



**O cotidiano dos negros no exterior
dos jornais de Porto Alegre:
pistas de fotojornalismo no século XIX**

Beatriz Marocco

O cotidiano dos negros no exterior dos jornais de Porto Alegre: pistas de fotojornalismo no século XIX

The daily life of black people outside Porto Alegre's newspaper: slopes of photojournalism in the nineteenth century

Beatriz Marocco*

Resumo: *Existe uma coleção de fotografias que ocupa a contracorrente do discurso jornalístico sobre o cotidiano dos negros que viviam em Porto Alegre (Brasil) no século XIX. Os elementos organizados na cena fotográfica possibilitam que se inicie um jogo de visibilidade/invisibilidade entre essas fotografias e os relatos dos jornais. Neste ponto existe uma zona de descontinuidade no grande arquivo fotográfico da época, voltado em sua quase totalidade às paisagens e retratos da burguesia. Antes mesmo que houvesse condições técnicas para a reprodução fotográfica na imprensa, os Irmãos Ferrari, Virgílio Calegari e Lunara deixaram pistas em suas práticas fotográficas do que viria a ser uma espécie de fotojornalismo em que os fotógrafos se ocupam do reconhecimento do presente que lhes corresponde.*

Palavras-Chave: *Negros; Fotojornalismo; Século XIX; Porto Alegre.*

Abstract: *There is a photographic production that constitutes the countercurrent of the journalistic discourse on the daily life of black people who lived in Porto Alegre (Brazil) in the 19th Century. The elements organized by the photographers in the photographic scene make possible to begin a game of visibility/invisibility between these photographs and what was said by the newspapers. On this point exists a zone of discontinuity in the huge photographic archive constituted by hundreds of portraits and landscapes. Even before the development of technical conditions of photojournalism, the photographic practices of Ferrari Brothers, Virgílio Calegari and Lunara left the clues of a photojournalistic mode in which the photographers dedicated themselves to the production of a visual and critical knowledge about their present.*

Key-Words: *Blacks; Photojournalism, 19th Century; Porto Alegre.*

*Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutora pela Universidade Autônoma de Barcelona. Atualmente é professora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: bmarocco@unisin.br.

Introdução

Entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o fotográfico e o jornalístico produziram imagens do cotidiano do negro que vivia em Porto Alegre ao longo de duas linhas paralelas, que iriam se encontrar muito mais tarde em um tipo de fotojornalismo voltado para traduzir em imagens as contradições sociais e políticas da sociedade. (MARTINS, 2008, p.21). Numa mesma época, os discursos jornalísticos sobre os negros e as fotografias de negros que não eram publicadas nos jornais pareciam não ter o foco nos mesmos indivíduos.

Nos jornais, os negros foram objeto de “avisos” que os anunciavam como mercadoria do regime escravagista; após a abolição da escravidão, eram identificados pela cor e associados diretamente aos bairros perigosos e barulhentos e aos antros de jogo e prostituição. (MAROCCO, 2004). Nas fotografias, que ainda não podiam ser reproduzidas no jornal, por impossibilidade técnica, os libertos expunham somente inúmeras marcas da pobreza em que viviam.

As histórias sobre o mercado fotográfico da época indicam que, para esses fotógrafos, os jornais eram somente uma mídia para publicidade que auxiliava a popularização dos estúdios e de sua vocação principal: os retratos dos endinheirados e grandes personagens da política. Naquele momento, era extremamente difícil fotografar à luz do dia sem ser notado. O fotógrafo necessitava carregar um equipamento delicado e pesadíssimo, quase um laboratório químico portátil quando realizava trabalhos fora do estúdio. (CORRÊA DO LAGO, 2001, p.19).

Calegari

Virgílio Calegari chegou a Porto Alegre em 1881, aos 13 anos, com a família e milhares de outros italianos que vieram tentar a sorte na América. Como seu irmão, dedicou-se à fotografia. Foi ajudante de

fotógrafo, recebeu as primeiras lições do espanhol João Antonio Iglesias, foi operador no estúdio do alemão Otto Schönwald, que tinha fama de excelente professor de fotografia. Em 1893, inaugurou o seu estúdio de fotografia que, dois anos mais tarde, foi transferido para a rua dos Andradas.

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

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

O sucesso profissional trouxe progresso material. Em janeiro de 1900, Calegari comprou a casa de um único piso onde estava situado o atelier; substituiu-a em seguida por um sobrado elegante de três andares. A parte térrea foi alugada para lojas. Nos outros andares ampliou o espaço do estúdio, construiu luxuosos salões e oficinas e uma belíssima sala de espera onde ficava exposta uma galeria dos retratos feitos pelo fotógrafo. Ali exhibia os notáveis que frequentavam a sua “sala de poses”. (SANTOS, 1998, p.26). Entre os famosos que fotografou, estão poetas como Alcides Maya, atrizes de teatro, como Iracema Alencar, mulheres abonadas, como Carlinda Borges de Medeiros, primeira-dama do Estado.

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

Ferrari

Rafael Ferrari, os dois filhos, Carlos e Jacinto, e a mulher chegaram a Porto Alegre provavelmente em 1871, com pouco dinheiro. Rafael se estabeleceu na rua Riachuelo com o apoio de italianos já radicados na capital gaúcha. Em 1895, os filhos tomaram conta do negócio.

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

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

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

Lunara

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

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

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

Todos esses fotógrafos, de forma mais intensa ou menos intensa, se notabilizaram por suas fotografias de negros, hoje acervos importantíssimos para a recuperação e preservação da história.

Fotojornalismo

Não há uma versão cristalizada sobre o marco inaugural do fotojornalismo no Brasil. Em *A história da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro, de 1839 a 1900*, Ferreira de Andrade (2003) afirma que o fotojornalismo foi introduzido nos jornais de meados do século XIX, sob forma de “imagens de reportagem”. As fotografias eram transpostas para centenas de ilustrações e a litografia permitia o processo de impressão nas páginas de jornal. Seus artistas mais importantes, como o francês Daumier e o brasileiro Araújo de Porto Alegre, ilustraram centenas de edições de jornais a partir de fotografias.

O registro que o fotógrafo Augusto Stahl fez da chegada da Família Imperial ao Recife, em 22 de novembro de 1859, é um dos exemplares de “imagem de reportagem”. Neste dia, o fotógrafo, na tentativa de registrar o instante da chegada, produziu uma série de imagens em diferentes tempos:

do cenário que daria lugar à chegada, registrando uma espécie de “passado” próximo; da cena formada por seus protagonistas, na chegada propriamente; e do mesmo cenário destituído dos protagonistas, numa espécie de “futuro” daquilo que já foi. Mais concretamente, Stahl registrou a imagem do Cais do Colégio a partir da margem oposta, quatro vezes: cinco minutos antes do desembarque, no momento exato, cinco e dez minutos depois. Ele escolheu o menor tamanho para a imagem que registra o “instantâneo antes do instantâneo”. A dificuldade técnica da realização desta imagem talvez a tenha deixado menos nítida que as outras e por isso aparece em dimensão reduzida. O jornal francês *L'Illustration* publicou uma gravura do acontecimento fundindo as várias etapas registradas. As fotografias foram enviadas ao jornal pelo próprio fotógrafo. (CORRÊA DO LAGO, 2001, p.117-121).

Jorge Pedro Sousa (2008), na mesma direção, já havia observado que em 1842 ocorreram as primeiras manifestações do que viria a ser fotojornalismo, embora reconhecendo que não se pode falar da existência de fotojornalismo sem que haja condições de publicação direta de fotografias, o que se tornou possível somente com as zincogravuras introduzidas na imprensa brasileira na virada do século.

Outra versão da origem do fotojornalismo sugere a existência de um processo que vincula fotografia e jornalismo em dois momentos históricos da imprensa brasileira: primeiro às técnicas de impressão que dão acesso à fotografia aos jornais, depois à censura política que os jornais sofreram ao longo da era Vargas e ao trabalho de Hildegard Rosenthal que inaugurou “um estilo de fotorreportagem no país” (KOSSOY, 2007, p.102), que não é a “mera ilustração de textos”. (KOSSOY, 2007, p.90).

Com o desenvolvimento da indústria gráfica, as primeiras décadas do século XX marcaram de certa forma o nascimento e a configuração do fotojornalismo no Brasil. Até os últimos anos da década de 30, os fotógrafos de jornal se dedicavam à documentação da arquitetura da cidade ou registravam uma ampla temática urbana e rural, a partir de uma estética ufanista de exaltação à figura do presidente Getúlio Vargas e das realizações do Estado Novo, que coincide com as imagens que o

regime construía do país. A grande imprensa nacional estava, desde 1931, sob controle dos órgãos censores do governo Vargas. As revistas ilustradas ainda utilizavam a fotografia como mera ilustração dos textos. Nesse quadro, Kossoy introduz o pioneirismo da fotógrafa Hildegard Rosenthal, uma imigrante suíça que trabalhou até 1948 numa pequena e obscura agência de notícias, a *Press Information*. Em aproximadamente dez anos, segundo Kossoy, Rosenthal inaugurou um estilo de fotojornalismo no país, ao abordar:

Sistematicamente as vistas urbanas, adentrando pelas principais artérias e praças da metrópole, documentando sua dinâmica, seus edifícios, seu transporte, e a face do povo. Seu trabalho não se deteve aí: também retratou os personagens da cultura e das artes, compondo, no seu todo, um recorte sensível e abrangente dos cenários e personagens da cidade de São Paulo. (KOSSOY, 2007, p.94).

Os negros nos jornais

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

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

vagabundagem era de um a três anos de reclusão. (MAROCCO, 2004, p.50-54).

Os jornais fizeram eco dessa cruzada em favor da força redentora do trabalho, em relatos que se dedicavam à defesa das normas, das virtudes morais e sociais, além de publicar novelas, resumos de viagens e textos de autores clássicos. (BAHIA, 1972; MEDINA, 1978; MAROCCO, 2004). No interior desse quadro, foram materializados os grandes e pequenos acontecimentos da transgressão e os indivíduos que viviam às margens do trabalho, que poderiam transformar-se no objeto perfeito de uma retórica de defesa da norma, independentemente da sua situação de fato. (MAROCCO, 2004, p.54-60).

Diariamente, os jornais apresentavam as peças de um mapa da periculosidade que explicava a cidade através dos lugares que os “cidadãos” deveriam evitar. (PESAVENTO, 1999; MAROCCO, 2004, p.95). Para os jornais, os negros que viviam na rua General Portinho, antigo Beco do Bot’ a Bica, eram a “pior vizinhança que se pode imaginar”. Segundo relato de *O Século*, os batuques que realizavam frequentemente ainda não tinham provocado o internamento de nenhum dos vizinhos no hospício porque este ainda estava em obras (O SÉCULO, 28 de maio, 1882). No Beco do Céu, interior da Colônia Africana, um cidadão corria o sério risco de ser esfaqueado ou roubado (5 de março, 1896). Era um “inferno” (GAZETA DA TARDE, 13 de julho, 1896). Ali a contravenção se conjugava à cor da pele dos contraventores, que eram sempre o negro tal ou a crioula tal, em uma clara alusão ao seu recente passado escravista que os distanciava dos hábitos civilizados.

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

o significado da expressão levasse as pessoas a uma conclusão rápida e direta sobre o que realmente ocorria naquele lugar (GAZETINHA, 1º de março, 1896).

Os jornalistas se dedicavam igualmente à descrição de figuras de negros. As prostitutas, por exemplo, eram tratadas como as “crioulas” que chamavam a atenção pela pele escura e desafiavam a ordem por seu *modus operandi* nas ruas. Elas eram crioulas “naturalmente licenciosas”, levadas ao vício pela necessidade e, a exemplo da “crioula Domingas”, embebedavam os jovens (GAZETINHA, 16 de junho, 1898). Assim, aos “20 anos, estarão velhas, roídas pela sífilis e pelo álcool” (O INDEPENDENTE, 24 de agosto, 1911).

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

Os elementos da cena fotográfica

Nas fotografias estudadas, os negros aparecem de outro modo, em cenas que ora fornecem flagrantes da vida cotidiana, ora sugerem o efeito de ações planejadas do fotógrafo para produção de informações que não eram materializadas nos jornais. Invariavelmente, porém, todas registram a pobreza, numa linha de expressão visual que traduz com realismo as contradições sociais e políticas da época. (MARTINS, 2008, p.21).

Lunara, por exemplo, organizou em torno de um forno rudimentar construído de tijolos, o espaço doméstico de um casal de negros libertos (Figura 1). O casal está sentado no chão de terra em uma pequena clareira que dá mostras de ter sido ocupada recentemente. Pela posição das pernas, a mulher talvez esteja sentada sobre um banco improvisado. Com os pés descalços quase tocando a extremidade do casaco que o negro veste, a mulher permanece quieta à espreita de umas palavras que brevemente

seriam ditas pelo outro; tem as mãos cruzadas sobre os joelhos cobertos por uma saia que deixa apenas à vista os pés descalços. Ao lado dela, um pouco mais abaixo, o homem sentou-se apenas sobre as calças, com as pernas ligeiramente abertas. Dos três, o menino é o que parece menos interessado nesta relação que se dá a dois.

Não há nenhum objeto com forma acabada, exceto o forno. Atrás do menino e formando uma das bordas do quadro, há moitas de vegetação selvagem. No outro nível, imediatamente superior aos personagens, duas estacas dão apoio ao que, desde o ponto de vista do espectador, se assemelha a uma estrutura de madeira em construção.

Na sucessão de linhas verticais, que dão consistência ao fundo, o fotógrafo projeta para o exterior do quadro a copa das árvores deixando a sensação de que sua intenção foi mostrar, com isso, em oposição ao conjunto de elementos enquadrados na cena, o espaço de liberdade que era proibido ao negro e o lugar provisório que poderia ser ocupado na pequena clareira, em oposição à informação jornalística sobre as áreas de periculosidade. Na interseção destas linhas com a linha horizontal, em que planta os personagens no chão de terra batida, o fotógrafo desconstrói radicalmente o que era visibilizado pelos jornais no “cinturão de pobreza” de Porto Alegre. A presença do menino transfigura, de certa forma, o espaço doméstico.



Figura 1 - Negros libertos, roscas de polvilho

Fotografia: Lunara

Fonte: Museu Joaquim Felizardo/ Fototeca Sioma Breitman

O pequeno objeto, completamente secundário na cena, que prende a atenção do casal, foi retirado da grande cesta que o menino carrega em um dos braços e apoia sobre o joelho. O homem segura o objeto cuidadosamente com as duas mãos e examina a sua qualidade como se estivesse interessado em comprar algo para comer que lhe fora oferecido minutos antes. Do detalhe secundário e quase invisível deriva a informação do cotidiano das crianças negras que será objeto de outra fotografia (Figura 2). Nela, Calegari deu protagonismo ao trabalho infantil. O menino à direita veste um casaco largo, calças que vão até pouco abaixo dos joelhos, descosturadas na altura do joelho. O vestido comprido da menina deixa à mostra apenas os tornozelos. Ambos estão descalços. Com o resto do corpo, os pés iniciam os dois eixos verticais perfeitamente plantados sobre a calçada que estruturam a composição e fixam o arremate da moldura.



*Figura 2 - Negros – crianças no estúdio, fotografia de 1937
Fotografia: Virgílio Calegari, italiano (1868)
Fonte: Museu Joaquim Felizardo/ Fototeca Sioma Breitman*

No nível projetado imediatamente às suas costas, o fotógrafo comprime o que poderia ser mercadoria à venda, ao espaço da cena principal onde as flores são exibidas em dois buquês que os dois acomodaram cuidadosamente no lado esquerdo do corpo. Se nos afastarmos da composição, dando vazão ao jogo de visibilidade/invisibilidade, tal visão remete à cena organizada décadas atrás, na fotografia de Lunara (Figura 1). Numa ou noutra, a ideia fundamental se refere à pobreza dos negros que, para sobreviver e dar alguma estabilidade à família, inseriam as crianças precocemente no mercado de trabalho.

Lunara fornece elementos mais precisos da vida privada de um casal de negros em outra fotografia. No registro (Figura 3) denominado “Deixa disso, nhô João”, os dois ocupam o primeiro plano de uma cena que deixa aparecer, ao fundo, uma pequena construção de barro e telhas dispostas irregularmente. No primeiro plano, nhô João segura entre as mãos uma das mãos da mulher que se furta do olhar dele e se volta para algo que está fora da vista do leitor.



Figura 3 - Negros libertos, deixa disso, nhô João, 1900

Fotografia: Lunara

Fonte: Museu Joaquim Felizardo/ Fototeca Sioma Breitman

Nhô João está de pés descalços. À diferença de outros negros libertos, o personagem de Lunara não cobre a cabeça. A mulher usa um turbante que remete às semelhanças com a negra descrita anteriormente (Figura 1). A legenda que designa a fotografia formula uma interrogação sobre a relação entre os dois personagens e, simultaneamente, instaura a sugestão do fotógrafo e a dúvida sobre uma possibilidade de assédio masculino.

Na zona urbana, os mesmos sinais aproximam a aparência dos libertos dos efeitos da liberdade (Figura 4). Na pose para o fotógrafo os três negros estão com os pés descalços. O desalinho do casaco e as calças largas, provavelmente confeccionados para um modelo que não tinha as mesmas medidas, deformam os seus corpos. No rosto, mais um sinal comum: o desalento em que se encontravam depois de terem vivido até a maturidade sob o regime de escravidão.



Figura 4 - Negros libertos, vendedores ambulantes, fotografia do final do século XIX
Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Museu Joaquim Felizardo/ Fototeca Sioma Breitman

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

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

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

Com o gesto, o negro do centro da fotografia deixa emergir o sinal de pobreza que não havia sido planejado: o pormenor incontrolável da costura desfeita das duas mangas na altura dos cotovelos, por onde sai um pano claro, que poderia ser da camisa, se não fosse o pedaço escuro, que aparece com a abertura do casaco, na altura da cintura do modelo.

No retrato dos cinco negros libertos, um pedestal de madeira maciça parece ter sido plantado no centro da cena registrada em estúdio pelos Irmãos Ferrari para deixar vaziar inúmeros sentidos na estupefação que provoca a vocação de uso que lhe foi roubada (Figura 5). Muito utilizado na decoração de ambientes burgueses, a peça determina os limites da mancha na dimensão precípua das possibilidades

técnicas de captação e, principalmente, faz saltar à vista o espaço precário reservado a esses corpos nas linhas verticais designadas a partir do centro e que iniciam e terminam exatamente nos limites da moldura.



Figura 5 - Negros libertos, último quartel do século XIX

Fotografia: Irmãos Ferrari

Fonte: Museu Joaquim Felizardo/ Fototeca Sioma Breitman

Reforçando esses sentidos, a profundidade de campo esbarra em uma parede impenetrável, imediatamente atrás do grupo, que se estende como uma tela de fundo.

Sobre o que acontece fora dali há elementos concretos e organizados pelo fotógrafo que instigam o espectador a tentar dar uma volta no quadro para ver o que permanece invisível; a fotografia que chega do passado dá a possibilidade de mudar para essa posição. Há elementos que revelam o que os negros ganharam com a liberdade: as

roupas em desalinho, os adereços improvisados que os modelos levam na cabeça, que lembram os turbantes trazidos originalmente das tribos africanas, a fisionomia invariavelmente sombria e o pedestal que também remete ao tronco de madeira em que os escravos eram supliciados.

Considerações finais

O pequeno acervo de fotografias analisado nas linhas acima permite cogitar que o que foi enunciado por aqueles fotógrafos possa deslocar o limiar do fotojornalismo para uma região privilegiada situada fora dos jornais da época.

Como já visto em outros estudos que vêm reforçar esta hipótese (MAROCCO, 2007), o olhar fotográfico, que incide sobre os mais diversos objetos e organiza cenas da cotidianidade oitocentista, amplia as versões históricas que vinculam o marco fundacional do fotojornalismo às “imagens de reportagem” e à técnica de reprodução da fotografia nos jornais.

Ao retirar de seu sono secular o que permanecia abaixo da linha de visibilidade das imagens e sem classificação na historiografia, uma análise das imagens no presente dirá que na falta de condições técnicas de reprodução nos jornais, aquelas práticas fotográficas já eram atravessadas pela intenção do fotógrafo de reconhecimento do presente que lhe correspondia, não apenas para fragmentá-lo em imagens ilustrativas, mas como uma forma de “conhecimento visual do mundo” que não era dada a ver pela imprensa. (MARTINS, 2008, p.102).

Trata-se de uma prática fotográfica de crítica, que pode ser enquadrada em uma crítica das práticas jornalísticas à medida que revela as condições de pobreza e sofrimento, em ambos os regimes, de escravidão e liberdade, que as versões dos jornais invisibilizavam. Neste sentido, essas fotografias, assim como a produção já estudada de fotógrafos

alemães radicados no Brasil (MAROCCO, 2007), ocupariam-se precocemente de reconhecer a cotidianidade dos negros.

No caso dos alemães Stahl e Klumb, as imagens materializaram o negro em suas múltiplas funções durante o regime escravocrata: como objeto de estudos antropométricos, nos serviços domésticos, geralmente amas de leite, em estreita proximidade com as crianças brancas, e nas ruas da cidade, para demonstrar os sinais de submissão e sofrimento dos corpos.

No caso dos Irmãos Ferrari, Calegari e Lunara, os elementos da fisionomia, dos corpos e do vestuário, flagrantes do mundo do trabalho e o ambiente doméstico em que os negros eram organizados na composição fotográfica materializaram o ponto inicial de uma linha tênue de parentesco que pode ser traçada entre eles e fotojornalistas contemporâneos que vêm se ocupando do reconhecimento crítico do presente que nos cerca.

Referências

ALVES, Hélio. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade, 1998. p.9-22.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Ibrasa, 1972.

CORRÊADO LAGO, Bia. **Augusto Stahl**: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

FERREIRA de ANDRADE, Joaquim Marçal. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2003.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2007.

MAROCCO, Beatriz. Photojournalism in nineteenth century Brazil: a methodological approach. **Javnost the public. Journal of the European Institute of Communication and Culture**, Belgrado, v. 14, n. 3, p. 79-91, 2007.

_____. **Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda**. São Paulo: Alfa Omega, 1978.

PESAVENTO, Sandra. Lugares malditos. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 37, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 22 jun. 2009.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari, considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 23-35.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. 2008. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html>. Acesso em: 20 jan. 2009.

Documentos mencionados

O Século. Porto Alegre, 28 maio 1882.

Gazeta da Tarde. Porto Alegre, 13 jul. 1896.

Gazetinha. Porto Alegre, 1 mar. 1896.

Gazetinha. Porto Alegre, 16 jun. 1898.

O Independente. Porto Alegre, 24 ago. 1911.