nove comunidades negras no Brasil**. São Paulo: Abooks Editora, 2004.

VILLEGAS, Benjamim. Prefácio. In: DÍAZ, Hernán. **Cartagena de Siempre**. Bogotá: Villegas Editores, 2002

FILMES

AZEVEDO, Licinio. **Ferro em Brasa**. Moçambique: LX filmes-Ebano multimídia, 2006.

AZEVEDO, Licinio. **Virgem Margarida**. Moçambique, 2013.

GUERRA, Ciro. **El abrazo de la serpiente**. Ciudad Lunar, Caracol Cine, 2016.

WEBSITES

<<https://www.ricardoteles.com.br>>

ANEXOS

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM RICARDO TELLES

Entrevista concedida à autora via email em 29 fev. 2016¹⁷⁴

1.O que é a fotografia? Tem alguma função? É arte?

A fotografia é um recorte da realidade; tem várias funções, entre, elas, ser arte.

2.Quais são suas referências em fotografia e como é o seu processo de trabalho?

Conforme conhecemos a história da fotografia, as referências crescem exponencialmente. A começar, por exemplo, pela coleção Camera Work de Alfred Stieglitz, e segue pela genialidade de fotógrafos como Robert Frank, Bresson, Eugene Smith, Salgado, entre tantos outros. Nos dias de hoje com a revolução da digital e as mídias sociais, a fotografia esta sendo reinventada. Tenho a impressão que estes fatores são responsáveis pela multiplicidade de linguagens; um fenômeno similar ao impacto que a invenção da fotografia causou no século XIX.

3.Como foi o seu início na fotografia?

Sinceramente, casual. Ganhei um ampliador de um primo e me ofereceram uma câmera por um preço atraente. Tinha 20 anos de idade e iniciava uma carreira meio a contragosto de comissário de bordo. Rapidamente percebi que a fotografia era um filtro incrível das impressões que tinha enquanto conhecia todos os cantos do país. Ao mesmo tempo, comecei a me informar sobre a história da fotografia e seus múltiplos olhares.

4.Qual a importância da fotografia documental?

A fotografia documental feita com seriedade e profundidade desperta a critica, o pensar e o julgamento de determinado assunto social ou ambiental. É uma forma elevada de informação, que mexe com emoções e a razão.

5.Como você vê o futuro do fotojornalismo?

Este é um tema que não arrisco nenhuma previsão. Hoje vivemos um grande ponto de interrogação sobre o futuro do fotojornalismo. Um início de carreira foi dentro de redações de jornais e revistas e o fotojornalismo é a minha principal escola, porém precisei me readaptar são novos tempos. Hoje, o trabalho editorial que faço representa uma pequena parcela da minha produção e é basicamente para revistas estrangeiras. Ao que tudo indica, o fotojornalismo ficará cada vez mais restrito as

¹⁷⁴ As perguntas foram formuladas baseadas no livro: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da Fotografia Brasileira* Vol 1 e 2. São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC, 2000

grandes corporações de formação e conteúdo e eventualmente a bolsas que permeiam temas de interesses mundiais.

6. O que você acha da fotografia digital?

A fotografia digital foi um avanço tecnológico importante e até revolucionário. Desde o ponto de vista ambiental, descartando o uso de químicos altamente poluentes até a facilidade que representou na vida das pessoas comuns. Hoje todos podemos fazer boas fotos e isso é uma novidade incrível. Por outro lado, os fotógrafos profissionais precisam se reinventar, assim como os pintores no século XIX com o advento da invenção da fotografia, como eu já havia falado anteriormente.

7. Você também faz retratos fotográficos, como estabelece a relação entre você e o retratado?

Sim, fotografar pessoas é a parte marcante do meu trabalho. A fórmula ideal é antiga. Conhecer as pessoas, travar uma relação minimamente de aceitação e ser o mais discreto possível.

8. Você já mostrou/levou suas fotos para as pessoas que foram fotografadas verem? Como foi?

Sempre que posso mando as imagens aos fotografados, mas confesso que nem sempre é possível. Tive dificuldade de dar retorno na época que fotografava com negativo p/b, por exemplo, porque o processo era manual e demorado. Hoje ficou mais fácil e sempre que acontece é uma alegria observar a reação das pessoas.

9. Você está fazendo uma fotografia brasileira? O que seria uma fotografia brasileira? Qual a recepção das suas imagens no exterior?

Meus principais temas são brasileiros, de uma perspectiva de ser brasileiro. Porém, em termos de linguagem acredito que me insiro dentro da fotografia documental que se faz em várias partes do mundo. A projeção no exterior é lenta, visto o grande número de excelentes fotógrafos que surgem todos os dias, mas tive algumas experiências muito ricas, desde premiações, exposições e troca de informação com outros fotógrafos no exterior.

10. Qual é a função do fotógrafo?

Hoje, esta cada vez mais ampla. Mas, resumidamente é criar um recorte de determinado tempo e espaço.

11. O que você faz percorrer diferentes regiões do Brasil?

Percorro o Brasil desde muito jovem e a fotografia foi um prolongamento e consequência desta experiência. O Brasil é um país de dimensões continentais e com uma cultura muito diversificada. Por sorte, falamos a mesma língua e

compartilhamos problemas e realidades comuns. Descobrir este país é um desafio que alimenta meu trabalho.

12. Você vê diferença entre o que se faz aqui em fotografia e o que se faz na África por exemplo?

Não, fora o grau de intimidade que temos com determinado tema, a fotografia tem os mesmos desafios e maneiras de olhar comuns em ambos os lugares. Porém, nas oportunidades que tive de fotografar a África, o fato de eu ser estrangeiro foi determinado pela forma com que fotografei. É uma outra relação entre fotógrafo e fotografados que foi muito rica para mim.

13. Você prepara os projetos antes de sair para fotografar?

Sim, procuro estudar o tema que tenho pela frente minuciosamente, porém muitas ideias e abordagens surgem ao longo do caminho e é preciso estar atento para estas oportunidades.

14. Qual foi o seu primeiro projeto fotográfico e como ele surgiu?

O meu primeiro projeto transformou-se em livro: *Saga*, sobre as colônias alemãs no Brasil. Vivi um ano na Alemanha nos anos 80 e vi um país altamente desenvolvido em contraste com as colônias que conheci desde a minha infância no Rio Grande do Sul com sua cultura rural. Assim que comecei a fotografar com mais afinco percebi que este era um tema fascinante e contrastava dois mundos com passado comuns mais que caminhavam para lados opostos. Acho que é uma síntese dos que vieram para o chamado Novo Mundo e de certa forma este é um tema recorrente que se aplica a outros projetos meus, como o *Encantados*, por exemplo.

15. Você vê uma relação entre a sua fotografia e a de Ricardo Rangel?

Conheci o Rangel quando expus o *Terras de Preto* em Maputo, Moçambique. Ambos ficamos impressionados como nossos trabalhos se cruzavam mesmo sem não nos conhecermos. O Rangel é um grande mestre para mim, seja pelo legado que nos deixou, seja pelo compromisso com que encarava os temas que fotografava.

16. Houve alguma mudança na sua forma de pensar a fotografia depois da sua ida a África?

Sim, como falei anteriormente, o fato de ser branco e muitas vezes evidentemente estrangeiro fez com que eu interagisse de maneira diferente com os temas e pessoas que fotografei. O fato de ser brasileiro ajudou pelo carinho que existe em relação a nós, mas de qualquer maneira, sempre foi um desafio muito grande.

17. Qual a importância para o fotógrafo e para o trabalho que desenvolve quando empreende uma viagem?

Eu sou um fotógrafo que sempre está focado no tema que está empenhado em fotografar, mas com o tempo aprendi a manter a mente aberta para novas possibilidades. O ato de viajar nos confronta com novos temas e abordagens e é preciso estar atento para isso.

18. Como você vê o crescente interesse pela fotografia e a entrada deste tema na academia?

O momento é de mudança. Fotografa-se aos milhões hoje pelo mundo e é um desafio constante não deixarmos levar pela banalização de um mundo tão saturado de imagens. Nesse contexto, a fotografia feita com profundidade ganha outra dimensão e acredito que o mundo acadêmico e artístico já se conscientizou da importância da fotografia como linguagem e documento histórico.

ANEXO 2 – REVISTA CROMOS

Año 45, Volumen 90, no. 2271. Bogotá, D.E. Enero 16 de 1961.

Fotografías: Hernán Díaz

CARTAGENA: CORAZON TURISTICO

Foto aérea de Cartagena.
En primer plano, el
Fuerte de San Felipe.

El convento de La Popa,
un lugar histórico

En Bocachica
se practica
el agua tibia

En pleno trópico la ciudad colonial vive el siglo XX

"Cartagena, frente de cielo y pecho de piedra, que tuvo el privilegio de ver huir las últimas banderas de Fernando y sen VII", dijo de ella el poeta Eduardo Cienfuegos. Y, en realidad, el turista llega allí no sólo con el interés de pasar unos días alegres, sino con el ansia de refrescar conocimientos históricos. En el convento de La Popa, con sus patios y arcos coloniales, se revive la historia de una época del colonialismo. Y aun en el sitio del mercado, con sus viviendas lacustres y embarcaciones de vela, se

olien
de la
meti
no só
pleni
dos l
VII",
bien fi
nen fi
mento
en sus
for co
ismo.
maraci
para pi
una de
solcior
no sólo

ho de
a ver
ando
lo Ca-
llega
unos
efres-
el con-
y ar-
ria de
un en-
tenda
vela.

aliendo a pescado, se recuerdan los días de la piratería y el sitio a que fue sometida la ciudad. Cartagena es, pues, no sólo lugar histórico, sino también de plenitud alegre que ofrece al turista todos los goces. Sus moradores, corteses y sencillos, hacen más acogedor el ambiente para quien llega de fuera. Tienen fama de hospitalarios. Su temperamento abierto y cordial, especialmente en sus fiestas tradicionales, son la mejor contribución al desarrollo del turismo. Una guacharaca, un bongó, unas maracas son instrumentos suficientes para provocar los bailes en las calles y una demostración plena del auténtico folclor costeño, el mismo que invadió no sólo a Colombia sino a otros países.

Otro aspecto del convento de La Popa que se alza sobre las playas

La guacharaca, con sus típicos veleros

ANEXO 3 – REVISTA CROMOS

Año 45, Volumen 89, no. 2221. Bogotá, D.E.. Enero 18 de 1960.

Fotografías: Hernán Díaz

IAIS EN EL MOMENTO

LA A LA FRONTERA DEL DIBUJO Y LA PINTURA. EL ÚLTIMO EXPLOTA LAS VIRTUDES PURAS DE LA LÍNEA

DEL DIBUJO

Por MARTA TRABA Especial para CROMOS

Fotos de Hernán Díaz

SERA válido decir, "en el principio fue la línea". Los caballos y los toros de las grutas de Lascaux son dibujos rellenos de pintura y se cuenta que el primer retrato lo dibujó una joven de Grecia, arrojando el perfil reflejado en el muro de su amado que partía. Pero la línea es mucho más que el nacimiento de la imagen pintada. Es en todo tiempo la taquigrafía del alma, que se distiende y difrasi en la pintura tanto como queda inerme y desnuda en el dibujo. La pintura es un lenguaje indirecto, sometido a la corrección de la inteligencia; el dibujo es un idioma directo, revelador de los gestos más espontáneos del sentimiento. Es pues solamente a muchas obras estéticas, deliberadamente construidas, ya que lo demás es confesión incontrolada, que el papel registra pasivamente.

El dibujo no es una obra de arte total, pero en cambio es una obra clave: por ambas razones raramente se ven exposiciones de dibujos, cuando en realidad deberían presentarse con frecuencia para auxiliar al público bien intencionado que quiere desentrañar de veras los propósitos expresivos de sus artistas.

Vamos juntos los trabajos que expusieron hace poco tres pintores colombianos: Lucy Tejeda y Grau llevando sus crayolas a la frontera misma entre el dibujo y la pintura; David Manzur explotando, en cambio, las virtudes puras de la línea.

Las crayolas de Lucy Tejeda manifiestan la prolijidad y la organización metódica de los datos sensibles. Sabemos por su pintura que su talento equilibrado va moderando tanto el color como las formas hasta conseguir una poesía medida, una tranquilidad medida, una transparencia medida. Cautela que nos expresa una condición conservadora y una voluntad de "lo agradable" características de toda la pintura femenina. Pero el dibujo cerrado, limitando superficies exactas con una línea increíblemente firme, testimonia la gran seguridad que sostiene las formas. La línea sabe lo que quiere y se posesiona de las cosas sin ningún alarde y sin la menor espectacularidad. Una vez que las posee, no se atreve a deformarlas, ni a desnudarlas, ni a jugar con ellas: solo se anima a sintetizarlas para definir con más claridad su profundo respeto hacia la naturaleza.

Hasta hace no mucho tiempo, Grau fue un notable pintor-dibujante que se las arreglaba para que la línea apareciera en sus óleos vivos y válidos, ya sea en las cuerdas donde se tendían frágiles ropas, ya sea en el ramaje palmipedo de las alas de los ángeles, ya en el hilo casi invisible de una cometa o en la madeja pesada del pelo femenino. El sabe cuánto deplora que haya cambiado esa pintura ilustrativa, de una acatada intención lírica, por un juego de formas violentamente abstractas, que se vació por completo de todo aquel contenido y quedó como una láscara decorativa. En los dibujos de mapeo, aunque la línea haya perdido su vieja continuidad y su antigua melodía, los temas simples asoman maliciosamente entre agresivos bordes dentados.

El beneficio del blanco y negro se extiende a todos los dibujos de David Manzur. Este joven pintor tiene en su contra un enemigo que parece amigo y por eso mismo es realmente temible: su tremenda facilidad y su instinto decorativo. En su pintura la práctica de ambas condiciones se torna intolerable derroche de lámina de oro, florecillas, copas, pedacitos; toda la epidémica presencia de un rococó contemporáneo que queda en el umbral del arte y da la espalda a sus grandes problemas.

La línea, que por su ascetismo natural no puede caer en tentación de frivolidad, salva el prestigio de Manzur. La preocupación por crear reemplaza el deseo de agradar y complacer. Manzur dibuja para sí. El cromos abierto y leve no pretende ser nada más que lo que es y no se difrasi con un traje de luces para salir a escena. El trazo sufre, apenas toca las cosas, las palpa y las abandona y no podemos acusarlo de nada, porque sólo ambiciona dejar en el papel las huellas digitales de la escucha del pie o de la pluma del ángel.

Los gestos espontáneos del sentimiento

ANEXO 4 – REPORTAGEM SOBRE RICARDO RANGEL

Edição do Notícias. Suplemento Cultura. 4 nov.2015. Moçambique, África.

6 **Cultura**

4 de Novembro de 2015

IDEIAS

ISA BANDEIRA

O que Ricardo Rangel, Ricardo Teles e Alberto Korda têm em comum? Essa é a pesquisa que Isa Bandeira desenvolve no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, na Universidade de São Paulo.

Doutoranda em Comunicação e Artes, conheceu a fotografia de Ricardo Rangel em 2004 quando esteve em Maputo pela primeira vez e, de lá para cá, já somou três idas à capital de Moçambique. Em 2012 teve a oportunidade de entrevistar João Mendes, que lhe traçou um perfil da personalidade dinâmica do fotógrafo moçambicano, além dos depoimentos da sua viúva Beatrice Kiener e Calane da Silva.

Confirma-se neste momento, em definitivo, a importância na trajetória da fotografia nacional, a dimensão e influência de Ricardo Rangel sobre toda uma geração de novos fotojornalistas.

Esta primeira pesquisa acadêmica no Brasil que trata da vida profissional de Ricardo Rangel trará ao público em geral e ao brasileiro um amplo painel sobre os períodos de atuação do fotógrafo moçambicano: a vida colonial, pós-colonial até seus últimos projectos.

Parte da pesquisa foi apresentada em São Paulo, Brasil, no Seminário "São Paulo: a cidade e seus desafios", na Fundação Escola de Sociologia e Política, dentro do Grupo de Trabalho, "Relações raciais e étnicas na América Latina: transformações e resistências", no dia 7 de Outubro do corrente ano.

A mesma comunicação "O Protagonismo feminino na fotografia de Ricardo Rangel: O Pão Nosso de Cada Noite" seguiu para a cidade do Rio de Janeiro e foi apresentada no dia 23 de Outubro, no "X Seminário de História Política", na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

O artigo trata da mulher moçambicana, retratada pelas lentes de Ricardo Rangel

em o "Pão Nosso de Cada Noite", que dá origem à exposição e à publicação posterior do livro. Estas imagens pertencem na sua maioria às décadas de 1960 e 1970. Pensar a fotografia como um documento e que retrata aqui o período colonial foi um dos pontos destacados pela pesquisadora no trabalho.

As mulheres protagonistas de Ricardo Rangel em "O Pão Nosso de Cada Noite" são as prostitutas de Lourenço Marques, actual Maputo, em Moçambique, África, especificamente a Rua Major Araújo. A cidade, sua configuração urbana, seus conflitos.

São Paulo/Out.2015

e o papel da mulher, sua própria sobrevivência e a revolução são pontes para se entender a construção da fotografia moçambicana e também a história do país. O contacto do Brasil com a obra de Ricardo Rangel já vem de longe, o gaúcho Ricardo Teles expôs no Centro Cultural Brasil-Moçambique, onde teve a oportunidade de conhecer pessoalmente o fotógrafo moçambicano quando participaram numa exposição colectiva. Essa parceria repetiu-se na palestra "Ricardo Teles e Ricardo Rangel: A Fotografia Compartilhando dois Continentes", dentro da exposição Rastros: Intercâmbio África/Brasil na Arte Contemporânea, na cidade de Vitória, e que trouxe ao público capixaba as artistas moçambicanas Carmen Maria Mulanga e Maimuna Adam, junto com o grupo brasileiro Colarta, composto por Cristina Bastos, Francisco Edilberto, Irineu Ribeiro, Izabel Vidal, Kyria Oliveira, Penitência e o guineense Nô Barreto, no período de 19 de Maio a 23 de Julho de 2015, tendo como curadora Isa Bandeira, que pretende estreitar os laços com o país irmão.