

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

“Ofereço minha foto como recordação”: representações negras em álbuns familiares.
(Pelotas 1930- 1960)

Aline Mendes Lima

Porto Alegre
2009

Aline Mendes Lima

“Ofereço minha foto como recordação”: Representações
negras em álbuns familiares. (Pelotas 1930- 1960)

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós-
Graduação em História das Sociedades Ibéricas e
Americanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

a.
L732o

Lima, Aline Mendes

2. “Ofereço minha foto como recordação”:
representações negras em álbuns familiares.
(Pelotas 1930-1960) / Aline Mendes Lima – 2009.
129f.

Dissertação de mestrado – PUCRS, Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
graduação em História, 2009.

Orientação: Prof. Dr. Charles Monteiro

1. Negros. 2. Fotografia. 3. Pelotas. I.Título II. Monteiro,
Charles

i.
CDD: 981.65

Catálogo na fonte por Diane Catia Tomasi, CRB-10/1862

Aline Mendes Lima

“Ofereço minha foto como recordação”: representações
negras em álbuns familiares. (Pelotas 1930- 1960)

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós-
Graduação em História das Sociedades Ibéricas e
Americanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Aprovada em 31 de agosto de 2009, pela banca examinadora.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUC-RS)

Dra. Margaret Marchiori Bakos (PUC-RS)

Dra. Zita Rosane Possamai (UFRGS)

“Os antigos retratos de parede
Não conseguem ficar longo tempo abstratos.
Às vezes os seus olhos te fixam, obstinados
Porque eles nunca se desumanizaram de todo.”

Mário Quintana

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa (CNPq) pela bolsa que me permitiu cursar o mestrado.

Ao Prof. Dr. Charles Monteiro pelas orientações dedicadas e pelo incentivo durante a construção deste trabalho.

Aos funcionários do PPGH, Carla, Davi e, em especial, Luis Lima que me auxiliou na digitalização de fotografias e compartilhou comigo a descoberta desses acervos.

Ao Grupo de História e Fotografia da PUCRS pelas discussões que provocaram meu aprendizado, especialmente à Patrícia Câmara pelas noções técnicas de fotografia.

Ao Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL por possibilitar o acesso às entrevistas do projeto dos clubes carnavalescos.

À Dona Sônia, Nádia e demais funcionários da Biblioteca Pública Pelotense.

A todos aqueles que me indicaram os caminhos e os informantes que colaboraram com esta pesquisa.

Especialmente agradeço às pessoas que me receberam em suas casas e até mesmo em suas vidas, confiando a mim seus acervos fotográficos: Rubens Lima, Waldecy Bueno, Irene dos Santos, Neiva Santos, Giselda Marques, Sirley Amaro, Olga Ribeiro, Idalina Mesquita, Diva, Antoninha Morena, Denise, Celestina Pinto, Eloá Brolara e Delcio Czamanski.

Aos meus três “anjos” que fizeram da capital um lugar mais aconchegante quando ainda me acostumava com ela: Débora, Paulo e Joice.

Às amigas historiadoras Angela, Fernanda, Mari e Claudia e a todos aqueles que me socorreram nos momentos de mudanças drásticas e me apoiaram na construção deste trabalho. Em especial a Adhemar Lourenço pela leitura atenta e pelas sugestões.

Aos “irmãos” que conheci ao morar na Casa do Estudante da UFPEL. Estes me proporcionaram um crescimento único que levo para vida inteira, juntamente com a certeza que a vida pode nos afastar, mas só temporariamente... Nunca esqueço de vocês! Coloco as reticências na esperança de que representem aqueles

que estão no meu coração, mas não citei aqui: Vânia, Barbosa, Tiago, Edegar, Andrener, Mauricio, Marcelo, Carol, Tauê, Sâmia, Carlinha, Nêne, Ricardo, Patrícia, Josi, João, Pips ... Vocês são maravilhosos!

Por fim, à minha família, em especial aos meus pais Dulce e Claudio. Gostaria de dizer a vocês que apesar dos quilômetros que nos separaram, senti vocês ao meu lado todos os dias. Não tenho palavras para agradecer o apoio e o carinho com que me acompanharam nessa trajetória, e sempre. Adoro vocês!

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo analisar a auto-representação construída pelo grupo negro em fotografias de álbuns familiares pertencentes a moradores da cidade de Pelotas. O recorte temporal, estabelecido entre 1930 e 1960, se inicia no período marcado pela popularização da fotografia e pela disseminação dos estúdios fotográficos. Nessa época, as mudanças técnicas tornaram as câmeras mais simples de serem manipuladas e transportadas, fato que, agregado aos preços mais acessíveis, incentivou a prática da fotografia. O período de estudo encerra-se no final da década de 1950, quando os estúdios passaram a ser procurados com menor frequência, principalmente para a produção de imagens para as quais era desejada a qualidade técnica de um profissional. Como fonte, utiliza-se os acervos privados familiares - em especial os álbuns fotográficos de três senhoras pelotenses. Essas possuem condições sociais distintas, fator que influencia suas representações fotográficas. Busca-se relacionar as imagens de indivíduos, de famílias e de associações com diferentes temas, definidos por meio das constantes visuais observadas nas fotografias. Além disso, procura-se entender quais elementos foram privilegiados por essas famílias na construção das imagens e de que maneira esses sujeitos dialogaram com os cânones de representação existentes na época.

Palavras-Chave: Fotografia - Negros - Álbuns Fotográficos - Pelotas

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo analizar la autorepresentación construida por el grupo negro en álbumes de fotos de familias en la ciudad de Pelotas. El recorte de tiempo establecido, entre 1930 y 1960, comienza en el período marcado por la popularización de la fotografía y la difusión de estudios fotográficos. En ese momento, las modificaciones técnicas hacen las cámaras más fáciles de ser manipuladas y transportadas, junto con los precios más asequibles, lo que fomenta la práctica de la imagen. El período de estudio se extiende hasta finales de la década de 1950, cuando los estudios se buscarán con menos frecuencia, por lo general sólo en las fotografías que visita la calidad técnica de un profesional. Se utilizaron como fuentes, las colecciones privadas de familias de negros de Pelotas, en particular los álbumes fotográficos de las tres damas de la ciudad. Esas damas tienen diferentes condiciones sociales, lo que influye en sus representaciones fotográficas. Las imágenes de individuos, familias y asociaciones fueron relacionadas con diferentes temas, construidos por medio de las constantes visuales percibidas en las fotografías. Además, se busca comprender los elementos que se han dado a estas familias cuando se construyó su propia representación y de qué manera estas personas dialogaron con los cánones de la representación vigentes.

Palavras-Chave: Foto- Negros- Álbumes de fotos-Pelotas

Lista de Figuras

Fotografia 1 -Escravos de Ganho	37
Fotografia 2 -Escravos de Ganho	37
Fotografia 3 -Saguão da Santa Casa de Pelotas	40
Ilustração 1 -As novas professorandas da Escola N. Assis Brasil. 1956	58
Fotografia 4 -Irmãos de Criação de Eloá. Década de 1930	65
Fotografia 5 -Rainha do Carnaval de 1932 – Satélite Prontidão	67
Fotografia 6 -Publicada no Jornal Diário Popular em 2 fevereiro de 1940	67
Ilustração 2 -Anúncio publicado no A Alvorada em 4 junho de 1949	70
Quadro 1 -Profissionais e Equipamentos Fotográficos	71
Ilustração 3 -Anúncio Publicado no <i>A Alvorada</i> em 15 agosto de 1956, p.2.	76
Ilustração 4 -Álbum de Giselda	76
Fotografia 7 -Retratos. Década de 1950	91
Fotografia 8 -Luiz Carlos. Década de 1940	92
Fotografia 9 -Darci Marques. Auto-retrato. Década de 1950	93
Fotografia 10 -Lembrança do primeiro ano de Paulo Roberto. 1949	94
Fotografia 11 -Primeira Comunhão. 1952	95
Fotografia 12 -Darci Marques. Década de 1950	96
Fotografia 13 -Darci Marques. Década de 1950	96
Fotografia 14 -Idalina Mesquita."Lembrança do Veraneio – Torres 1957"	97
Gráfico 1 -Categoria Indivíduo: Grupos Temáticos.....	98
Fotografia 15 -Dedicatória escrita em fotografia do acervo de Giselda Marques.1955	100
Fotografia 16 -Página do Álbum de Eloá .Acervo Eloá Brolara.....	101
Fotografia 17 -Página do Álbum de Giselda Marques. Acervo Giselda Marques....	102
Fotografia 18 -Fotografias de Casamento.....	106
Fotografia 19 -Formatura da turma do Jardim da Infância do Instituto Assis Brasil. 1949	107
Fotografia 20 -Avô de Giselda trabalhando em um Restaurante. Década de 1930..	108
Fotografia 21 -Darci em Viagem a Buenos Aires. 1958	109
Fotografia 22 -Idalina e Amigos em PortoAlegre.Década de 1950.....	110
Fotografia 23 -Miss A Alvorada e família no Rio de Janeiro. Década de 1950.....	111
Gráfico 2 -Categoria Família: Grupos Temáticos:	112
Fotografia 24 -Duque e Duquesa do Fica Aí. 1950	114
Fotografia 25 -Tendeiras. Década de 1940	115
Fotografia 26 -Clube Náutico Marcílio Dias. 1951	116
Fotografia 27 -Cordão de Carnaval. Década de 1940	117
Fotografia 28 -Construção da Nova Sede do Clube Fica Aí. 1953.....	118
Fotografia 29 - Detalhe da foto anterior	118
Gráfico 3 - Categoria Associação: Grupos Temáticos.....	119

Sumário

Introdução	12
1 Sobre a construção da imagem, seus contextos e discursos	20
1.1 Cultura Visual e Cultura Fotográfica: considerações teórico-metodológicas sobre os estudos com imagens fotográficas.....	20
1.2 Representação do negro: os discursos dos intelectuais e a visão dos artistas entre o final do século XIX e o início do século XX.....	29
2 Pelotas nos anos 1930 – 1960	42
2.1 A cidade, as associações e os sujeitos: modificações urbanas e inserção do negro.....	42
2.2 Cultura Fotográfica: as fotografias publicadas, os fotógrafos profissionais e a prática por amadores.....	60
3 “Ficou marcado com uma câmera fotográfica, para ser lembrado por toda a sua vida”: as representações negras nos álbuns e nas fotografias	73
3.1 Considerações sobre os acervos pesquisados	73
3.2 As representações nas fotografias individuais.....	89
3.3 As representações nas fotografias da família e suas redes sociais.....	99
3.4 As representações nas fotografias das Associações.....	113
Considerações finais	120
Referências	123

Introdução

A presente dissertação traz no título um trecho da dedicatória feita no verso de um retrato, oferecido à família Bueno por uma amiga, no ano de 1952¹. Palavras de estima como essas podem ser encontradas em muitas imagens familiares e se apresentam como desejo de eternizar um vínculo afetivo. O ato de oferecer a própria imagem resulta da autonomia em encomendar ou produzir a representação fotográfica - possibilidade conquistada pela maioria dos negros pelotenses somente após as primeiras décadas do século XX.

Durante a graduação em Artes Visuais, a autora deste trabalho atuou como Bolsista de um projeto de pesquisa que analisava a presença das mulheres negras nas fotografias publicadas em revistas ilustradas da década de 1920. Observou-se que o silêncio existente nessas revistas estendia-se a outras publicações do período como, por exemplo, o Álbum de Pelotas de 1922. O mesmo ocorria nas fotografias disponíveis para consulta em instituições da cidade. A partir dessa constatação, surgiu o interesse pelos acervos privados, por representarem uma possibilidade de encontrar fotos onde homens e mulheres negros aparecessem como sujeitos, sendo o tema central do registro fotográfico.

A representação dos negros em fotografias foi abordada por autores como Boris Kossoy, Maria Luíza Carneiro² e Sandra Koutsoukos³ que, em seus trabalhos, enfocaram o século XIX e tiveram como fonte principal os arquivos institucionais. É importante ressaltar que, durante o desenvolvimento desta dissertação, não foi encontrada nenhuma publicação que remetesse aos álbuns fotográficos construídos pelas próprias famílias negras.

¹ “À Família Bueno ofereço minha foto como recordação desta que muito vos estima. (Assinatura ilegível) 25-8-52. Porto Alegre”. Fonte: Acervo Fotográfico Privado Waldecy Bueno.

² KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luíza. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

³ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas: UNICAMP, 2006. (Tese de Doutorado em Multimeios).

O presente trabalho parte de uma aparente “invisibilidade” dos negros durante a Primeira República. Na primeira metade do século XX, a correspondência com um passado escravocrata - que deveria ser esquecido – resultou em raras aparições de negros nas imagens impressas em publicações ilustradas. Quando presentes, esses sujeitos eram vistos em fotografias que geralmente tinham por tema a pobreza, as políticas de assistência social ou, então, a divulgação de “tipos urbanos” - como os operários do setor industrial, por exemplo. Poucas vezes pôde-se observar a presença de tais sujeitos no primeiro plano das imagens. Convém ressaltar que, atualmente, a imagem do negro vinculada em periódicos ainda é frequentemente associada a temas como violência ou pobreza. As imagens de festas, como as publicadas nas colunas sociais, ainda são minorias.

Esta dissertação tem como proposta analisar as fotografias produzidas entre as décadas de 1930 e 1950 presentes em álbuns familiares de Pelotas. Cabe salientar que ela contribui para o conhecimento de um período pouco analisado na produção historiográfica sobre a cidade. Aborda-se uma época na qual o município sofreu melhorias urbanas que contemplaram principalmente os habitantes de melhor condição econômica e os moradores da área central. Nesse contexto, a produção da imagem fotográfica se tornou mais acessível aos indivíduos de condição econômica simples, que passaram a ir com maior frequência a estúdios fotográficos. Além disso, foram publicados periodicamente, nos jornais municipais, anúncios sobre a venda de câmeras para amadores.

Apesar de atentar para o contexto que cercou a sua construção e a sua leitura, o foco do estudo se dá nas fotografias - um objeto de análise que ainda não representa consenso entre os pesquisadores. O caráter subjetivo das mesmas ainda traz incertezas àqueles que possuem uma formação centrada na produção escrita e desconhecem as especificidades da fonte⁴ iconográfica. Entretanto, convém salientar que toda fonte, seja ela escrita, oral ou imagética, é fruto de uma construção e está sujeita a seleções no momento de sua

⁴ Sabe-se que a palavra “fonte” é questionada por alguns historiadores como Peter Burke, por exemplo, por remeter à idéia de que o pesquisador encontraria os relatos do passado em estado “puro”, não contaminados por intermediários. Entretanto, considera-se a expressão válida pelo seu uso corrente, mesmo que nesse trabalho não se considere o documento histórico como “puro”. Ver mais em: BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP. EDUSC: 2004.

produção. Vale lembrar, também, que o mesmo ocorre no instante em que o documento é analisado pelo historiador que, através de seu olhar, constrói uma “verdade” dentre outras possíveis.

O trabalho se concentra nos acervos fotográficos de três famílias, em especial nos álbuns de três senhoras, habitantes de Pelotas. Tais coleções, tidas como referência para a construção da análise, foram chamadas de *acervos centrais* e possuíam 334 fotografias. Além desses, subsidiaram o estudo outros cinco acervos fotográficos, denominados *secundários*, que auxiliaram o estudo por meio de comparações. Esses últimos somaram 198 imagens.

A seleção das fontes se deu de modo a contemplar os acervos privados que possuísem um álbum fotográfico, por se tratar de um conjunto mais “fechado” de imagens no qual seria possível observar uma seqüência narrativa e a hierarquização das fotografias. Assim, foram analisados cinco álbuns, que possuíam diferentes números de originais referentes ao período focado no estudo.

As fotografias foram digitalizadas e catalogadas formando um arquivo de referência⁵. A esse trabalho, juntaram-se as entrevistas nas quais, além de identificar as imagens, os depoentes relataram aspectos inerentes ao contexto social que permeou a produção dos retratos fotográficos que compõem seus acervos. Os sete depoimentos utilizados como referência foram registrados com base na metodologia da História Oral. Na elaboração dos roteiros que guiaram as entrevistas, a preocupação não foi com uma História Oral de Vida, mas, sim, com as temáticas que remetessem às imagens presentes nos acervos e à relação dos narradores com a Cultura Fotográfica vivenciada até a década de 1950. Dessa forma, o roteiro contemplou alguns aspectos relativos à biografia desses sujeitos, mas as narrativas sobre as fotografias foram o fio condutor dos depoimentos orais. Esses, assim como as fotografias analisadas, constituem auto-representações nas quais os indivíduos buscam se afirmar de forma coerente e positiva.

⁵ Alguns dados utilizados nesta dissertação foram coletados durante o Projeto de Pesquisa “A representação das mulheres negras nas fotos impressas das revistas ilustradas de Pelotas/RS na década de 1920”, coordenado por Francisca Ferreira Michelin, docente da Universidade Federal de Pelotas e no qual a autora foi bolsista de Iniciação Científica.

Os contatos foram escolhidos por meio de uma listagem inicial construída por indicações esporádicas ou através do diálogo com as organizações negras da cidade. A partir disso, esses sujeitos indicaram outros contatos. Desse conjunto foram escolhidos os acervos de nove famílias a serem trabalhados nesta dissertação.

Esta pesquisa busca um conceito importante que será esmiuçado no capítulo 2: *guardião*⁶. O sujeito em questão é um profundo conhecedor de determinado acervo e é responsável por preservá-lo e organizá-lo. *Guardiões* guardam fotografias e são, normalmente, mulheres. Os *guardiões* que colaboraram com a pesquisa possuem trajetórias de vida bem distintas, variam entre a mais simples pessoa até a que poderia ser considerada integrante da elite negra. Esse fato fez com que compartilhassem o período de “popularização” do acesso à fotografia de maneiras distintas. Em virtude das condições econômicas, apenas uma das famílias que tutelam os *acervos centrais* possuía uma câmera fotográfica durante a década de 1950.

Vale ressaltar que são trabalhados nesta pesquisa apenas fragmentos das trajetórias dessas famílias, até mesmo porque seria impossível registrar uma vida inteira por meio de documentos. Além de esta dissertação ter como objeto a fotografia - uma dentre as muitas formas de registros possíveis -, foram escolhidas apenas algumas imagens para realizar um estudo pormenorizado. É importante ratificar que o objetivo da análise não é escrever uma biografia desses indivíduos e, sim, entender como foram construídas as auto-representações pelo grupo por meio das imagens.

O Capítulo 1 inicia com algumas considerações sobre o uso de fotografias como objeto de pesquisa. Ao se perceber as imagens como uma construção social, entende-se também que as suas formas de produção e apreensão se modificam de acordo com os diferentes grupos sociais. A perspectiva interdisciplinar de trabalhar com a *Cultura Visual* de uma sociedade torna-se interessante por atrelar as fotografias aos seus contextos de produção, circulação e recepção - tendo em vista que essas se relacionam com uma gama de outras imagens existentes no período. Foi importante também o

⁶ GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.9, n° 17-30, jan.-dez., 1996, p. 7.

argumento de Maria Inês Turazzii⁷ que, ao falar de uma *Cultura Fotográfica*, entende a fotografia como uma visão de si - para si e para os outros. Assim ela seria um meio para entender as práticas culturais dos sujeitos e de seus grupos. Sobre a pesquisa com álbuns familiares, destacam-se os trabalhos de Miriam Moreira Leite e Mariana Muaze⁸.

Ainda no primeiro capítulo são trabalhados os seguintes conceitos de Ulpiano Bezerra de Menezes⁹: *visual*, *visível* - que se relacionam à prática de dar-se a ver ou ser visto - e *visão*. A partir do primeiro conceito, observa-se a correspondência das fotografias pesquisadas com os padrões visuais vinculados pelos estúdios e por revistas ilustradas - os cânones de representação vigentes. Por meio do segundo, entende-se a possibilidade de autonomia na produção da própria imagem. O terceiro termo opera no sentido de refletir acerca do domínio dos meios técnicos de produção das fotografias e das formas de olhar construídas pela sociedade.

Na segunda parte do capítulo, analisa-se a presença do negro nos discursos científicos e nas imagens produzidas até os primeiros anos do século XX. A argumentação de que a raça negra representaria um grupo biologicamente inferior foi corrente no século XIX. No século seguinte, a discussão se desloca para o âmbito cultural ou econômico. Neste sentido, são importantes os trabalhos da Escola de Sociologia Paulista.

Abordam-se ainda, nesse trecho, as imagens produzidas no Brasil que divulgaram tipificações e produziram valorizações em proporções variáveis no final do século XIX e no início do XX. Nos primórdios de 1800, Jean Bastide Debret mostrou, por meio de suas aquarelas, o cotidiano dos escravos libertos e os castigos aplicados aos cativos. Após a difusão da fotografia no século XIX, alguns negros livres foram aos estúdios para ser retratados com a pose e o modo de vestir europeu. Já os escravos e negros de ganho eram fotografados

⁷ TURAZZI, Maria Inês. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.l., n. 27, 1998

⁸ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001; MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁹ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José Souza; NOVAES, Sylvia Caiuby; ECKERT, Cornélia (orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC, 2005, p.33-56.

para a produção de *cartes de visite* que divulgavam tipos, vendidos como *souvenir*.

No Capítulo 2, é realizada uma contextualização histórica da cidade de Pelotas entre as décadas de 1930 e 1960, no intuito de fornecer elementos que caracterizem o ambiente que envolveu a produção das imagens pesquisadas. São abordados alguns espaços representativos para o grupo; por exemplo, as associações, importantes espaços de organização e formação de redes sociais que aparecem constantemente nos acervos pesquisados. Os clubes carnavalescos atraíam diferentes públicos dentro do grupo negro – definidos, principalmente, pela condição socioeconômica.

Outro espaço importante era o hebdomadário *A Alvorada*. A publicação, além de veicular artigos sobre as inquietações de homens e mulheres negras em busca de reconhecimento social, publica fotografias de pessoas que também estão representadas nos acervos privados examinados. Além de ser um veículo em que a comunidade negra é representada, *A Alvorada* contribui na pesquisa por divulgar os serviços dos fotógrafos profissionais e a venda de materiais para a confecção e armazenamento de imagens fotográficas. Também são mencionados neste capítulo outros fotógrafos que atuavam na cidade e alguns aspectos que envolviam a produção de retratos - como a encomenda de álbuns, a ida aos estúdios e a sua prática por amadores.

Ainda neste capítulo, são apresentados os sujeitos que guardam as fotografias pertencentes aos *acervos centrais*, abordando alguns dados de suas biografias, suas redes de relações e suas experiências de interação com o espaço urbano pelotense. Essa descrição tem por objetivo apresentar alguns elementos que tenham influenciado os tipos de imagens predominantes nos arquivos de cada família.

O terceiro capítulo é constituído pela descrição e análise dos acervos, os quais possuem suas singularidades por não terem sido elaborados com o mesmo rigor burocrático característico dos documentos oficiais. Nenhum dos álbuns segue uma ordem cronológica precisa, por exemplo.

A metodologia utilizada na interpretação dos álbuns se construiu a partir de duas perspectivas interdependentes. Primeiramente, busca-se entender a construção dessas auto-representações em três diferentes níveis de interação com o meio social: individual, familiar e nas associações negras. Estas

categorias são trabalhadas por meio de subdivisões no capítulo. Com base nas constantes visuais identificadas nas imagens, foram organizados grupos temáticos referentes às representações, sendo eles: *Retrato*, *Ritos de Passagem*, *Trabalho*, *Festas/ Eventos* e *Espaço Urbano e outros espaços*.

Em virtude do grande número de fotografias, as categorias (indivíduo, família e associações) foram comparadas aos cinco grupos temáticos somente na análise quantitativa, ilustrada pelos gráficos que acompanham o texto. Essa análise foi feita por acervo familiar, encaixando cada fotografia de tais conjuntos em uma categoria e um dos Grupos Temáticos. Ao final, foram contabilizados os Grupos Temáticos presentes em cada categoria.

Na análise qualitativa foram escolhidas algumas imagens consideradas mais significativas para tratar das questões relevantes a cada categoria. Dessa forma, não existe a preocupação em contemplar todos os grupos temáticos e, sim, em trazer as fotografias que se destacam - seja devido à presença constante ou à singularidade, atentando para as especificidades de cada conjunto familiar.

Uma questão que se relaciona diretamente com esta pesquisa é a memória. Ela se faz presente nos depoimentos por meio das escolhas, feitas pelos informantes, sobre o que relatar e o que esquecer. Além disso, o próprio ato de guardar significa gerenciar a memória, elegendo o que e onde merece ser preservado, em uma intenção de imortalidade. Todavia, fez-se a opção de centrar o trabalho em uma interpretação da cultura fotográfica e da forma de representação do negro no contexto da sociedade local, entre os estereótipos e a adaptação dos padrões de representação visual - em sua maioria construídos pela elite. Ressalta-se que esta opção é metodológica e não pretende de forma alguma desconsiderar uma temática tão importante, que merece ser abordada em estudos vindouros sobre esse tipo de documentação.

É constante nos mercados de antiguidades a venda de fotografias, álbuns de família e até mesmo conjuntos de imagens contendo a vida de todo um grupo e que apontam pequenas redes sociais por meio de suas dedicatórias e outras “cicatrices”. No mínimo intrigante parece essa relação em que alguém ligado ao grupo familiar, por não possuir mais identificação com as velhas fotografias, as descarta. Nesse momento, esses registros passam a custar caro para pessoas que não mantiveram laços com o grupo fotografado,

mas que, por algum motivo, ressignificam esses vestígios e se apropriam deles, criando novos fatores de identificação. A construção deste trabalho provocou reflexões a respeito da relação dos indivíduos pertencentes à chamada “sociedade da imagem” com seus antigos registros fotográficos familiares, além de atentar para a importância dos acervos pesquisados.

1. Sobre a Construção da Imagem, seus Contextos e Discursos

1.1. Cultura Visual e Cultura Fotográfica: considerações teórico-metodológicas sobre os estudos com imagens fotográficas

O significado atribuído a uma ou mais imagens é uma construção constante, se modifica de acordo com os grupos que as produzem ou “lêem”¹⁰ em diferentes épocas. As imagens são representações culturais e sociais. Isso posto, não seria produtivo em uma pesquisa histórica trabalhá-las apenas em seu caráter técnico ou estético, é necessário tomá-las desde sua produção até sua recepção, passando pelas suas formas de circulação na sociedade.

Para Paulo Knauss, a Cultura Visual faz parte de um campo de estudo interdisciplinar e baseia-se na idéia de que existem padrões visuais elaborados pela sociedade. Assim sendo, a análise de uma imagem não pode ser isolada de seu contexto¹¹. Faz-se importante mencionar o caminho percorrido até o desenvolvimento desse conceito.

Nos anos 1980, o estudo da cultura passou a ocupar a preocupação das Ciências Humanas, momento chamado de *cultural turn* (virada cultural). Mais tarde, na década de 1990, a imagem se somou a essa questão formando um novo campo, preocupado com a visualidade, que evidenciou a experiência visual como uma construção social¹². A mudança que valorizou a imagem foi chamada de *pictorial turn* (virada pictórica) por W. J. T. Mitchell. Todavia, seu colega Martin Jay considerou esse termo limitado, por enfatizar o figurado, e

¹⁰ O termo “leitura” é frequentemente utilizado ao se falar da recepção de imagens fotográficas. Entretanto, convém salientar que ele se baseia na decodificação do texto escrito que possui características de apreensão distintas.

¹¹ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Art Cultura*, Urberlândia, v.8, n.12, jan-jun, 2006, p. 97-115

¹² DIKOVITDKAYA, Margaret. *Visual Culture: the study of the visual after the Cultural turn*. London, Cambridge: The MIT Press, 2006.

propôs o conceito mais amplo de “visual” - trazendo a idéia de uma *visual turn* (virada visual)¹³.

Nesse período em que os Programas de Pós-Graduação norte-americanos discutiam os Estudos Visuais, o tratamento dado à imagem pela História da Arte foi uma das questões levantadas. A atribuição do estatuto de obra de arte a algumas manifestações muitas vezes acabou por elegê-las como símbolo de um povo e até mesmo de um período histórico, desconsiderando a pluralidade de manifestações existentes.

Convém salientar que a relação que os espectadores mantêm com as imagens se torna cada vez mais veloz devido à grande produção visual da sociedade contemporânea. Portanto, existe uma distância temporal que diferencia a forma de percepção das imagens vivenciada por aqueles que propuseram as diretrizes para o estudo da “História da Arte”¹⁴ e os defensores dos “Estudos Visuais”. Não seria adequado tomar as metodologias construídas pela História da Arte como inimigas, pois as discussões propostas por estudiosos como Michael Baxandall¹⁵ contribuíram para o entendimento de que o olhar é uma experiência cultural temporal, e não universal. Entretanto, é necessário contestar modelos que trabalhem as formas artísticas de modo restrito.

Entende-se que seja importante focar o estudo em determinados temas, por ser impossível dar conta de todas as manifestações visuais de uma época. No entanto, é necessário ter em mente a existência de uma diversidade de obras e imagens que não estão nos livros de História da Arte, mas fizeram parte da experiência visual dos sujeitos que interagiram com elas em diferentes espaços. Além disso, deve-se pensar também que as imagens eleitas pelos

¹³ Ver a discussão em: JAY, Martin. That visual turn. The advent of visual culture. *Journal of Visual Culture*. Vol. 1 (1), 2002, p. 87-92.

¹⁴ Os estudos no campo da História da Arte se consolidaram no século XVIII. No século seguinte trabalhavam em duas perspectivas relevantes: uma buscava explicações com base na História e na Antropologia para os estilos artísticos e a outra “documental e classificatória” intencionava buscar o sentido das imagens. Dessa última faziam parte os estudos iconográficos e iconológicos. Ver mais em: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, Julho 2003 p. 11-36.

¹⁵ O autor traz a noção de um “olhar de época” e defende que a capacidade de entender uma imagem liga-se ao meio social em que o sujeito está inserido. Ver mais em: BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

historiadores da arte podem ter representado pouco, ou até mesmo serem desconhecidas, por muitos dos que foram contemporâneos à sua produção.

O conceito de Cultura Visual é trabalhado por duas vertentes: uma restrita e outra mais ampla. A primeira, defendida por Nicholas Mirzoeff, argumenta que esses estudos dizem respeito à sociedade ocidental contemporânea. A segunda, proposta por autores como W.J.T. Mitchell e Margaret Dikovitskaya, amplia o conceito e diz que a noção se aplica aos estudos das relações de qualquer sociedade no tempo com suas produções visuais.¹⁶

Paulo Knauss discorre, ainda, sobre os componentes do estudo das imagens. Pede-se licença para realizar uma longa citação:

A **visualidade** se refere ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam. O **aparato** diz respeito ao domínio do meio de expressão que condiciona a produção e a circulação, tal como a reprodução eletrônica em nossos dias. Ao nos referirmos às **instituições**, interessa observar as relações sociais organizadas em torno da produção da imagem e sua circulação. Os **corpos**, por sua vez, lembram-nos a necessidade de considerarmos a presença do observador, do espectador, como um 'outro' necessário nos circuitos da promoção do significado visual, e que alguém conduz o controle da imagem. O plano da **figuração** não permite esquecer que as imagens têm um papel privilegiado no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais.¹⁷ (Grifos meus)

O trecho acima apresenta uma preocupação partilhada por muitos dos autores utilizados como referência metodológica neste trabalho. É necessário esquematizar a análise, de modo que ela dê conta das condições relativas à produção da fotografia, envolvendo o diálogo entre os sujeitos e as possibilidades técnicas de construção desse tipo imagem, levando em conta a sua função como forma de apreensão do mundo e a sua circulação na sociedade. A intenção é dar conta não apenas da fotografia como um objeto, mas também como um meio pelo qual determinado grupo social constrói uma imagem para si mesmo e para os outros. Assim, é necessário buscar a “trama

¹⁶ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: *Art Cultura*, Urberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan-jun, 2006.p.108.

¹⁷ IBIDEM, p.114.

fotográfica”¹⁸ que forma a imagem, entender as negociações construídas na relação entre o padrão visual constituído e a representação desejada por fotógrafos e fotografados.

A proposta de Ulpiano Bezerra de Menezes é pensar sobre as potencialidades de uma História Visual¹⁹. O autor propõe incorporar o *visual* a todos os estudos históricos, e não criar uma subdisciplina. Dever-se-iam considerar três eixos para pensar a dimensão visual presente no todo social: o *visual*, o *visível* e a *visão*.

Por meio do estudo do *visual* se procuraria identificar o conjunto de imagens-guia de um grupo em determinado momento, as imagens tidas como referência. A esfera do *visível* representaria o domínio do poder e do controle, os critérios que condicionam a visibilidade ou a invisibilidade. A *visão* seria uma construção histórica formada pelos “instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar.”²⁰

Os fotógrafos, principalmente durante o auge dos estúdios fotográficos, eram suscetíveis a reproduzir um padrão de representação e a sugerir as formas como os indivíduos deveriam ser retratados. Mariana Muaze, ao pesquisar o acervo da família Ribeiro Avelar, atenta para a proximidade entre as fotografias das irmãs Luiza e Julia, tiradas em 1874²¹. O posicionamento, o enquadramento e o fundo são muito similares, assim como o vestuário e os penteados. Nesse caso, a semelhança pode ser proposital, uma tentativa de simbolizar uma proximidade de papéis dentro da família.

Vale refletir acerca dos inúmeros sujeitos que passaram pelos estúdios fotográficos e que, mesmo sem ter laços íntimos, foram eternizados com os mesmos objetos e adereços. Afinal, ao chegar a um estúdio, o sujeito se preparava para ser um “personagem” e tinha a sua disposição uma série de elementos para essa construção. Gisele Freund, ao falar da prática de Disderi como fotógrafo, diz: “El arquetipo de una capa social borra al ser individual (...)

¹⁸ Termo utilizado por Boris Kossoy em: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

¹⁹ MENEZES, Op. Cit.

²⁰ Idem, p.43.

²¹ MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.189.

ahora el valor recae sobre toda la estatura. Los accesorios que aderezan el retrato distraen al espectador de la persona representada”²².

A fotografia surge de uma negociação entre quem opera a câmera e o sujeito fotografado, realizada a partir das possibilidades técnicas, dos padrões de representação existentes e das escolhas individuais feitas pelo fotógrafo e seu objeto de registro. Isso traz uma questão importante: um fotógrafo representaria diferentes grupos sociais de forma semelhante?

Ao que tudo indica, de acordo com as condições econômicas e/ou a posição social, o sujeito fotografado possui maiores ou menores possibilidades de intervenção sobre a produção de sua imagem. A condição financeira parece ser um fator mais determinante do que a cor da pele ou o grupo étnico.

Existe uma ligação entre imagem e poder que se fundamenta nas formas como as representações são divulgadas e privilegiadas em determinada sociedade. Ter a condição econômica de encomendar um registro visual significa não apenas um status, como também a possibilidade de divulgar idéias. Como diz Sontag: “As fotografias não podem gerar posições morais, mas podem reforçá-las e contribuir para consolidar as que se iniciam”²³. Nesse sentido, os grupos sociais dominantes perceberam na imagem fotográfica, de significativo caráter pedagógico, um meio para a divulgação de seus ideais.

O universo que envolve a construção da imagem fotográfica, sua divulgação e sua recepção podem ser compreendidos de modo mais claro ao se pensar na existência de uma “Cultura Fotográfica” - idéia sobre a qual se debruçam, no Brasil, autores como Ivo Canabarro²⁴ e Maria Inês Turazzi²⁵.
Para a autora:

A cultura fotográfica, portanto, é também uma das formas da cultura, idéia reforçada pelo argumento de que a fotografia foi e continua sendo um recurso visual particularmente eficaz do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva) materializando em si mesma uma ‘visão de si, para si e para o outro’ e das nossas diferenças.²⁶

²² FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.61

²³ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Don Quixote, 1986, p.26.

²⁴ CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. Porto Alegre, *Estudos Ibero-Americanos*, v.XXXI, n.2, dez. 2005, p. 23-39.

²⁵ TURAZZI, Op. Cit.

²⁶ Idem, p. 9.

As formas que os sujeitos escolhem para se apropriar do mundo e representar-se em diferentes situações fazem parte da cultura fotográfica, elas se relacionam com os usos que serão feitos dessas imagens dentro de seu grupo e pelos próximos receptores das produções. A partir dessa idéia, entende-se que o olhar e a forma de representação mudam de acordo com a evolução técnica e o acesso da população aos meios disponíveis para a sua produção.

A imagem fotográfica se “vulgarizou” e adentrou o cotidiano das cidades brasileiras. Para Ivo Canabarro:

A cultura fotográfica pode ser entendida como uma das modalidades da cultura singularizada por constituir uma prática específica de produção, de circulação e de consumo da imagem e é, também, um dos possíveis meios que permite a visualização e o entendimento de várias práticas sócio-culturais, que compõem o universo dos atores sociais.²⁷

Turazzi coloca que o termo tem em si uma dificuldade conceitual, uma vez que são amplas as concepções do que seria a fotografia frente à diversidade de expressões disponíveis e, principalmente, do significado atribuído ao termo cultura. Trabalhar com a idéia de Cultura Visual e Cultura Fotográfica envolve conceitos amplos cujas discussões não seria possível esgotar nessa dissertação.

Convém salientar que o *fotográfico* envolve uma multiplicidade de representações possíveis da imagem fotográfica que permeiam desde as suas mudanças técnicas até seus estilos formais e estéticos. Neste sentido, ele diz respeito tanto à foto artística, documental ou de estúdio. Enfim, aos vários movimentos que compõem os quase dois séculos da fotografia, assim como aos usos e suportes que lhe foram conferidos nestes tempos.

Portanto, compreende-se que a fotografia, como prática e como objeto, faz parte de uma complexa teia de significados, dos quais se busca apreender uma pequena parte no presente trabalho.

A seguir arrolam-se alguns trabalhos que possuem relação com o tema dessa pesquisa por terem sugerido abordagens metodológicas que a influenciaram.

²⁷ CANABARRO, Op. Cit., p. 36.

Para Boris Kossoy, a imagem fotográfica possui duas realidades: a primeira seria o próprio passado, a realidade do assunto, independente das representações que foram feitas dele. A segunda se referiria ao conteúdo explícito da imagem, ao assunto selecionado para ser representado. Para o autor, não são raros os casos em que a realidade exterior se conflita com a realidade material, pois existe a construção de uma nova realidade no momento em que a fotografia é tomada.²⁸

O autor propõe uma desconstrução da imagem, nomeando vários elementos que compõem as escolhas feitas em sua formação. Saliencia que a imagem é formada de elementos constitutivos: o assunto, a tecnologia e o fotógrafo (permeados por razões elaboradas por meio de um processo cultural). Além desses, também a compõem as coordenadas de situação: tempo e espaço. Assim, caberia ao historiador desmaterializar as construções concretizadas nos testemunhos fotográficos.²⁹

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro³⁰, em pesquisa com os Álbuns Fotográficos de São Paulo (de 1887 a 1919 e de 1951 a 1954), realizam a análise das imagens identificando padrões que são construídos a partir das temáticas e atributos formais mais recorrentes nos períodos estudados. Buscando entender a apresentação das imagens, Lima e Carneiro trabalham com o que denominam *Descritores Icônicos* e *Descritores Formais*³¹.

Miriam Moreira Leite e Mariana Muaze³² contribuem com pesquisas sobre álbuns fotográficos e acervos familiares. Leite trabalha com os álbuns fotográficos de famílias de imigrantes italianos e Muaze com o acervo da família Ribeiro Avelar.

Leite concebe as imagens como textos com códigos próprios. Propõe procurar na imagem fotográfica características que vão além de seu caráter de

²⁸ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

²⁹ Ibidem.

³⁰ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. São Paulo: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

³¹ Os primeiros referem-se aos elementos figurativos e espaciais: tipos de vista utilizados pelos fotógrafos (panorâmica, parcial, pontual); motivos destacados nas imagens (edificações, tipos sociais, etc.). Os *Descritores Formais* dizem respeito às seguintes categorias da análise: Enquadramento, Arranjo, Articulação de Planos.

³² LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001; MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

comunicação aparentemente direto. Assim como Kossoy, ela propõe uma desconstrução dos elementos que compõem a fotografia. Sobre as potencialidades da fotografia de família como documento, a autora coloca a necessidade de compreender quem retrata, quem é retratado e quem olha a fotografia, assemelhando-se à tríade³³ descrita por Roland Barthes.

A autora desenvolveu seu trabalho a partir de dois eixos principais de análise. Primeiramente, a busca pelos recursos de conhecimento que as imagens transmitem direta e indiretamente; a seguir, um estudo da percepção visual através do qual se identificam as semelhanças, diversidades e ambigüidades³⁴.

A coleta das fotografias, organizadas posteriormente por conteúdo (de modo a formar séries), foi acompanhada por depoimentos dos retratados e seus descendentes. Dentre outras contribuições de seu estudo com a documentação fotográfica familiar, Leite aponta o não aparecimento de conflitos e hostilidades nas representações e a necessidade de aprofundar a discussão da imagem como legitimação da memória da família e integração do grupo.

Mariana Muaze também trata de acervos familiares, contudo se atém ao período imperial e à família da Viscondessa de Ubá, que para a autora desempenhou o papel de guardiã da memória familiar. Foram analisadas as fotografias e outros documentos íntimos, como cartas, que contemplam um período de aproximadamente 40 anos. As cartas e as fotos enviadas com elas mostravam o desejo de manter laços entre a família, que havia ficado na corte, e a Viscondessa, que mudara para a Fazenda do Pau Grande. Por meio do estudo do “circuito social da fotografia”, a autora aborda os aspectos que envolveram a produção, a circulação e a recepção dessas imagens, relacionando-as com a história da família.

³³ Segundo Roland Barthes, a fotografia é o resultado de práticas que envolvem três elementos: o fotógrafo, o objeto fotografado e o receptor da imagem. O primeiro realiza escolhas, motivado por razões pessoais ou profissionais. O segundo elemento da tríade é o que quer ser eternizado da melhor maneira possível; não necessariamente como é, mas como gostaria de ser. Por fim, o terceiro fornece significados às imagens de acordo com suas experiências. Ver mais em: BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

³⁴ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 84.

Entende-se como relevante o conceito de representação utilizado por Roger Chartier - que o construiu com base em autores como Pierre Bourdieu, Marcel Mauss, e Durkheim. Chartier renuncia aquilo que define como uma “tirania do social”, refutando a idéia de que o social determina as apropriações dos bens culturais. O autor questiona a existência de um universo simbólico unificado, no qual as formas se organizem por meio de um grande sistema. Para ele, é necessário pensar a cultura como formas e gestos que configuram uma apreensão intelectual do mundo, maneiras pelas quais uma realidade social é construída em diferentes lugares e momentos³⁵.

O conceito de apropriação descrito por Chartier estabelece uma relação na qual o processo de criação depende das regras e dos códigos de inteligibilidade, ao mesmo tempo em que pode escapar a essas dependências pelas diferentes formas pelas quais é apropriado pelos diferentes grupos sociais.

Busca-se estabelecer uma correspondência entre a proposta do autor e os estudos com imagens, visando entender como a produção e a circulação dessas imagens dentro de um determinado grupo “modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos, transformou as relações com o poder.”³⁶

Nesse sentido, propõe-se uma relação entre a idéia de representação e a pesquisa com fotografias, mesmo sabendo que a imagem e a escrita possuem suas peculiaridades - como é tratado pelo autor em “A beira da falésia”³⁷, onde cita os questionamentos realizados por Louis Marin sobre a universalização da categoria “leitura”. O próprio Chartier diz: “uma página escrita é de um lado leitura, de outro lado, quadro e visão; o legível e visível têm fronteiras e lugares em comum, recobrimentos parciais e encavalamentos incertos”.³⁸

Representar seria transformar e resignificar a realidade na intenção de tornar presente o que está ausente. É o que se faz ao produzir uma fotografia.

³⁵ CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. In: *Diálogos*. PPGH/UEM. V9, n.1 p.143-165, 2005.

³⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, abr. 1991 p. 178.

³⁷ CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

³⁸ CHARTIER, Roger. (org.) *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.117.

1.2 Representações do negro: os discursos dos intelectuais e a visão dos artistas entre o final do século XIX e o início do século XX

Esse estudo tem como objetivo lidar com as representações construídas pelo grupo negro. Para isso, considera-se apropriado dialogar com aquelas representações erguidas, por outros grupos, sobre os sujeitos em questão. O foco se dá nas manifestações visuais, entretanto elas se relacionam com outros tipos de representações como, por exemplo, as que as ciências humanas elaboraram através de suas discussões. Em virtude disso, aborda-se a seguir não somente a presença do negro na fotografia, mas também sua “citação” em outros meios. A intenção é entender como as imagens e os discursos interagiram no sentido de propor uma determinada visão do negro, durante o século XIX e no início do século XX.

No século XIX, os estudos de Charles Darwin e sua teoria evolucionista foram utilizados como subsidio para argumentar a “inferioridade” do negro. A idéia de uma seleção natural colocou alguns grupos humanos na condição de “primitivos” e difundiu a concepção de uma sobrevivência dos mais fortes. Os pensadores ligados ao grupo que poderia ser chamado de *deterministas sociais raciais* insistiram na importância da análise de todo grupo, uma vez que o individuo seria “apenas um somatório dos elementos físicos e morais da raça a que pertencia”.³⁹

No Brasil, intelectuais como Nina Rodrigues “entendiam a questão nacional sobre a ótica da raça e do individuo”⁴⁰, ocultando uma questão social mais abrangente que se impunha no final do século XIX com a abolição da escravatura e o nascimento da República. Médico e etnólogo, Nina Rodrigues publicou polêmicos artigos nos quais defendia a aplicação de laudos médicos nas investigações criminais, assim como um código penal para os negros - devido ao seu diferente grau de evolução. Convém salientar que o pensamento

³⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça como Negociação: sobre as teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. IN: Fonseca, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autentica, 2006, p.19.

⁴⁰ Idem, p.22.

de Nina estava ambientado em uma época em que predominavam as concepções racialistas e que ele é considerado como um dos primeiros pesquisadores do fim do século XIX a colocar a questão do negro como um problema social importante para entender-se a população brasileira⁴¹. Ele também estudou as religiões afro-brasileiras, tornando-se um de seus defensores. Nina Rodrigues mantinha contato com Lombroso, divulgador dos chamados estudos antropométricos - através do quais pensava poder encontrar um criminoso antes mesmo que ele praticasse o crime, por meio de suas características físicas. Por volta de 1850, um pequeno conjunto de daguerreótipos de negros escravos da Carolina do Sul - produzidos por J. T. Zealy - foram aliados a estudos antropométricos para provar visualmente que brancos e negros não derivavam de um centro comum e que haveria, sim, uma diferença natural entre as duas raças.⁴²

O uso da imagem como meio de controle e identificação foi recorrente para sujeitos que se desviassem dos padrões vigentes. Sandra Koutsoukos cita o álbum da "Galeria de Condenados", produzido na Casa de Correção da Corte durante o século XIX, no qual foram registrados 320 presos.⁴³ Nessas imagens, observa-se uma padronização que é fruto dos modelos desenvolvidos por Bertillon - nos quais se intentava retirar do retrato a possibilidade do indivíduo apresentar seus gestos. Aos poucos, a idéia da fotografia como meio de controle e registro da população foi se expandindo através dos documentos de identificação, utilizados até a atualidade. É oportuno destacar que esse tipo de imagem está presente em muitos álbuns fotográficos familiares.

O fim da escravidão e a Proclamação da República constituíram um desafio para a nova geração de cientistas formados em instituições universitárias brasileiras e que se propunham a pensar as grandes questões e o futuro do país⁴⁴. Alguns deles acreditavam na lei como caminho para a superação das desigualdades; outros, baseados em princípios das ciências naturais, não consideravam a possibilidade de igualdade.

⁴¹ Ver mais em RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. 4 ed.. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

⁴² LISSOVSKY, Maurício. O dedo e a orelha: ascensão e queda das imagens em tempos digitais. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v6, n 12, 1993, p.63.

⁴³ KOUTSOUKOS, Op. Cit.

⁴⁴ HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.198.

Manuel Bonfim, por exemplo, atribuiu à escravização e ao comportamento parasitário dos senhores de escravos a responsabilidade pelo estado de decadência em que se encontrava o Brasil.

Gilberto Freire se propôs a deslocar a discussão do âmbito biológico para o cultural. O autor afirmou ser harmoniosa a convivência entre as três raças formadoras do povo brasileiro, citando a mestiçagem como prova disso. Essa harmonia seria sustentada pela Igreja Católica e pela família patriarcal do engenho.⁴⁵

O historiador Peter Burke traça um paralelo entre a Nova História e o trabalho de Freire, mencionando a abordagem multidisciplinar utilizada por ele e seu interesse por temas tais como infância, família e vida privada, que vieram a ser tratados na Escola dos Annales, na década de 1960.

Gilberto Freire também se utilizou de registros visuais em suas pesquisas. Além de seus próprios desenhos, ele tinha como material de trabalho cartões postais de diferentes partes do mundo, bem como fotografias. Dentre essas, algumas feitas por Pierre Verger na década de 1950 e que eram legendadas por Freire levando em conta o sexo, o local onde o personagem foi retratado e mais algum elemento que merecesse destaque.⁴⁶

A Escola de Sociologia Paulista da USP, a partir do incentivo da Unesco, buscou compreender as relações raciais no Brasil - através do trabalho de pesquisadores como Fernando Henrique Cardoso⁴⁷, Florestan Fernandes e Roger Bastide. Esses trabalhos questionavam a idéia de harmonia, dizendo que haveria violência na relação entre negros e brancos durante a escravidão. Contudo, esses autores condicionaram os indivíduos às estruturas,

⁴⁵ Ibidem, p.248.

⁴⁶ Material disponível em : <http://www.bvgf.fgf.org.br>

⁴⁷ Uma das *guardiãs* entrevistadas menciona a passagem do sociólogo por um dos clubes pelotenses: "O Fernando Henrique (...) fazia palestras lá no Fica Aí (...) quando ele tirou sociologia e fez mestrado (...) era sobre o assunto dele aqui, o mestrado que ele fez foi sobre o negro e o pobre (...) É, mais ou menos pela época de 50". Informação oral fornecida por Celestina Pinto em entrevista à autora em fevereiro de 2007, em Pelotas.

desconsiderando a possibilidade de resistências cotidianas⁴⁸, que foram mais bem trabalhadas pela historiografia mais recente⁴⁹.

Fernandes e Bastide basearam “suas análises numa concepção de história do Brasil que dicotomiza a sociedade escravista entre o mundo dos senhores e o mundo dos escravos, entre brancos e negros, livres e cativos”.⁵⁰ O trabalho livre, a princípio, ofereceria oportunidades sem diferenciações, mas os trabalhadores brancos teriam vantagens por sempre terem sido livres. Os autores também colocam que o preconceito poderia ser amenizado por fatores como dinheiro, por exemplo.

Fernando Henrique reproduziu a idéia de uma dicotomia social que, para ele, poderia ser superada com o trabalho livre. O autor ainda coloca que o início do processo de branqueamento se deu com o fim da escravidão e que a definição de cor/raça dependeu da condição econômica dos sujeitos. Juntamente com Octavio Ianni, Fernando Henrique distingue duas ideologias raciais; “uma do branco que procura desvalorizar o negro e a outra do próprio negro que busca uma integração social.”⁵¹

A discussão acerca do uso do termo raça também é colocada de forma recorrente como uma construção social e não biológica. O termo é trazido por alguns autores como uma opção política a ser utilizada na busca por ações compensatórias. Hofbauer diz que:

As alterações semânticas ocorridas no vocábulo ao longo dos séculos, contudo, são expressão de disputas intelectuais e ideológicas pela interpretação mais adequada da realidade e acompanharam as grandes transformações econômicas, políticas e sociais do mundo ocidental.⁵²

⁴⁸ Sobre o tema ver: MOREIRA, Paulo Roberto Staud. *Os cativos e os homens de bem: experiências negras no espaço urbano. Porto Alegre –1858-1888*. Porto Alegre: EST Edições, 2003; PETIZ, Silmei de Sant’Ana. *Buscando a liberdade: as fugas de escravos da província de São Pedro para o além-fronteira (1815-1851)*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.

⁴⁹ Um estudo significativo nesse sentido é *Visões da Liberdade*, em que Sidney Chalhoub trabalha com as percepções dos escravos a respeito da liberdade no final do século XIX. Ver: CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁵⁰ HOFBAUER, Op. Cit., p. 272.

⁵¹ Ibidem. p.729

⁵² Ibidem, p. 100.

Assim como os discursos dos intelectuais foram se modificando no sentido de reconhecer a autonomia do negro como sujeito histórico, os registros visuais acompanharam as transformações de sua condição social desde a escravidão até a contemporaneidade. No processo, as imagens produziram tipificações, estereótipos e valorizações que se apresentaram em proporções variáveis de acordo com cada época. Em todos os discursos, sejam visuais ou não, existem silêncios oriundos das intenções daqueles que os produzem. Tais silêncios também representam um fator significativo a considerar.

Paulo Knauss coloca que, para Mitchell, a Cultura Visual “pode também ser entendida como estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais”.⁵³ Serão abordadas, a seguir, as formas como os negros foram representados em algumas imagens e a relação dessas com o contexto do século XIX e início do século XX - época em que eles eram tidos como um grupo social “inferior” pela maioria daqueles que produziu os registros visuais.

Dentro da idéia de documentar o Novo Mundo, o “exotismo” acompanhou os registros dos negros que viviam no Brasil. Antes da difusão da fotografia, com a chegada da Missão Francesa em 1816, Jean Bastide Debret⁵⁴ e seus companheiros europeus registraram cenas em desenhos e aquarelas e as acompanharam de relatos escritos.

Debret foi um dos primeiros “documentaristas” a questionar a simples aplicação de um sistema formal neoclássico para retratar o Brasil, produzindo um significativo número de registros, alguns deles referentes ao sul do País. Seus temas contemplavam festas, escravos, homens livres e aristocratas.

Na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*⁵⁵, Debret ao mesmo tempo em que romantizou as cenas urbanas, também mostrou os castigos aplicados aos escravos por meio de elementos como as correntes e as máscaras colocadas em alguns de seus retratados. Uma das características do artista é representar as pessoas de perto, os sujeitos são desenhados com

⁵³KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Art Cultura*, Urberlândia, v.8, n.12, jan-jun, 2006, p.108.

⁵⁴ Debret e Joahann Mortiz Rugendas são considerados as principais fontes iconográficas para o estudo do Brasil durante o início do século XIX.

⁵⁵ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

diferentes detalhes que os caracterizam e a paisagem é deixada como um pano de fundo nas cenas.

Vê-se nas aquarelas, também, uma vivacidade - através da presença dos escravos de ganho e dos negros livres que vendiam frutas e prestavam outros serviços. Entretanto, os pés descalços⁵⁶, elemento também presente em algumas fotografias do século XIX, os diferenciam. O distanciamento do artista em relação às práticas culturais de seus modelos fez com que compreendesse as escarificações (símbolos do lugar desses indivíduos no grupo e de suas vivências) como simples “queimaduras, cicatrizes, protuberâncias”.⁵⁷ O artista registrou essas marcas sem ter a noção de sua dimensão simbólica.

Rodrigo Naves aponta que Debret não estava livre de preconceitos raciais, vendo os negros como preguiçosos e condenados à escravidão. O autor coloca ainda:

Nos seus desenhos a dissolução dos contornos, o movimento que retira dos homens a individualidade e o poder de determinação perpassa toda a sociedade, e também os brancos são tomados por esse recorte tosco que os une de maneira rude e pegajosa ao meio.
⁵⁸

É importante lembrar que são olhos estrangeiros moldados pelas concepções européias do século XIX citadas anteriormente. Menezes, ao tratar do domínio do *Visível*, apresenta os conceitos de *dar-se a ver* e *ser visto* - fundamentais para discutir as imagens aqui abordadas. Inicialmente, as representações se encaixaram principalmente no segundo conceito, uma vez que o grupo tinha poucas possibilidades de encomendar a produção de imagens, principalmente retratos.⁵⁹ Quem se dá a ver mostra-se, atribui-se

⁵⁶ Até 1850 os escravos eram proibidos de usar sapatos.

⁵⁷ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil. (1637- 1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁵⁸ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática:1997, p. 112.

⁵⁹ Não é objetivo desconsiderar a produção de manifestações artísticas pelos negros, mesmo no período da escravidão. O estilo barroco do século XVII, por exemplo, teve Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Mestre Valentim. Entretanto, sabe-se que tais manifestações eram desconsideradas pela parcela “dominante” da população e não obtinham formas amplas de reconhecimento, divulgação e preservação. Pretende-se mostrar que o negro foi muito visto pelo olhar dos estrangeiros e que a encomenda de pinturas e aquarelas, assim como de fotografias foi durante o século XIX e no início do XX uma atividade de demandava significativos gastos, fazendo com que essa possibilidade fosse difícil para os grupos em piores condições econômicas e sociais. Ver mais sobre a arte negra em: ARAÚJO, Emanuel (Org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenege,1988.

características que resultam em como gostaria de ser visto. Quem é visto, é mostrado sob o ponto de vista do “estrangeiro”.

A possibilidade de encomendar um retrato talvez dependesse mais de um fator econômico do que social. Os negros livres no século XIX, quando podiam pagar, foram aos estúdios e “se fizeram retratar como os brancos da sociedade, fazendo uso de seu modo de vestir e posar à européia, (...) não sendo esse um caso de “aculturação”, mas de estratégia de aceitação, ascensão e sobrevivência.”⁶⁰ É conveniente mencionar que o termo aculturação, utilizado por Sandra Koutsoukos na citação anterior, tem origem em um discurso evolucionista que hierarquiza culturas. Portanto, convém ratificar que na interação entre culturas não existe um grupo unicamente doador ou receptor, tampouco o desaparecimento de uma manifestação por conta de outra.⁶¹

Já os escravos e negros de ganho eram fotografados nos estúdios sob duas condições principais. A primeira por uma opção de seus senhores, geralmente com o intuito de adquirir um registro que ostentasse a riqueza da família. Koutsoukos menciona que alguns retratos de amas-de-leite com crianças fazem parte de álbuns fotográficos de famílias brancas produzidos no século XIX. Nesses, elas foram o assunto da imagem, geralmente eternizadas com vestimentas luxuosas.⁶²

Quando a ama pertence ao álbum familiar, isso pode significar um mínimo de valorização do sujeito, mas é importante atentar para o fato de que essas mulheres estão representadas nos suportes de memória de outro grupo, que encomendou a fotografia segundo seus interesses. Esse é um fato que tem correspondência com os anos após a Abolição, quando “era comum o retrato de família (...) e as negras da casa, geralmente nas extremidades da foto. Já no século XX, aparecem os registro da presença do negro ao lado do imigrante branco nas fazendas de café”.⁶³

⁶⁰ KOUTSOUKOS, Op. Cit., p. 234.

⁶¹ CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. São Paulo: EDUSC, 1999.

⁶² Ibidem, p. 123.

⁶³ MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.) *História e vida Privado no Brasil*. Volume 2. Império : a corte e a modernidade nacional. São Paulo. Cia das Letras, 1997, p. 207.

Outro caso seria a produção de *cartes de visite*⁶⁴, situação na qual muitos negros de ganho se ofereciam em troca de uma fotografia ou outra forma de pagamento. Do contrário, eram levados pelos próprios senhores. Boris Kossoy e Maria Luiza Carneiro percebem três diferentes discursos ideológicos sobre esses retratos: “o negro no *atelier* enquanto *contratante* do fotógrafo; o negro como *símbolo* da relação senhor/escravo e, finalmente, o negro como *modelo fotográfico* a serviço do fotógrafo.”⁶⁵

A curiosidade pelos habitantes dos trópicos fez das cenas de costumes e dos tipos humanos temas correntes nas aquarelas e gravuras. Essa publicidade de imagens do “exótico” se tornou um bom negócio para os fotógrafos, principalmente após a invenção da *carte de visite* (que barateou o custo do processo fotográfico) - momento em que essas pequenas imagens passaram a ser colecionadas.

Os retratos de negros eram vendidos como *souvenir*. Construídos retirando esses sujeitos de seu cotidiano, eram moldados para o olhar do comprador. O argumento de Susan Sontag pode contribuir nesta questão. Segundo ela:

Fotografar pessoas é violá-las, vendo – as como elas nunca se vêem; conhecendo-as como elas nunca poderão se conhecer; é transformá-las em objetos que podem ser possuídos simbolicamente.⁶⁶

Christiano Júnior, ao retratar os negros - escravos ou alforriados - do Rio de Janeiro, os posicionou diante de um cenário artificial, buscando reproduzir as atividades que eles desenvolviam no espaço urbano. Para Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, coube ao fotógrafo português produzir “antes de 1870, a maior coleção de fotografias de escravos até agora conhecida.”⁶⁷

Ao observar as duas imagens abaixo, pode-se ter idéia da descontextualização que elas carregam. Os negros são retratados como tipos, mas não como sujeitos capazes de definir sua representação. Eles posam ao lado de instrumentos ou ferramentas de trabalho, na tentativa de recriar suas

⁶⁴ Desderi multiplicou o acesso à fotografia através da invenção do formato *Carte de Visite* (6X9 cm) em 1854. Isso barateou sensivelmente o custo da fotografia, uma vez que permitiu que as fotos tivessem um custo cinco vezes menor.

⁶⁵ KOSSOY; CARNEIRO, Op. Cit. , p. 174.

⁶⁶ SONTAG, Op. Cit., p.23.

⁶⁷ MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. *Fotografia do Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.27.

profissões. Todavia, encontram-se em frente a um fundo liso que não fornece nenhum tipo de informação sobre as vivências destes personagens.

As poses “naturais” são claramente construídas e aparentam causar certo desconforto nos fotografados. Os atos de fazer a barba do companheiro ou vender frutas aparecem dotados de uma rigidez não característica dessas atividades. Essa falta de naturalidade tem uma grande influência das limitações técnicas que dificultavam fotografar os modelos fora do estúdio.

Um elemento marcante, presente em grande parte das imagens, é o pé descalço. O fato de não possuir sapatos simboliza a simplicidade do escravo, assim como sua condição de cativo. A falta de um calçado denuncia que esses negros dificilmente poderiam pagar por uma fotografia.



Fotografia 1

Escravos de Ganho. Foto: Cristiano Junior
Rio de Janeiro, aproximadamente 1865. *Carte de visite*. Coleção Museu Histórico Nacional



Fotografia 2

Escravos de Ganho. Foto: Cristiano Junior. Século XIX. *Carte de visite*. Coleção Museu Histórico Nacional

Christiano Junior foi apenas um dos fotógrafos estrangeiros a registrar o negro no Brasil. Pode-se, ainda, citar o alemão Alberto Henschel, que fotografou em Pernambuco, na Bahia e no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX. Além dele, Militão Augusto de Azevedo fotografou em São Paulo no mesmo período. Em Porto Alegre, destaca-se Virgílio Calegari que, tendo fotografado durante o século XIX e início do século XX, se aposentou em 1930. Segundo Hélio Alves, após 1901 “Calegari, que já havia

conquistado a sociedade, voltou-se para os tipos populares, apresentados em cartões, chamando a série de *Galeria Grotesca*.”⁶⁸

Não cabe, no entanto, vitimizar esses sujeitos. Eles participam da construção da imagem, tanto por constituírem um tema que desperta interesse como por terem a possibilidade de colocar sua marca na imagem; seja através do olhar, de pequenos gestos ou de cicatrizes. O seu corpo poderia ser visto como uma propriedade passível de controle - mas sua alma, não.

Na verdade, o que se pretende colocar aqui é que essas fotografias não pareciam propor sujeitos capazes de construir uma representação de si próprios, mas um objeto futuramente lucrativo ao fotógrafo. Para Kossoy e Carneiro:

Nesta trajetória do negro enquanto modelo de representação, pôde-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; (...) estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação.⁶⁹

As representações anteriores à significativa formação de acervos privados por famílias negras são importantes no sentido de compreender a importância do grupo construir sua própria imagem, uma vez que o retrato fotográfico foi inicialmente apropriado pela burguesia como um sinal de distinção social. Essa situação foi se modificando a partir das melhorias técnicas - como a invenção da câmera portátil por Eastman em 1888, que foi democratizando o acesso à fotografia. Mesmo assim, esse processo se desenvolveu lentamente, sendo considerada uma atividade de cunho elitista até as primeiras décadas do século XX por vários dos *guardiões* que colaboraram com essa pesquisa. Ao falar sobre os precursores da fotografia, Gisele Freund afirma:

Pues ‘mandarse hacer el retrato’ era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara a si

⁶⁸ ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.17.

⁶⁹ KOSSY; CARNEIRO, Op. Cit., p. 212.

mismos como ante los demás , y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social.⁷⁰

Além das representações de estúdio, encontram-se ainda as realizadas em ambiente externo. Essas geralmente têm por objetivo registrar a cidade, seus costumes, suas paisagens, seus monumentos e, obviamente, seus habitantes. Nesse jogo do registro urbano, os negros podem ser contemplados pelo olhar do outro, mas o que se nota ao observar as imagens fotográficas que chegaram até a atualidade é que, muitas vezes, esses sujeitos representam algo indesejável. Com a assinatura da Lei Áurea, o escravo deixa de representar um sinônimo de riqueza, um “objeto” que poderia ser ostentado. Passa a ser uma mão de obra não qualificada que representa o atraso, algo a ser esquecido.

Não sendo mais o exótico que desperta curiosidade, nem tão pouco símbolo de riqueza, as imagens costumavam mostrar o negro na situação de trabalho ou de transgressão da ordem. Esses sujeitos são visíveis nas imagens que remetem às ruas, às fábricas ou às instituições de assistência pública. É possível observar que não são os temas centrais das fotografias, raramente encontram-se em primeiro plano e parecem, com frequência, estar ali por um mero descuido do fotógrafo.

Entretanto, outro tipo do olhar pode perceber nessas discretas aparições uma resistência que demonstra a participação desses sujeitos na construção dessa modernidade. Acredita-se que não existe uma demarcação entre os grupos sociais capaz de impedir a interação de um no espaço do outro, tampouco uma representação pura.

Observe-se o exemplo desta fotografia da cidade de Pelotas, publicada no Álbum de Pelotas de 1922. A imagem a seguir, segundo sua legenda, tem por intenção mostrar o saguão da Santa Casa de Misericórdia, enfocando as melhorias na área da saúde. Nota-se que no canto direito da imagem existe uma senhora negra, entretanto o enquadramento e o recorte fotográfico insistem em não valorizá-la. Embora a intenção da imagem não seja mostrar essa senhora, ela está ali e olha para a câmera. Além disso, provavelmente o fotógrafo teria a opção de retirar as pessoas da imagem, modificando o

⁷⁰ FREUND, Op. Cit. P. 13.

enquadramento ou fazendo a fotografia em outro momento. Francisca Michelin⁷¹ revela que as imagens publicadas no *Álbum de Pelotas* mostravam um cenário no qual a representação se dava de forma ordenada, divulgando os elementos de uma cidade moderna através de temas como serviços, indústrias e instituições.



Fotografia 3 - Saguão da Santa Casa de Pelotas. Fonte: *Álbum de Pelotas*. Comemoração do Centenário da independência do Brasil. Pelotas: 1922.

Em outros registros do século XX percebe-se a “tipificação”, uma tendência do século XIX encontrada por Lima e Carneiro⁷² também nas imagens da década de 1950. No decorrer dessa, não se retratam exatamente os indivíduos, mas sim pessoas que possam, através de suas poses e outros elementos, serem identificadas com uma determinada atividade desenvolvida no espaço urbano.

⁷¹ MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: A modernidade nas fotografias impressas de Pelotas*. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Tese de Doutorado em História).

⁷² LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

Paulo Bernardo Vaz, ao pesquisar em periódicos atuais, menciona:

Além dos espaços de não representação do outro, deve-se destacar, aqui, a ampla recorrência de fotografias em que negros-mestiços parecem com moldura ou plano de fundo; as imagens em que o negro não é protagonista da cena, mas o coadjuvante, nas bordas do acontecimento.⁷³

Apesar da crescente visibilidade do negro na mídia, as imagens publicadas em jornais de grande circulação têm por temática predominante a violência urbana, os trabalhos manuais e os esportes. Poucos do grupo em questão são vistos nas páginas das colunas sociais, por exemplo.⁷⁴

Essa trajetória foi construída na intenção de perceber que as fotografias que compõem os álbuns das famílias negras da cidade de Pelotas se relacionam com uma visualidade formada por diferentes representações do negro feitas nos séculos XIX e XX. No capítulo seguinte, tratar-se-á da cidade e do circuito social que permeia as fotografias dos acervos privados pesquisados.

⁷³ VAZ, Paulo Bernardo. (org). *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autentica, 2006, p. 32.

⁷⁴ CORREA, Laura Guimarães. Corpo exposto: a representação do negro em dois anúncios de telefonia celular. *UNI revista*. Vol1nº3 (julho de 2006), p.1 –11. PORTINARI, Rodrigo. O negro nas capas da Folha de São Paulo. Disponível em: www.faac.unesp.br/publicacoes/anais-comunicacao/textos/07.pdf, acesso em 14 de agosto de 2009.

2. PELOTAS NOS ANOS 1930-1960

2.1 A cidade, as associações e os sujeitos: modificações urbanas e inserção do negro

A cidade de Pelotas alcançou grande prosperidade econômica com o desenvolvimento da indústria saladeril nos séculos XVIII e XIX. Sustentadas pela mão de obra escravizada, as charqueadas - situadas preferencialmente nas margens do Canal São Gonçalo - concentraram na região um dos maiores contingentes de escravos do Rio Grande do Sul.⁷⁵ Alguns desses trabalhadores negros, após o fim da escravidão, foram tratados com violência pelos patrões e sofreram forte preconceito na cidade, principalmente nas primeiras décadas do século XX.⁷⁶ Isso ocorreu tanto com os negros que continuaram trabalhando para os mesmos patrões do tempo da escravidão quanto com os que buscaram outras terras para trabalhar, uma vez que a mentalidade escravocrata não desapareceu após a abolição.

As riquezas oriundas da atividade charqueadora resultaram em um papel de destaque na economia gaúcha e atraíram investimentos que possibilitaram a algumas famílias pelotenses um contato constante com o exterior. Assim, a partir da segunda metade do século XIX, a cidade vivenciou um período - descrito pelo historiador Mário Osório Magalhães como de “opulência cultural”⁷⁷ -, tendo destaque na área das artes e espetáculos e importando modas européias para mostrar-se como “civilizada”. Essa “opulência”, no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, foi aos poucos abalada pela crise das charqueadas.

⁷⁵ Ver mais em: GUTIERREZ, Ester J. B. *Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas [1777-1888]*. Pelotas: UFPEL, 2004; GUTIERREZ, Ester. *Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. 2ª ed. Pelotas: UFPEL, 2001.

⁷⁶ VECCHIA, Agostinho Mário Dalla. *Os filhos da escravidão*. Pelotas. Editora UFPEL, 1993.

⁷⁷ MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Ed.UFPEL, co-edição Livraria Mundial, 1993.

Na passagem do século XIX para o XX, Pelotas passou por um processo de modernização que envolveu obras de saneamento e iluminação pública, além de melhorias no transporte. Entretanto, essas melhorias trazidas pela “modernização” não contemplaram todos os setores da população.

Esse período foi marcado, ainda, pela diversificação da atividade industrial e expansão dos frigoríficos. Foi nesse momento, também, que a cidade não conseguiu manter o mesmo padrão econômico do ciclo do charque. Muitos trabalhadores, dentre eles escravos libertos e seus descendentes, naturais da cidade ou dos arredores, recorreram à cidade em busca de empregos. Com o aumento significativo da população, as moradias populares passaram a representar um problema.⁷⁸ O poder público, ao estabelecer uma política de saneamento, condenou os cortiços existentes no centro da cidade - onde residia a população de baixa renda. Isso se deu em virtude das más condições de higiene, mas também como uma prática de “saneamento moral” que tinha por intuito retirar a população pobre da área central, ou seja, de perto das elites. Para Rosa de Moura Rolim:

Essa medida representou, pela primeira vez em Pelotas, o uso de uma incipiente legislação urbana como um instrumento capaz de auxiliar na construção dos limites entre os territórios da elite e o dos pobres. Correspondendo até hoje à área mais valorizada da cidade, é possível afirmar-se que começava ali a construção de uma fronteira de poder através de uma área potencialmente livre dos jeitos de morar dos populares.⁷⁹

Com base no depoimento de alguns *guardiões*, supõe-se que essa separação existia mais em virtude das condições econômicas do que pela cor da pele. É possível supor que pelo passado de escravidão e discriminação sofrida, os negros tendiam a ter condições socioeconômicas desfavoráveis; no entanto, algumas famílias negras, como a rede de relações de alguns *guardiões*, moravam na zona central de Pelotas⁸⁰ durante as décadas de 1940 e 1950. José Antônio dos Santos declara que Pelotas se desenvolveu na direção das áreas alagadiças limitadas pelo

⁷⁸ ROLIM, Rosa de Moura. *Habitação Popular em Pelotas (1880-1950): entre políticas públicas e investimentos privados*. Porto Alegre: PUCRS, 2006. (Tese de Doutorado em História), p. 13.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁸⁰ Considera-se como zona central a área próxima ao quadrado formado pelas ruas: Gonçalves Chaves, Marechal Deodoro, Almirante Tamandaré e Bento Gonçalves.

Canal São Gonçalo e que, nos anos 40, “por escassez de residências do perímetro urbano, os arrabaldes povoaram-se cada vez mais”.⁸¹

Com a demanda de moradia para os trabalhadores das indústrias que se desenvolviam na cidade, foram criados projetos de habitações populares que cumpririam as condições sanitárias básicas e seriam disponibilizadas para aluguel, sendo tais moradias muito incentivadas entre as décadas de 1920 e 1940.

Alguns negros conseguiram se desvencilhar do estigma que se arraigava aos populares que, expulsos das habitações insalubres, moravam em pequenas casas de aluguel afastadas do centro. Rubens, um dos *guardiões* -cuja fala serviu de formidável fonte -, ao mencionar a perspicácia do pai, relata que esse possuía casas para aluguel, durante a década de 1950. A fala do *guardião* sugere que o pai se preocupava com as regras sanitárias em vigor:

As casinhas de aluguel, naquela época, era um monte de casinhas e só tinha um banheiro. Eram cinco, seis casinhas e só tinha um banheiro com um vaso sanitário e um chuveiro. E o pai começou a construir casa já com banheiro dentro, cada casinha tinha o seu banheiro.⁸²

Convém ratificar que alguns dos *guardiões* contatados durante a pesquisa, ou seus ascendentes, compunham uma exceção por pertencer a um grupo economicamente privilegiado. Outros negros pareceram ter sido “invisibilizados” durante o processo de modernização que a Princesa do Sul vivenciou nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Na década de 1940, os negros e mestiços corresponderiam a 14,6% da população urbana da cidade - menos da metade do percentual referente aos primeiros anos da república⁸³.

A cidade moderna buscava livrar-se de práticas e comportamentos que eram considerados “não-civilizados”, e os populares em geral eram alvos de repressão. Na verdade, ao se procurar em registros - visuais ou escritos - os negros e os sujeitos economicamente desprivilegiados, observa-se que eles foram “esquecidos” por não representarem o ideal de modernidade almejado no início do século XX; ou

⁸¹ SANTOS, José Antonio dos. *Raiou A Alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957)*. Niterói: UFF, 2000. (Dissertação de Mestrado em História), p. 169.

⁸² Informação fornecida por Rubens em entrevista à autora, em agosto de 2008 em Porto Alegre.

⁸³ LONER, Beatriz Ana. A rede associativa negra em Pelotas e Rio Grande. In: SANTOS, José Antonio dos; SILVA, Gilberto Ferreira da; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (orgs). *RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Edipucrs, 2008, p. 246.

são tratados como um problema social ou mencionados na condição de trabalhadores.

Entretanto, essa prática de “invisibilizar” ou “tipificar” não foi homogênea, tampouco linear, pois existiram resistências cotidianas dos populares e dos negros. Essas podem ser percebidas nas construções visuais sobre a cidade.

Ao pesquisar as fotografias dos impressos encomendados pelo poder público, nas duas primeiras décadas do século XX - como os Relatórios da Intendência e o Álbum de Pelotas de 1922 -, Francisca Michelin argumenta:

Percebe-se que nas imagens não se vê a metrópole propagada no texto, mas indícios de uma prosperidade em construção. As imagens parecem operar pelo sentido hipotecado de uma modernidade ainda não conquistada, mas usufruída virtualmente na representação.⁸⁴

Contudo, é possível encontrar os sujeitos nas imagens desde que o olhar do receptor não se detenha no óbvio, mas sim no que parece ser o acaso, quando não uma tipificação, nas publicações do poder público da cidade de Pelotas. Além disso, em alguns momentos, tanto nas publicações da cidade como nas coleções privadas, percebe-se o negro mais próximo da condição de “sujeito” da sua representação - como, por exemplo, nas fotografias publicadas no jornal *A Alvorada*, grande parte enviada pelos próprios assinantes.

Nos anos compreendidos entre 1930 e 1950, a região de Pelotas perdeu terreno econômico para o nordeste do Rio Grande do Sul, que assumiu um papel de destaque no Estado. Nos anos 30, os moradores que tiveram de se deslocar para longe da área central acabaram sendo vítimas tanto de uma exclusão física e social como, também, de uma “exclusão urbanística”, uma “privação da maior parte dos benefícios urbanos individuais e coletivos implantados ao longo do tempo na área mais antiga da cidade”.⁸⁵

Nos anos de 1940 e 1950, com a construção de edifícios, a cidade sofreu um processo de verticalização - além de vivenciar a o alargamento de avenidas, a construção de praças e jardins, a inauguração do serviço de telefones automáticos pela companhia Telefônica e a ampliação dos sistemas de água e esgoto. Segundo

⁸⁴ MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: A modernidade nas fotografias impressas de Pelotas*. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Tese de Doutorado em História), p. 12.

⁸⁵ ROLIM, Op. Cit, p. 212.

André Lopes, “três eram os elementos centrais que passaram a compor este ideal de cidade moderna: a higienização, o embelezamento e a racionalização do espaço urbano”.⁸⁶

Nos anos 50, Pelotas se destacava por um grande número de casas comerciais e estabelecimentos de ensino superior. Entretanto, Santos coloca que: “Na década de cinquenta, a situação dos negros com relação ao racismo havia modificado muito pouco, ainda se esperava o futuro para o fim dos preconceitos”.⁸⁷ Isso não quer dizer que a comunidade negra não se organizasse para lutar contra o racismo. O autor cita o *Grêmio Cultural Luiz Gama* e um diretório da *União dos Homens de Cor do Brasil*, fundada em 1943. Segundo Santos, os colaboradores do *A Alvorada* continuavam escrevendo contra a discriminação racial, ou seja, não deixaram de lado “as lutas por meio do jornal, (...) davam continuidade a uma batalha que haviam começado logo depois da abolição dos cativos, esta luta ainda se fazia necessária em favor da *raça preta*.”⁸⁸

Ao buscar trabalhos que abordassem a cidade de Pelotas entre as décadas de 1930 e 1960, constatou-se que a maior parte da produção historiográfica sobre a cidade se concentra entre os anos finais da escravidão e a terceira década do século XX. Em virtude disso, a contextualização geral sobre o período na chamada Princesa do Sul, no presente trabalho, é breve. Os elementos de interesse para o entendimento do tema dessa dissertação serão trazidos no desenvolvimento da análise acerca do circuito fotográfico que permeia os acervos pesquisados. Convém mapear as redes que influenciavam mais diretamente os sujeitos envolvidos no circuito social dos acervos fotográficos pesquisados.

Nesse sentido, o trabalho de Beatriz Loner sobre a classe operária é significativo, especialmente ao tratar das associações de classe, encontrando-se dentre essas algumas de cunho racial, sendo que a autora destaca o grande número de associações negras. Para a autora, “em razão do forte preconceito e discriminação que enfrentaram na sociedade, os negros foram obrigados a desenvolver uma rede associativa completa e diferenciada das demais”⁸⁹. Essas

⁸⁶ LOPES, André Luis Borges. *A modernização do espaço urbano em Pelotas e a Companhia Telefônica Melhoramento e Resistência (1947-1957)*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Dissertação de Mestrado em História), p. 119.

⁸⁷ SANTOS, Op. Cit.

⁸⁸ Ibidem, p. 173.

⁸⁹ LONER, Beatriz Ana. *Construção de Classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930)*. Pelotas: UFPEL, UNITRABALHO, 2001, p. 239.

associações envolviam atividades teatrais, musicais, recreativas, esportivas, entre outras.

Na década de 1930, existia na cidade uma diversidade de associações étnicas, entretanto, não possuíam um caráter beneficente forte - como era o caso das décadas anteriores -, sendo o período marcado pelo auge de clubes recreativos e de futebol e pelas reivindicações de classe que já eram feitas pelos sindicatos representantes da categoria. Para Loner, “O futebol e as entidades carnavalescas, blocos, grupos e cordões eram a grande fonte de lazer das massas populares urbanas e, inclusive, do operariado, nessa época”.⁹⁰

Lorena Gill e Beatriz Loner, ao abordar o carnaval pelotense - que começou a contar com expressiva participação negra na década de 1910 - citam os clubes: *Quem Ri de Nós tem Paixão* (1921), *Está tudo certo* (1931), *Depois da Chuva* (1916), *Chove Não Molha* (1919) e *Fica Aí Pra Ir Dizendo* (1921). Para as autoras, no *Quem Ri de Nós tem Paixão* estariam os sujeitos mais pobres. Os membros do *Chove Não Molha* teriam uma posição intermediária, sendo trabalhadores regulares, empregadas domésticas, cozinheiros, costureiras, etc. O *Depois da Chuva* foi tido como clube de pessoas de baixa condição social. Já o *Fica Aí Pra Ir Dizendo* reuniria “famílias com uma situação social mais estabelecida, que poderiam arcar com as despesas necessárias para freqüentar o clube e que atingiam as exigências associativas do mesmo.”⁹¹

Durante a pesquisa nos acervos privados de Pelotas foram mencionadas pelos *guardiões* as seguintes entidades sediadas no município: *Clube Depois da Chuva* (1916-1936), *Clube Chove Não Molha* (1919), *Clube Fica Aí Pra Ir Dizendo* (1921). E outras: *Braço e Braço* (1920) e *Clube Recreio Operário* (1885⁹²), localizadas em Rio Grande. Em Porto Alegre: *Satélite Prontidão* (1902), *Floresta Aurora* (1872) e *Clube Náutico Marcílio Dias* (1919). Os clubes de Pelotas e de Porto Alegre são os mais representados nos acervos pesquisados, principalmente naqueles pertencentes a pessoas ligadas a ex-membros das diretorias dos clubes.

⁹⁰ Ibidem, p. 396.

⁹¹ GILL, Lorena Almeida; LONER, Beatriz Ana. Os clubes Carnavalescos negros de Pelotas (RS). In: *3º Encontro de Escravidão no Brasil Meridional*. Florianópolis, 2008. Disponível em <http://www.labhstc.ufsc.br/pdf2007/37.37.pdf>, acesso em 29 de junho de 2009, p. 4.

⁹² Beatriz Loner menciona a Sociedade Recreativa Recreio Operário, que teria iniciado em 1885 e que foi encontrada em registros até 1930. Infelizmente, não foi possível entender se trata-se da mesma entidade mencionada pelos *guardiões* dos acervos ou se existe relação entre uma e outra. Ver em : LONER, Beatriz Ana. *Construção de Classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930)*. Pelotas: UFPEL, UNITRABALHO, 2001.p.250

Em virtude disso, dedicam-se as próximas linhas a um breve histórico dessas sociedades.

O *Fica Aí Pra Ir Dizendo* foi fundado em 1921 como um cordão carnavalesco. O clube costumava vigiar o comportamento moral de seus membros, principalmente das mulheres. Segundo Gill e Loner:

Sua matriz de comportamento e inspiração era aquela em vigor na sociedade branca, de cunho burguês, a mesma seguida pelos clubes de classe média e alta da cidade, havendo ainda uma forte influência da moral católica, não evidente entre os clubes, que pouco contato formal tinham com a instituição Igreja Católica, mas com respeito às crenças internas de seus sócios, entre os quais predominava essa religião.⁹³

Tido como um clube da elite negra, o *Fica Aí* tinha nas roupas utilizadas nos bailes e festas uma forma de distinção. Uma das informantes que freqüentava o *Chove Não Molha* e o *Depois da Chuva* menciona: “A sociedade não dizia para o outro não entrar, mas a maneira como se arrumavam quando alguma coisa acontecia, os mais simples nem iam”⁹⁴. Durante a década de 1950, as festas do Clube contaram com a presença de artistas reconhecidos nacionalmente, como Ângela Maria e Nora Ney, além de diferentes atrações que vinham de outras cidades para realizar apresentações.

O *Chove Não Molha* foi fundado em 1919. A posição intermediária que ocupa diante do *Fica Aí* e do *Depois Chuva* é apontada por Gill e Loner como resultante do fato de os sócios terem profissões regulares - “alfaiates, empregadas domésticas, cozinheiros, costureiras e assim por diante”.⁹⁵ O Clube, durante a década de 1930, participava dos festivais na casa de espetáculos Coliseu, local onde o *Fica Aí* também realizava eventos com o intuito de “conseguir meios para os folguedos do carnaval”⁹⁶. As festas desse clube, pelo que indicam os depoimentos, eram mais simples, tanto pelas vestimentas como pelas personalidades convidadas para apresentações..

O *Depois da Chuva* foi fundado em 1916 e seria freqüentado por pessoas de baixa condição social – o que motivava que alguns, pejorativamente, o alcunhassem

⁹³ GILL; LONER, Op. Cit., p. 3.

⁹⁴ Informação fornecida por Sirley Amaro em entrevista à autora, em outubro de 2008, em Pelotas.

⁹⁵ GILL; LONER, Op. Cit.

⁹⁶ *Diário Popular*. Pelotas, 10 jan. 1931, p.4.

de o clube dos “cisqueiros”⁹⁷. As notas publicadas pelo Diário Popular durante o carnaval de 1931 reconhecem a “luta carnavalesca” da “valente mocidade” do primeiro cordão a ser fundado na Cidade de Pelotas e anunciam: “muita gente vai ficar admirada com a luxuosa apresentação dos veteranos”⁹⁸ Esse clube, assim como o *Chove*, adotava uma atitude mais flexível a respeito do comportamento de seus sócios.

A *Sociedade Floresta Aurora*, criada em 1872 com o objetivo de angariar fundos para custear o enterro de negros escravos e libertos, teve negros libertos como primeiros sócios. Em 1875, começou a participar dos desfiles de carnaval das sociedades de Porto Alegre.⁹⁹ Além do caráter social e cultural, a Sociedade também pode ser caracterizada pelo seu caráter político, tendo sediado - entre outros eventos - o Primeiro Congresso Nacional do Negro, no ano de 1958.¹⁰⁰

Segundo Lúcia Regina Pereira: “A Sociedade Cultural Beneficente Satélite Prontidão provém da fusão das sociedades Satélite Porto-Alegrense, fundada em 1902, com a sociedade Cultural Carnavalesca Prontidão, fundada em 1925”.¹⁰¹ Essa apresentava um perfil mais elitista se comparada a associações como a *Floresta Aurora*, que tinha integrantes de caráter mais diversificado até a década de 1920 - quando a juventude da sociedade, descontente com tanta “pompa”, criou a *Sociedade Cultural Carnavalesca Prontidão*, que em 1956 participou da fusão que deu origem à atual sociedade.

O *Clube Náutico Marcílio Dias* foi fundado em 1949, localizado à beira do rio Guaíba. O Clube, onde eram praticados esportes como remo, natação e atletismo, tinha como uma diretriz de seu estatuto não discriminar seus integrantes pela cor ou religião. Para Pereira: “a população negra, com certo poder aquisitivo, tinha no Clube Marcílio Dias um lugar social próprio de recreação e divertimento.”¹⁰²

Não é o objetivo, aqui, “limitar” o grupo negro dentro dos clubes e associações, pois esses sujeitos vivenciaram inúmeros outros cenários dentro do

⁹⁷ GILL; LONER, Op. Cit.

⁹⁸ *Diário Popular*. Pelotas, 12 fev 1931,.p.4

⁹⁹ FEIJÓ, Nilo Alberto. Recordar é viver. In: Santos, Irene dos (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2005, p.127.

¹⁰⁰ Ver mais em GOMES, Arilson dos Santos. *A formação de oásis: dos movimentos frentenegrinos ao primeiro congresso nacional do negro em Porto Alegre-RS (1931-1958)*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. (Dissertação de Mestrado em História).

¹⁰¹ PEREIRA, Lúcia Regina Pereira. *Cultura e afrodescendência: organizações negras e suas estratégias educacionais em Porto Alegre (1872-2002)*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Tese Doutorado em História), p.133.

¹⁰² *Ibidem*, p.147.

espaço urbano. O mapeamento dessas organizações se justifica, primeiramente, por serem elas um espaço em que o grupo busca sua “construção” e se organiza; e, também, pelo fato de algumas associações negras, especialmente as recreativas, serem tema constante nos acervos pesquisados.

Outro meio importante para se conhecer a representação do negro é o jornal semanal *A Alvorada* (1907-1965), fundado por intelectuais negros pelotenses que participaram também da fundação de alguns clubes recreativos, de mútua ajuda ou de alfabetização. O jornal teve como colaboradores os irmãos Juvenal e Durval Penny, Rodolpho Xavier, dentre outros. O hebdomadário se propunha a lutar contra a discriminação, e abordava questões sobre saúde, trabalho, educação e política. Anunciava, ao mesmo tempo, em suas páginas as festas dos clubes recreativos e eventos que envolvessem outras sociedades negras.¹⁰³ Além disso, contava com “colunas de fofocas” que teciam “críticas moralistas ao comportamento de seu leitor”.¹⁰⁴ Para José Antônio dos Santos, as colunas *Pesquei*, *Eudóxia* e *Micaela*, *Coisas que Acontecem* e outras seriam “um espaço no jornal onde podemos ouvir a voz dos anônimos, dos sem vez, dos analfabetos, (...). Daqueles para os quais os redatores diziam ser o jornal direcionado”.¹⁰⁵ Nesse espaço, os leitores queriam ter uma boa representação - por isso, tinham cuidados com a conduta que apresentavam na sociedade pelotense. Idalina comenta:

Então, por exemplo, tinha uma parte do jornal que tinha um homem pescando com um canicinho, assim mesmo sentado. Então tinha que andar muito certa aqui em Pelotas, na sociedade, certinha, se nós não andássemos certinhas, quando saísse o jornal no domingo dizia: pesquei a Fulana de Tal andando assim...¹⁰⁶

O *Dr. Pescadinha*, como era conhecido o escritor da coluna *Pesquei*, recebia freqüentes ameaças dos que se sentiam ofendidos com os seus comentários. Vale salientar que a identidade do “fofoqueiro” era desconhecida da grande maioria¹⁰⁷. Rubens contou que o pai, quando dirigiu o *A Alvorada*, fez questão de manter sigilo sobre o nome dos escritores das colunas de fofocas -até mesmo para a família. Viviani Tavares relata que, ao ler um artigo que rerepresentava o jornal à

¹⁰³ SANTOS, Op. Cit., p.22

¹⁰⁴ Ibidem, p. 28.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 157.

¹⁰⁶ Informação fornecida por Idalina Mesquita em entrevista à autora, em abril de 2007, em Pelotas.

¹⁰⁷ Informação fornecida por Rubens em entrevista à autora, em agosto de 2008 em Porto Alegre.

comunidade pelotense, descobriu quem seria o Dr. Pescadinha: Juvenal Penny, proprietário do jornal.¹⁰⁸ Tavares ainda coloca que:

A duplicidade da identidade de Juvenal Penny dividida entre o homem sério e respeitado, que se propõe a elaborar um discurso em prol da etnia e o homem sarcástico que representa através do seu personagem, o *Dr. Pescadinha*, pode nos revelar uma mesma intenção, isto é, a de elevar a raça. Por um lado, construía um debate para aqueles que se mostravam conhecedores e simpatizantes da proposta de afirmação da comunidade negra e de outro tentava, através das críticas, ajustar e agregar aqueles homens e mulheres que ele julgava desqualificar o grupo ao seu ideal.¹⁰⁹

O *A Alvorada*, que circulou em outras cidades gaúchas (como Rio Grande, Porto Alegre e Bagé), pertenceu a Juvenal Penny de 1907 a 1946 e até essa data o periódico “parecia dar mais prejuízo do que lucro”.¹¹⁰ Em seguida, o jornal foi vendido para Rubens Lima, funcionário do porto de Pelotas.

José Antônio dos Santos salienta que o *A Alvorada* “era o lugar onde as pessoas viam-se representadas, valorizadas, onde os nomes e, algumas vezes, **fotos**, eram tornados públicos. Com isto, as suas existências eram tornadas públicas na comunidade negra e reconhecidas socialmente”¹¹¹ (*Grifo da autora*). Uma das guardiãs entrevistadas relata que costumava recortar e guardar as partes que lhe “interessavam” do jornal, principalmente as imagens fotográficas.¹¹² Juntamente com seu álbum de fotografias, Idalina guarda um recorte da edição de 29 de novembro de 1952 no qual é anunciada a colocação da pedra fundamental na nova sede do *Clube Carnavalesco Chove Não Molha*.

Durante a década de 1930, o jornal serviu como veículo da Frente Negra Pelotense,¹¹³ organização criada no ano de 1933 como uma entidade de luta contra a discriminação racial, após a Frente Negra Brasileira (1931-1937). De acordo com Arilson Gomes, “a Frente Negra propunha ensinar e aprimorar o negro a disputar espaços na sociedade.”¹¹⁴ Santos diz que, de acordo com os estatutos da FNB, “a *instrução* era entendida como o principal mecanismo que poderia possibilitar aos

¹⁰⁸ TAVARES, Viviani. *Dr. Pescadinha em cena*. Artigo Especialização em História do Brasil. Instituto de Ciências Humanas. UFPEL, 2007.p.17

¹⁰⁹ Ibidem, p. 27.

¹¹⁰ SANTOS, Op. Cit., p. 104.

¹¹¹ Idem, p. 28.

¹¹² Informação fornecida por Idalina em entrevista à autora, em abril de 2007, em Pelotas.

¹¹³ SANTOS, Op. Cit., p. 71.

¹¹⁴ GOMES, *A formação de oásis...*, Op. Cit., p. 44.

negros competir no mercado de trabalho”¹¹⁵. O mesmo autor diz que “A Frente Negra de Pelotas tinha como principal preocupação o ‘Preconceito de cores’ que assolava os negros pelotenses. Para combatê-lo, se propunha, além da instrução aos negros, **pugnar pela união**”¹¹⁶ (Grifo do autor).

Ao analisar a representação dos negros em fotografias da cidade de Porto Alegre, Arilson Gomes¹¹⁷ percebeu essas imagens, produzidas entre o século XIX e a década de 1950, como um registro da ascensão da comunidade negra. A partir disso, é possível ratificar que o percurso de organizações e lutas descrito neste capítulo foi acompanhado por mudanças que envolveram o circuito social da fotografia. A inserção da comunidade negra se dá também através da produção, circulação e recepção de suas imagens fotográficas como pôde ser observado não apenas em Pelotas, mas também na capital gaúcha.

Dentre as suas lutas, a educação era uma das grandes reivindicações das organizações negras. O *Clube Fica Aí* chegou a abrigar em suas dependências a Escola Francisco Simões, que posteriormente foi transferida para a rua XV de Novembro. Além disso, existiam os cursos noturnos de alfabetização na Biblioteca Pública Pelotense (BPP)¹¹⁸, que iniciaram em 1877 e perduraram até as primeiras décadas do XX. Esses locais foram freqüentados por Rodolpho Xavier, em 1883, e pelos irmãos Juvenal e Durval Penny, em 1899.¹¹⁹ Para Eliane Peres, “os cursos noturnos da BPP foram uma das experiências mais significativas que Pelotas vivenciou no século XIX.”¹²⁰

A mesma autora destaca, ainda, o caráter masculino da escola, que só veio a aceitar mulheres em 1915 - e somente em turno diurno. A presença de negros nesses cursos, ainda no período da escravidão, pode ser explicada não apenas pela presença de abolicionistas na diretoria, mas também em virtude da busca de controle em uma sociedade que ainda carregava o estigma da escravidão. Além disso, a virada do século XIX para o XX marca um momento em que os negros se

¹¹⁵ SANTOS, Op. Cit., p. 130.

¹¹⁶ Ibidem, p. 146.

¹¹⁷ GOMES, Arilson dos Santos. “Aparecendo na foto”: representações do negro na fotografia em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX. *História, Imagem e Narrativas*. N.5, ano 3, p.1-25, 2007. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br>, acesso em 12 de julho de 2009.

¹¹⁸ Ver mais em PERES, Eliane Terezinha. Relações de gênero, classe social e grupo étnico nos cursos noturnos masculinos de instrução primária da Biblioteca Pública Pelotense (1875- 1915). *História da Educação*, n.1, vol.1, abril 1997, Pelotas, p. 21 a 66.

¹¹⁹ Ibidem, p. 56

¹²⁰ Ibidem, p. 23.

organizaram contra os estereótipos negativos e buscaram melhorar suas condições de vida. Os cursos eram oferecidos visando os trabalhadores, a instrução associava-se também à educação moral. Segundo Peres:

Se o projeto da 'escola da Biblioteca' tinha como um dos objetivos *formar* e conformar os homens para a aceitação das relações e das condições capitalistas de trabalho, na prática provocou também o oposto. Os líderes negros e operários, ex-alunos da 'escola da Biblioteca', foram um exemplo desta realidade.¹²¹

Para Arilson Gomes: “Nessa necessidade de ensinar e aprimorar o negro, a alfabetização teve por intuito, além de educar e instruir, fazer com que as populações negras atingissem as condições necessárias para disputar, através do voto, cargos políticos partidários”.¹²² Nesse sentido, o deputado Carlos Santos, nascido em 1904 na cidade de Rio Grande, destaca-se ao ser o primeiro deputado negro eleito pelo parlamento gaúcho. Ele, além de possuir ligações com os clubes negros, também era utilizado como exemplo pelo *A Alvorada* de que por meio da educação o negro poderia alcançar melhor condição social.¹²³

Lucia Regina Pereira afirma que “a preocupação com a educação sempre esteve presente nas ações das organizações negras, independentemente da sua configuração, sejam elas de ajuda mútua, bailantes, carnavalescas, esportivas ou organizações não-governamentais”.¹²⁴

Um espaço relevante para a construção da noção de pertencimento e para a afirmação perante o meio social é a *família*. No momento em que se fala de família, é importante ter em mente que, além do tradicional modelo de família nuclear, também são realizadas resignificações desse conceito pelos sujeitos que o entendem como a idéia de uma rede de identificação estabelecida dentro dos espaços que vivenciam.

Na presente pesquisa trabalha-se com dois primos, que poderiam ser classificados em uma visão tradicional de *família*. Porém, além deles, fizeram parte dos acervos pesquisados sujeitos que possuem laços de identificação fortes com um determinado grupo, especialmente os que pertencem/pertenceram a alguns dos

¹²¹ Ibidem, p. 63.

¹²² GOMES, *A formação de oásis...*, Op. Cit., p. 45.

¹²³ SANTOS, Op. Cit., p.94.

¹²⁴ PEREIRA, op. Cit., p., p. 294.

clubes negros da cidade. O *Clube Cultural Fica Aí*, por exemplo, possuía uma grande preocupação em manter um “ambiente familiar”; isso pode ser observado nas discussões sobre a conduta de seus sócios, descrita nas atas de reuniões do clube.¹²⁵

Entende-se que a discussão sobre conceitos como família e parentesco, por ser demasiado complexa, não necessita ser aprofundada nesse ponto da pesquisa. Entretanto, é necessário fazer algumas considerações, uma vez que os álbuns fotográficos e os acervos carregam essa idéia de afirmação do núcleo familiar - mesmo que envolvam tantas outras formas de identificação por partes de grupos que aparecem nos acervos privados. O que importa mencionar é que a noção de família não se aplica apenas para determinar uma unidade baseada em características biológicas; o conceito de família pode ser apropriado e resignificado de diferentes formas pelos diversos grupos sociais. A concepção de família não é restritiva, pois ela se transforma para abrigar novos membros.

Essas mudanças na forma de compreensão do que seria a *família* podem ser acompanhadas nas representações visuais produzidas pela sociedade, que vão desde o tradicional retrato composto pela tríade pai/mãe/filhos até outras versões que se formam agregando amigos e, até mesmo, animais de estimação. Os aparelhos técnicos disponíveis para a produção de imagens e seus registros dialogam com essas inovações.

Claudia Fonseca coloca que as pesquisas sobre ciência e tecnologia vêm numa perspectiva de entender as implicações políticas das tecnologias. Para ela:

A tecnologia não é mais vista como algo ‘de fora’ agindo ‘sobre’ o cultural ou social, mas como algo constitutivo do humano. Assim, (...) as tecnologias que perpassam a vida familiar não são mais apresentadas como uma reflexo passivo de algum contexto agindo ‘sobre’ ela. Essas tecnologias aparecem, agora, como co-produtoras do contexto e , assim, das ‘novas’ formas familiares.¹²⁶

Desse modo, a fotografia vem exercendo um papel não apenas de registro da família, mas de representante das redes estabelecidas pelo sujeito com a sociedade. Ela carrega fatores de identificação e rememoração, além de influenciar nos

¹²⁵ SILVA, Fernanda Oliveira da. Raça, sociabilidade e identidade num clube pelotense: Clube carnavalesco negro Fica Ahí Pra Ir Dizendo (1938-1943). Pelotas: UFPEL, 2008 (Monografia Graduação em História).

¹²⁶ FONSECA, Claudia. De família, reprodução e parentesco; algumas considerações. *Cadernos Pagu*.n.29. jul.-dez. de 2007, p. 9-35. A citação encontra-se na p. 28.

sentimentos em relação ao outro - ressaltando semelhanças e diferenças. Por meio do diálogo entre a tecnologia e os retratados, se constroem comportamentos, inventam-se padrões. Durante o processo de incorporação da fotografia na vida e no cotidiano, alguns sujeitos do grupo percebem nelas objetos a serem preservados.

Foram pesquisados acervos familiares de nove informantes¹²⁷, que residiram/residem na cidade de Pelotas. Todas essas imagens foram, de alguma forma, utilizadas na construção deste trabalho; todavia, a análise será realizada a partir da coleção de alguns desses sujeitos, chamados aqui de *guardiões*. Ângela de Castro Gomes salienta que um *guardião*:

Possui as “marcas” do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é o “coleccionador” dos objetos materiais que encerram aquela memória.
128

Ao falar de um *guardião*, remete-se àquele que é responsável por preservar a memória de um determinado grupo. O *guardião*, que conhece profundamente o acervo, preserva objetos que considera significativos. Ele busca e reúne os objetos importantes, realiza seleções, organiza e discorre sobre eles aos interessados. A tarefa de guardar a memória familiar, como já apontam Ângela de Castro Gomes e Miriam Leite, é geralmente exercida pelas mulheres. Segundo Leite:

Fixar as fotografias, avaliá-las e distribuí-las é papel feminino. Desde muito jovens, as mulheres são atraídas por espelhos, que lhes devolvem a imagem, que é comparada ao ideal dominante amplamente divulgado pela mídia. Já a fotografia se oferece como registro do que o espelho vê, oportunidade de ver e saber como os outros nos vêem e como éramos.¹²⁹

Dentre os contatos existe apenas um homem, Rubens. Ele relata que divide a guarda das fotografias com a esposa, que também cuida da “caixa”. A partir do conjunto de contatos “gerais”, foram selecionados os acervos de três famílias como “centrais”. Os demais serão tratados de modo a estabelecer relações com os

¹²⁷ Os nove informantes detêm os quatro acervos *centrais* (sob guarda de três famílias diferentes) e os cinco acervos *secundários* (preservados por cinco famílias diferentes) que serviram como fonte para a pesquisa.

¹²⁸ GOMES, Op. Cit., p. 7.

¹²⁹ LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Ethiene. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.40.

chamados “centrais” nas análises temáticas e na contextualização do circuito fotográfico.

Muitas das trajetórias desses sujeitos se cruzam, algumas vezes eles possuem laços de amizade e estão presentes tanto nas narrativas quanto nas imagens fotográficas pertencentes a outros guardiões. Por outras vezes, mesmo sem terem uma relação mais próxima, eles partilham dos mesmos símbolos ou lugares dentro da cidade.

Dentre eles, alguns são pertencentes ao que poderia se chamar de uma camada média, possuidores de bom poder aquisitivo, com cargos no serviço público, residentes em uma zona mais central da cidade de Pelotas. Outros tiveram uma vida mais simples, trabalhando em pequenos serviços e residindo em zonas mais afastadas do centro urbano.

Muitos dos sujeitos possuem ligação com Porto Alegre, tendo morado na capital temporariamente ou se mudado depois de residir em Pelotas. Isso pode ser observado nas imagens que retratam os locais da capital e nas dedicatórias que as acompanham. A busca por emprego era um dos principais motivos do deslocamento que, para Loner, “contribuía para a troca de experiências e a ampliação das redes de sociabilidade”¹³⁰.

Privilegiam-se, então, os acervos de famílias que possuem álbuns fotográficos montados na primeira metade do século XX. Assim, serão focados os acervos de Idalina, Eloá e dos dois primos, Rubens e Giselda.

Rubens nasceu no ano de 1943 em Pelotas. Atualmente, trabalha na cidade de Porto Alegre, para onde se mudou no ano de 1963 em busca de emprego. Ele foi indicado pela prima Giselda. Segundo ela, o “Rubenzinho” - por ter muitos contatos - poderia indicar pessoas com acervos fotográficos referentes ao período tema da pesquisa, além de ter imagens significativas para mostrar¹³¹.

O pai de “Rubenzinho”, que deu seu nome ao filho, dirigiu a partir de 1946 o jornal *A Alvorada* e participou ativamente do *Clube Fica Aí Pra Ir Dizendo*, fazendo parte da diretoria na década de 1930. Segundo uma depoente: “o Seu Rubens Lima, que foi quem idealizou a sede nova¹³², ele era muito fulinho então ele ia para o Rio e

¹³⁰ LONER. A rede associativa negra em Pelotas..., Op. Cit., p. 247.

¹³¹ Informação oral, fornecida por Giselda Marques à autora, em agosto de 2008, em Pelotas.

¹³² Ver fotografia da construção da nova sede na década de 1950 no capítulo três.

tinha contatos com pessoas conhecidas, e trazia os artistas até o *Fica Aí*.¹³³ Um dos contatos que Rubens realizou foi com a cantora Ângela Maria, cuja visita é lembrada por várias informantes.

A família pertencia a um grupo de negros de melhores condições financeiras dentro da cidade. “Rubenzinho” morava ao lado da sede do *Clube Fica Aí* e freqüentava outros clubes negros de Pelotas e de cidades como Rio Grande e Porto Alegre. O *guardião* relata: “Nós não fomos tão discriminados, porque o pai era um negro proeminente dentro de Pelotas, dono de jornal, seríamos, vamos supor, *classe alta* dentro da raça negra”.¹³⁴ Isso não quer dizer que Rubens não relate casos de discriminação:

Eu, o Banha e outros amigos entramos no barzinho esse que era da moda, um barzinho descolado, bom... e serviram todo mundo e obviamente que nós eles não serviram, nós saímos do bar... e como nós entramos nós saímos porque o garçom olhava para nós e nem nos atendia.¹³⁵

Giselda nasceu em Pelotas, em 1942, morou na capital do estado e hoje reside na Princesa do Sul. Filha de um funcionário público do DAER¹³⁶ e de uma costureira – nascidos, respectivamente, em 1917 e 1920 - ela tinha uma ligação intensa com o *Fica Aí*. No clube em que o pai fez parte da diretoria, ela foi eleita “duquesinha” e realizou sua festa de debutante. Giselda e, principalmente, seus pais freqüentavam outros clubes sociais negros do estado. A *guardiã* é formada em Filosofia, e lecionou no Instituto de Educação Assis Brasil, onde fez o ensino primário. Estudar para ser professora era uma das opções de jovens negras para ter um emprego estável. O primo de Gisela comenta:

Mas as negras todas... Qual era o caminho delas? Ou ser empregada doméstica ou estudar e ser professora, porque nunca iam colocar uma negra, hoje tem negra gerente de banco, mas uma negra ia trabalhar no banco só de servente, por mais estudo que tivesse tinha que limpar as latrinas. Então qual era o caminho?

¹³³ Informação oral, fornecida por Giselda Marques em entrevista à autora em Fevereiro de 2007, em Pelotas.

¹³⁴ Informação oral, fornecida por Rubens Lima em entrevista à autora em agosto de 2008 em Porto Alegre.

¹³⁵ Informação oral fornecida em entrevista concedida à autora em agosto de 2008.

¹³⁶ Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens.

Função pública... Ser professora, mais respeitada, professora era respeitada.¹³⁷

Isso se relaciona diretamente com a valorização da educação, como um meio de ascensão social já mencionada anteriormente. A mãe e o pai de Giselda cursaram o ensino primário, sendo que o pai, posteriormente, se formou também em Contabilidade. Na última edição do ano de 1956, *A Alvorada* dedica uma página às “novas professorandas da Escola N. Assis Brasil”, na qual uma das fotos, a da moça do meio na linha formada pelas três imagens logo abaixo do título, é de Celestina, amiga “ficaiana” (pertencente ao *Fica Ai*) de Giselda.¹³⁸



Ilustração 1

“As novas professorandas da Escola N. Assis Brasil”. *A Alvorada* Pelotas, 31 dez 1956.p.9.

As décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pelo desenvolvimento das escolas de samba na cidade Pelotas,¹³⁹ que se somam às comemorações dos Clubes e dos Cordões nas narrativas dos depoentes. Os dois primos atribuem grande importância ao carnaval: Darci, definindo pela filha Giselda como um

¹³⁷ Informação oral, fornecida por Rubens em entrevista à autora no agosto de 2008, na cidade de Porto Alegre.

¹³⁸ Celestina faz parte do acervo geral pesquisado e possui algumas fotografias da família de Giselda.

¹³⁹ SILVA, Fernanda Oliveira da. Verbete Escolas de Samba. In: Dicionário Histórico de Pelotas. (Ainda não publicado).

“apaixonado por carnaval”,¹⁴⁰ freqüentava a Academia do Samba (1949), ligada ao *Fica Aí*, e foi também parte da diretoria da Ramiro Barcelos (?). Ele era, segundo a filha, um apaixonado por carnaval. Além dessas, também foi mencionada por Rubens a Escola General Telles (1950).

Idalina nasceu em 1932 e freqüenta o *Clube Chove Não Molha* há muitos anos; participou também do *Clube Depois da Chuva*. No *Chove*, foi Rainha da Primavera no ano de 1952, quando colocou a pedra fundamental para a construção da atual sede. Morou algum tempo em Porto Alegre para criar os sobrinhos pequenos, após a morte de sua irmã. Trabalhou na casa da família dos descendentes do Cel. Pedro Osório¹⁴¹, durante o tempo em que morou na capital. Segundo ela, não tinha tempo para ir a festas quando morou na cidade. Ao falar do carnaval, menciona a Escola General Osório, de Pelotas, cujos primeiros registros são referentes aos anos de 1950.

Eloá nasceu em 1929. Filha de pais separados, passou a infância com a avó que trabalhava em uma estância na ilha da Feitoria. Ela lê com dificuldades, pois o pai não considerava a alfabetização importante – o que ocasionou que ela só fosse estudar anos mais tarde, por incentivo dos “pais de criação”. Eloá relata: “meu pai mandou me tirar do colégio porque tinha aquela mania de que (,,) quando a gente crescesse ia aprender a escrever para homem, ele não sabia ler e não queria que os outros soubessem”¹⁴².

Diz que a família não freqüentava muitas festas e que os pais se separaram porque o pai de Eloá gostava de ir aos bailes nas Granjas: “Minha avó não chegou nunca a me levar em bailes, brincadeiras, nunca fui com ela. Só fui depois de moça, com minhas amigas e os pais das minhas amigas.”

Essa senhora lembra-se das histórias contadas pela bisavó, ao pé de uma árvore, sobre o tempo da escravidão e as vivências na senzala. Aos 12 anos, após a morte da avó, a *guardiã* passou a ter os proprietários da estância como sua “família de criação”, morando com eles até os 17 anos - idade em que se casou. Nesse tempo, ela vinha com a família para a casa que tinham na rua XV de Novembro, onde disse ter tido uma vida melhor do que na estância. Ao falar da boa relação com

¹⁴⁰ Informação oral, fornecida por Giselda Marques à autora, em agosto de 2008, em Pelotas.

¹⁴¹ Cel. Pedro Osório foi um charqueador grande proprietário, um dos introdutores da cultura de arroz em Pelotas. Ver mais em: UEDA, Vanda. A elite pelotense e a construção do cenário urbano. In: 1º Congresso de Estudos Rurais “Mundo” Rural e Patrimônio. Disponível em <http://www.sper.pt/icer/download/1011.pdf>. Acesso em 13 ago. 2009.

¹⁴² Informação fornecida por Eloá em entrevista à autora em Janeiro de 2007 em Pelotas.

a família, ela contou como começou a trabalhar na cidade à pedido do “irmão de criação”:

Ele chegou na estância lá, que aí a minha avó não existia mais na estância e ele disse assim: ô mãe, por que não pede aquela negrinha para nós, aquela negrinha é tão boazinha, tão querida, tu visses como ela nos atende direitinho? Ele chegava lá na estância eu botava a mesa para eles tomarem café, tudo, eles tinham dinheiro, não é? Pede para o pai deixar aquela negrinha vir cá para nós. E aí eu fui lá para a casa dele por intermédio dele.¹⁴³

Após casar, Eloá se mudou para a Rua Andrade Neves, e a partir daí trabalhou na Escola Jeremias Fróes como faxineira e zeladora. Diz ter freqüentado pouco o Clube *Chove Não Molha* e, “depois de velha”, o *Fica Aí*.

2.2 Cultura Fotográfica: as fotografias publicadas, os fotógrafos profissionais e a prática por amadores

No Brasil, a fotografia foi mais uma moda vinda do exterior e aceita como um símbolo de “civilidade”, para “enquadrar nosso comportamento”.¹⁴⁴ Pelotas, que tanto buscava adequar-se aos modelos vindos do exterior - especialmente da França -, usufruiu desse símbolo, principalmente através de sua elite.

Marcos Hallal dos Anjos¹⁴⁵ destacou quatro fotógrafos na cidade durante o século XIX. O francês Carlos Serres foi um dos primeiros profissionais a atuar em Pelotas, já antes do ano de 1869. Além dele, Baptiste Lhullier, que atou em 1875. Augusto Amoretty se instalou em Pelotas por volta de 1876 ao comprar o estúdio de Bastide na Rua Sete de Setembro, mudando-se para a rua XV de Novembro em 1897. Por fim, Jorge Wetzel, que em 1885 inaugurou a ‘Fotografia Wetzel’ - também na XV de Novembro. Além deles, outros fotógrafos apenas passaram pela cidade durante a virada do século XIX para o XX; já que era comum nesse período tais profissionais trabalharem como itinerantes.

¹⁴³ Informação fornecida por Eloá em entrevista à autora em Janeiro de 2007 em Pelotas.

¹⁴⁴ MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre História e Fotografias*. Niterói: Editora UFF, 2008. p.78.

¹⁴⁵ ANJOS, Marcos Hallal dos. *Estrangeiros e Modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do Século XIX*. Pelotas, UFPel, 2000; P.151

Em sete de fevereiro de 1907, no jornal “A Opinião Pública”, lê-se um anúncio sobre a inauguração do “Photografia Moderna”, situado à rua XV de Novembro nº244. O anunciante salienta sua habilidade em outros “trabalhos artísticos”, como carvão e aquarelas.¹⁴⁶ Em outubro do mesmo ano, o fotógrafo comunica o recebimento de lentes mais aperfeiçoadas e materiais mais modernos. Ressalta ainda que, agora, “Todos os clientes têm direito de se fotografar em quatro posições diferentes, escolhendo depois a que mais lhe agrada.” Além disso, “às terças, quintas e domingos, a senhora Matilde Kent encarrega-se de pentear à última moda às E^xma Sras e Senhoritas que o desejem antes de photographar-se, isto gratuitamente”¹⁴⁷.

O anúncio leva a refletir a respeito da negociação entre fotógrafo e fotografado que envolve o ato do retrato. O profissional divulga seu investimento em melhorias técnicas que produzirão uma imagem de melhor qualidade na intenção de atrair maior clientela, essa clientela vai ao estúdio e dialoga com um padrão de representação vigente. Tanto os clientes como os fotógrafos trabalham com a idéia de que, para ser eternizado na fotografia, o sujeito pode se construir não necessariamente como é, mas como gostaria de ser visto. Annateresa Fabris vê o retrato como “um ato social e de sociabilidade”. Acrescenta ainda: “O retrato fotográfico é uma afirmação pessoal, moldada pelo processo social no qual o individuo está inserido e do qual derivam as diferentes modalidades de representação.”¹⁴⁸

Nesses primeiros anos do século XX, a imagem fotográfica, apesar de gozar de uma “expansão”, ainda tinha a prática de sua produção um tanto restrita e um preço elevado para a maioria da população. A posse de uma fotografia era especial, essa deveria ser armazenada com cuidado ou colocada em suportes específicos. O profissional da “Photographia Moderna” oferece “medalhões chapeados a ouro com mimosa photographia do cliente”, ao custo de \$6000.¹⁴⁹ Ao que tudo indica, esse seria um valor um tanto alto para gastar com um bem que não era de primeira necessidade.

¹⁴⁶ *A Opinião Publica*. Pelotas, 7 fev. 1907, p.3

¹⁴⁷ *A Opinião Publica* 2 de Outubro de 1907.p.3.

¹⁴⁸ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais:uma leitura do retrato fotográfico*.Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, p.35

¹⁴⁹ *A Opinião Publica* 2 de Outubro de 1907.p.3. Em 1911 o preço de um quilo de carne era equivalente a 600 reis. , o mesmo de um quilo de açúcar PETERSEN, Sílvia. *Antologia do Movimento Operário (1870-1937)*.Porto Alegre : Editora UFRGS, 1992.p.179

Na década de 1930, fala-se em uma “democratização” da imagem fotográfica. Mesmo que os equipamentos para a sua produção ainda não fossem tão populares para as famílias de menor renda, a fotografia enquanto código passou a ser vivenciada pela maioria da população. Muitos sujeitos sabiam da existência dos estúdios e inclusive podiam observar algumas reproduções expostas em vitrines de estúdios e em outras lojas comerciais.¹⁵⁰ Além disso, neste período, inovações técnicas na impressão e produção das imagens fizeram com elas se difundam nas revistas ilustradas e nos jornais. Ana Maria Mauad, ao abordar as revistas ilustradas cariocas, diz:

Janelas se abrem para o mundo por meio dos clichês fotográficos, os periódicos ilustrados possibilitaram a divulgação e assimilação rápida de imagens de pessoas, objetos, lugares e eventos, contribuindo de forma decisiva para a criação desse novo padrão de sociabilidade”.¹⁵¹

Essa expansão da fotografia também pôde ser observada no sul do país. Zita Possamai detecta esse crescimento já na década de 1920 e menciona a presença de 20 estúdios fotográficos na cidade de Porto Alegre. Segundo ela: “Na década de 1930, a quantidade de estúdios fotográficos presente na cidade manteve a mesma proporção observada na década anterior”.¹⁵² O aumento do número de pessoas que produziam fotografias fez com que os fotógrafos profissionais diversificassem seus serviços em busca de clientela. De tal modo, ofereceram serviços como ampliação e revelação aos amadores, além de ir fotografar na rua - principalmente em eventos como casamentos e bailes.¹⁵³ Alguns dos que tinham condições para ir até o estúdio se fotografar agora eram também amadores que possuíam seu próprio equipamento. Esses passaram a solicitar uma imagem produzida por profissionais apenas em momentos especiais, dignos de melhor qualidade técnica ou de um detalhe mais refinado. Os fotógrafos que trabalhavam em estúdios não desapareceram, mas precisaram diversificar, adaptar, enfim, resignificar suas práticas profissionais.

¹⁵⁰ Em Pelotas, por exemplo, a Loja de Chapéus “Bertoli” expunha fotografias em sua vitrine. Ver mais em DP 1/5/1934. p.1

¹⁵¹ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise das fotografias nas revistas ilustradas cariocas na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. v. 13, n.1, São Paulo, jan-jun, 2005, p. 74. Disponível em: www.redalyc.org . Acesso em 10 maio 2008.

¹⁵² POSSAMAI, Zita. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: *Anais do Museu Paulista*. v.14. n.1. p. 263-289. jan.- jun. 2006.p.273

¹⁵³ Ibidem. p.275

Entretanto, Zita Possamai, bem como Ana Mauad,¹⁵⁴ afirmam que essa expansão ainda não atingia a classe popular, uma vez que ir ao estúdio retratar-se na década de 1930 era uma prática pouco acessível para essa parcela da população - tanto pelo custo como pelo fato de tais estabelecimentos se concentrarem no centro da cidade.

Ao pensar a repercussão da “massificação” da fotografia, oriunda do surgimento das máquinas portáteis no século XIX, na cidade de Porto Alegre, Possamai percebeu uma grande número de anúncios sobre a venda de máquinas fotográficas nos periódicos das décadas de 1920 e 30. A julgar pelos anúncios, Zita levanta duas possibilidades: que eles tenham provocado um significativo mercado consumidor, ou que existiam para inserir a tecnologia e incentivar o seu consumo em um mercado ainda fechado. Para ela, mesmo que através de pequenos grupos, a capital gaúcha estava em sintonia:

Com as inovações tecnológicas, que eram consideradas como marcas distintivas de um determinado imaginário.

(...)

Se por um lado, tratava-se de adquirir o aparelho fotográfico e passar a produzir imagens – antes elaboradas apenas por um artista profissional ou pelos adeptos do fotoamadorismo, presente em Porto Alegre desde o final do século XIX –, por outro, tratava-se de uma nova dimensão dada à própria imagem fotográfica, agora não necessariamente envolta no glamour dos estúdios fotográficos, lugar que fazia do fotografar-se ato simbólico revestido de especial valor, principalmente para as camadas superiores da sociedade.)¹⁵⁵

Nos anos de 1940, Porto Alegre vive o período de decadência dos grandes estúdios, uma vez que a atividade fotográfica se dava além desses espaços em virtude de novas demandas e da mobilidade proporcionada pelas máquinas de menor formato e pela facilidade em operá-las. Nessa época, existiu um avanço do fotojornalismo e do uso da fotografia pela imprensa em geral. Para Massia: “Os anos 1950 consolidam certas práticas em fotografias que configuram um novo regime de visualidade, calcado notadamente na construção de representações sociais sobre modernização urbana. Os fotógrafos possuíam equipamentos menores, como a Leica, que lhes permitia uma mobilidade para fazer as ‘corridas’ que consistiam em

¹⁵⁴ MAUAD, Na mira... Op. Cit.

¹⁵⁵ POSSAMAI, Zita. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: *Anais do Museu Paulista*. v.14. n.1. p. 263-289. jan.- jun. 2006. p. 280, 282 e 278 (de onde proveio a citação).

fotografar, revelar nos estúdios da área central e vender a imagem já pronta no final do evento”.¹⁵⁶

Para buscar dados sobre a “Cultura Fotográfica” em Pelotas, e na intenção de obter informações que dialogassem com as fotos dos acervos particulares, foram pesquisados os jornais¹⁵⁷ Diário Popular e A Alvorada. Mereceram a atenção no momento da pesquisa as notícias e anúncios que dissessem respeito tanto à relação dos leitores e dos pelotenses com a fotografia como aquelas que se referissem as organizações negras ou as mudanças na cidade de Pelotas que poderiam ser significativas para o tema pesquisado.

O Diário Popular no início da década de 1930 apresenta raras fotografias. Essas tinham por tema grandes personagens do poder público, mudanças urbanas ou alguns sujeitos destacados na coluna “*Vida Social*”. Foram encontradas nas fotografias impressas as assinaturas de Brisol (que também tem fotos sua no Almanach de Pelotas e outra publicações) e “Foto Studio Pelotas”. O último estabelecimento foi escritório para os que desejassem participar do concurso do “Álbum Beleza Infantil”, que seria patrocinado pelo jornal e no qual poderiam se inscrever crianças até 10 anos.¹⁵⁸

Ainda foi anunciado, no mesmo jornal, a “Foto Artística” de Waldemar Mitzcun e Pedro Bevilacqua. Esses fotógrafos também assinam duas fotos em um dos acervos pesquisados. Contudo, não se trata de imagem do grupo negro, mas de uma fotografia oferecida como prova de afeição a Eloá e que, em virtude disso, faz parte do álbum da família. Na imagem, tirada na década de 1930, os “irmãos de criação” da guardiã posam enfileirados e na mesma posição em uma ordem crescente, do mais jovem ao mais velho.

¹⁵⁶ MASSIA, Rodrigo. Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950. Porto Alegre: PUCRS, 2008. (Dissertação de Mestrado em História). As citações provieram das p. 69 e 70.

¹⁵⁷ Nos periódicos a pesquisa foi realizada na totalidade dos meses de Janeiro, Agosto e Dezembro, os demais meses foram referenciados quando utilizados.

¹⁵⁸ *Diário Popular*. Pelotas, 7 fev. 1934. p.3



Fotografia 4

Irmãos de criação de Eloá, da esquerda para a direita: Monzar, Heloísa, Plínio e Luiz. Década de 1930. Foto: Foto Artística.

No mesmo período, observa-se que a presença de negros nas imagens se dá especialmente em fevereiro, nas notícias sobre os preparativos e os festejos de carnaval. Nesse mês, eram publicados retratos individuais, como a imagem de busto do presidente do *Clube Fica Aí*¹⁵⁹ e as fotos das rainhas dos clubes e blocos carnavalescos. Além disso, geralmente percebe-se a presença dos negros, nesse e em outros meses, nas imagens que acompanham reportagens sobre os problemas de infra-estrutura nos bairros da cidade, ou que registram o operariado da cidade.

Um elemento importante nas imagens é a assinatura do fotógrafo, inicialmente atribuída aos profissionais que tinham certo status - uma característica que conferia à imagem um caráter de obra de arte. Esses profissionais também eram os que cobravam preços maiores pelos seus serviços.

A grande maioria dos retratos do grupo negro que foram publicados no *Diário Popular* não possui assinaturas. Uma das exceções é a fotografia da Rainha do *Clube Depois da Chuva*, assinada pelo “Foto Santos”. Os retratos individuais de senhorinhas e senhores brancos aparecem assinados por Brisol e também por Del Fiol e Robles.

Idelfonso Robles inaugurou seu estúdio na rua XV de Novembro durante a década de 1930; é apontado por Taís Soares como um fotógrafo que “tinha como

¹⁵⁹ “O Presidente do ‘Fica Aí’, Sr. João Madruga, a quem os foliões áureo-cerúleos devem assinados serviços.” *Diário Popular*, Pelotas, 11 fev. 1934 p.4

público alvo os mais abastados financeiramente ou os que buscavam uma diferenciação técnica que correspondia os padrões estéticos mais elevados”.¹⁶⁰ Mesmo assim, ele assinou algumas das fotografias publicadas no *A Alvorada* e publicava anúncios no mesmo periódico, o que dá a entender que visse seus leitores como um público em potencial.

Enquanto isso, os colegas de profissão Francisco Del Fiol - que chegou à cidade na década de 1930 e montou um estúdio também na rua XV - e seu sobrinho Arnold Del Fiol - que iniciou o trabalho em 1945 - fizeram a escolha de possuir um estúdio de caráter popular.¹⁶¹

As fotografias individuais ou de grupos para as colunas sociais que seriam publicadas eram, geralmente, tiradas em estúdios e enviadas pelos retratados aos jornais. Nas imagens das “soberanas” dos clubes é possível observar uma representação que dialoga com um modelo construído, como no caso dos adereços utilizados pela rainha do *Depois da Chuva* que se assemelha ao padrão de outras imagens de “soberanas” de outros clubes da cidade e da capital como, por exemplo, a Rainha da *Sociedade Prontidão* de Porto Alegre.

¹⁶⁰ SOARES, Taís Castro. A fotografia entre o distinto e o popular: uma memória dos estúdios fotográficos Robles e Del Fiol em Pelotas / RS (Século XX). Pelotas: UFPEL, 2007. (Monografia Especialização em Memória, Identidade e Cultura Material), p. 24.

¹⁶¹ Ibidem, p.29



Fotografia 5

Rainha do carnaval de 1932. Satélite Prontidão

Fonte: Santos, Irene dos (org). Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre. Porto Alegre: Do Autor, 2005, p.127.



Fotografia 6

Fotografia publicada em Diário Popular, Pelotas, 2 fev. 1940

Mas como será que eram vinculadas as fotografias e de que modo se davam as atividades que envolviam sua produção no *A Alvorada*? Embora possa parecer um tanto óbvio, uma vez que esse é um jornal da comunidade negra, a representação dos negros nessas imagens é mais significativa do que no *Diário Popular*. Nesse veículo, a grande maioria das imagens é de negros e o modelo de representação, na maioria das vezes, os destaca como sujeitos ou representantes de um determinado segmento do grupo negro, como no caso dos titulados pelos clubes. Convém salientar que algumas pessoas presentes no conjunto “geral” das imagens pesquisadas foram citadas ou tiveram suas imagens publicadas no *A Alvorada*.

Por vezes, a mesma imagem se repetia em diferentes edições, principalmente as referentes aos diretores ou fundadores do jornal ou às moças que faziam parte dos clubes *Chove Não Molha*, *Fica Aí* e *Depois da Chuva*. Rubens relata sobre as imagens publicadas:

Tinha a página social (...) os assinantes mandavam fotografias dos filhos (...) aí tu mandavas do teu filho e era assinante e de repente não saía e tudo estava atrasado e tinha que fazer clichê, naquela época era clichê, não pensa que é hoje no tempo do computador, ia lá para a empresa de clichês e tinha que ser do tamanho dos tipos para encaixar, tinha que encaixar aquela fotografia no meio era um trabalho manual ...e às vezes eles brigavam “ eu mandei a fotografia do meu filho”. Eu me lembro que o pai me mandava de bicicleta: “vai lá no coisa buscar os clichês”, lá saía eu com uma sacola e trazia os clichês, que eram tipo fotografias.¹⁶²

O Sr. Rubens não recorda o nome do local onde buscava os clichês¹⁶³, mas talvez seja indicativo o fato de que as fotografias publicadas no jornal durante a década de 1950 possuam a marca da fotogravura *Arcirus*, localizada na Rua Anchieta, que frequentemente publicava anúncios oferecendo diapositivas, desenhos e clichês.

Os anúncios publicados no *A Alvorada* dizem respeito tanto aos serviços dos fotógrafos profissionais quanto aos aparelhos fotográficos e materiais para sua produção e revelação. Isso, principalmente nas décadas de 1940 e 1950¹⁶⁴, o que pode ser justificado pelo fato de que após 1945 o volume de propagandas sobre o comércio na cidade cresceu¹⁶⁵.

Os fotógrafos Robles e Tamagnone, que ofereciam seus serviços no periódico, também se faziam presentes nas edições de final de ano agradecendo aos clientes e amigos e desejando boas festas. Foto Daniel também deixou sua marca ao assinar uma fotografia publicada na “Cooperativa de Ensino /Instituto de Jorge Salis Goulart Limitada”, na qual posa um grupo de homens claros.¹⁶⁶

Isso leva a supor que esses fotógrafos tivessem um contato com essa comunidade negra que buscava construir uma representação visual em tempos de “massificação” da atividade fotográfica. Ao menos com uma parcela dos leitores do hebdomadário, uma vez que esses mesmos fotógrafos são encontrados nos acervos pessoais pesquisados e são citados pelos guardiões entrevistados.

Os anúncios publicados nos dois jornais remetem mais aos aparelhos fotográficos e à produção de clichês do que aos serviços dos fotógrafos

¹⁶² Informação Verbal fornecida por Rubens Lima em agosto de 2008.

¹⁶³ Placa de metal gravada em relevo com textos ou imagens para serem impressos por prensa tipográfica. Fonte: Dicionário Caudas Aulete. L&PM, 2007

¹⁶⁴ Na pesquisa por amostragem não foi encontrado nenhum anúncio na década de 1930.

¹⁶⁵ SANTOS, Op. Cit., p.77

¹⁶⁶ *A Alvorada*. Pelotas, 5 mar. 1949.

profissionais. A Livraria do Globo, situada na XV de Novembro, vendia “artigos fotográficos” e fornecia clichês com “rapidez e perfeição”.¹⁶⁷ Os anúncios dos materiais disponíveis na livraria do Globo também se repetem nos dois periódicos pesquisados. A publicidade do jornal nas décadas de 30 e 40 vai ao sentido de incentivar a compra de equipamentos, o que dá a entender que, assim como o descrito por Possamai na capital do estado, por mais que se tratasse de apenas uma parte da população, a cidade estava “em sintonia” com as inovações técnicas modernas. Alguns pelotenses já anunciavam a intenção de trocar sua máquina por uma “melhor”: Lê-se em 1940, no *Diário Popular*¹⁶⁸:

Máquina Fotográfica

Vende-se uma em perfeito estado de marca Codack 13X18, e deseja trocar ou comparar uma outra de 18X24. Mais informações na rua Mal. Floriano Fonseca. N.3.

Os materiais para a produção de fotografias também seriam vendidos, dentre outros, na Casa Rádio, na Mal. Floriano, no Bazar Edson (localizado na Rua XV de Novembro) e nas Lojas Mesbla (que continham uma variedade de produtos que englobava também eletrodomésticos e bicicletas). Os anúncios variam, mas constantemente ressaltam a facilidade do uso de equipamento. Vinculando as máquinas frequentemente à imagem de crianças, as propagandas enfatizam a importância do equipamento para registrar momentos significativos da vida. No anúncio abaixo, se percebe ainda a preocupação em mencionar o preço acessível do equipamento.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *Diário Popular*. Pelotas, 29 set. 1936.

¹⁶⁸ *Diário Popular*, Pelotas, 21 jan. 1940

¹⁶⁹ *A Alvorada*. Pelotas, 21 maio 1949



Ilustração 2

Anúncio publicado no A Alvorada em 4 jun. 1949, p.6

Em 1947, dois anos antes, a Mesbla anunciava a câmera “Clix o Flex” pelo preço de CR\$ 175,00. No mesmo ano, seria possível ir até a rua Mal. Floriano e adquirir “Um disco Lux”, com a voz e a foto de seu filhinho e mais seis fotos de Tamagnone avulsas por CR\$ 50,00.¹⁷⁰ Tendo em conta que uma cozinheira que trabalhasse das 8 às 15h recebia um ordenado de CR\$100,00¹⁷¹, nota-se que possuir uma máquina fotográfica demandava certa economia por parte dos trabalhadores de condições mais simples.

Como salienta Turazzi sobre a cultura fotográfica:

Tampouco ela se restringe aos lugares consagrados de sua existência, como os arquivos dos museus, as grandes coleções particulares ou as redações de jornais e revistas. Porque a cultura fotográfica de uma sociedade também se forma e se manifesta através da incorporação da fotografia em outros domínios da vida social, como o artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares urbanas, a inspiração artística ou literária.¹⁷²

¹⁷⁰ A Alvorada. Pelotas, 1 nov. 1947, p.6

¹⁷¹ A Alvorada. Pelotas 11 mar. 1947 p.7

¹⁷² TURAZZI, Maria Inês. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.l., n. 27, 1998, p.9.

É necessário pensar que os sujeitos envolvidos no circuito social da fotografia são mediadores da produção cultural, que na relação entre eles existe uma negociação de significados.¹⁷³ Por isso, é interessante analisar as imagens pensando as vivências dos guardiões e de seus contemporâneos que influenciaram na construção da imagem. Afinal, acredita-se na existência de um diálogo entre a imagem e a sociedade.

Mas onde estavam os fotógrafos? Os ateliês encontrados na pesquisa localizavam-se no centro da cidade, em especial nas proximidades da atual Praça Cel. Pedro Osório. Vê-se o quadro abaixo:

Quadro 1: Profissionais e Equipamentos Fotográficos

Estabelecimento	Rua /Bairro	Período
Foto Robless	XV de Novembro, 623	Dec 1950
Robless	7 de Setembro, 273 centro	1947
Bazar Edson	XV de Novembro, 608	Dec 1940-1950 1930?
Tamagnone	Mal Floriano 102a	Dec 1940,1930?
Clichês Arcirus	Anchieta,153	Dec 1940
Clichês Arcirus	Mal. Deodoro,655	Dec, 1950
Mesbla	Cel. Pedro Osório, 152/4	Dec 1940-950
Del Fiol	XV de Novembro	Dec 1930-1940-1950-1990
Daniel (Paulo Daniel Owski)	Osório, 667	Início dec 1950
Foto Stúdio Pelotas	Cel Pedro Osório, 153	Dec 1930

Fonte: elaboração própria a partir das fontes pesquisadas

A rua XV de Novembro localiza-se no centro da cidade de Pelotas, ela é um espaço interessante para refletir acerca da interação dos grupos sociais no espaço urbano assim como para falar sobre os guardiões dos acervos. Além de sediar estúdios fotográficos nos séculos XIX e XX, a rua possuía um comércio intenso que contemplava desde confeitaria até lojas de calçados.

Entretanto, existem outros registros como o de Rubens, citado anteriormente. Uma senhora pelotense, nascida na década de 1930, se recorda do que ouviu nos anos 40:

Minha tia me falou que na rua Quinze a gente não passava. Olha, eu custei muito a passar pela tal de Quinze. Negro não passava na Quinze. Eles não deixavam né. Ali naquele café mesmo,

¹⁷³ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise nas revistas ilustradas cariocas na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, vol 13, n.1. Universidade de São Paulo, Brasil jan.-jun. 2005,p. 33-144.

que agora, acho que sempre foi Aquário...eu acho que sempre foi Aquário...naquele café ali era o meio dos que tinham dinheiro. É, e dos brancos. Os negros tinham que atravessar e ir por uma outra rua, porque ali não deixavam passar.¹⁷⁴

Nela morava a família com a qual Eloá diz que se criou. Giselda ia até o Bazar Edson buscar os álbuns para colar as fotos de família. Na Quinze ocorriam os festejos de carnaval onde Rubens e outros *guardiões* cantavam e dançavam. Se uma rua pode guardar tantos conflitos, festas e histórias comuns, seria impossível dar conta de toda trajetória dos *guardiões* cujos acervos motivam essa dissertação. Essa “contextualização” foi apenas uma tentativa de aproximação com o cotidiano que dialogou com a produção e circulação das fotografias analisadas. Por isso, o próximo capítulo se concentrará na análise dos acervos fotográficos.

¹⁷⁴ Entrevista realizada com Maria Francisca Ferreira em Julho de 2009. Acervo Laboratório História Oral PUC RS

3. Ficou Marcado com uma Câmera Fotográfica, para ser lembrado por toda a sua vida”¹⁷⁵: as representações negras nos álbuns e nas fotografias.

3.1 Considerações sobre os acervos pesquisados

Uma vez feito o percurso necessário para que o leitor se aproximasse do contexto que envolveu a produção e a guarda das imagens pesquisadas, neste capítulo se abordam as fotografias dos acervos das famílias negras pelotenses.

Convém destacar que a pesquisa em acervos privados possui singularidades, especialmente no caso dos documentos estarem em posse das famílias e não de uma instituição, pois a relação estabelecida com o grupo representado e com os responsáveis pela coleção é muito próxima. Portanto, é fundamental por parte do pesquisador o respeito com quem detém as imagens, sendo importante a indicação de alguém conhecido durante o primeiro contato, para que se estabeleça uma relação de confiança.

Esses registros das vivências de sujeitos ou de determinado grupo não foram produzidos e preservados com o intuito de uma grande circulação. Os arquivos privados, ao serem elaborados, não partilham das formalidades e rigores burocráticos que são característicos dos documentos governamentais ou oficiais. O responsável pelo arquivo pretende realizar seleções de alguns momentos considerados importantes, de modo que sua seqüência narrativa conte a “história” daqueles ali representados.

Philippe Artières¹⁷⁶ percebe nas práticas de arquivamento da vida pessoal uma “intenção autobiográfica”. Para o autor, “arquivar a própria vida (...) é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”.¹⁷⁷ O mesmo autor vê os álbuns de família como “uma garantia de transparência, um passaporte de

¹⁷⁵ Trecho de anúncio publicado no *A Alvorada*. Pelotas, 4 jun. 1949, p.6.

¹⁷⁶ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*. n. 21.1998/1, p.1-30.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 3.

sinceridade e uma prova de ajustamento” em contexto no qual produzir lembranças seria um dever.¹⁷⁸

É interessante relacionar esse tipo de documento com outros de caráter público, como os jornais, por exemplo, de modo que não se tome como uma verdade a construção do sujeito dentro do espaço privado. Esses homens e mulheres fabricaram representações sobre seu cotidiano e as guardaram em âmbito privado. Contudo, suas imagens também dialogam com outros espaços. Isso se dá não apenas pela relação entre o contexto social ao qual pertencem e a produção das imagens, mas também pelos usos que lhes são atribuídos.

As fotografias passam a adquirir um caráter público e a serem ressignificadas quando dadas como presentes, trocadas entre famílias ou expostas em casa ou na vitrine do fotógrafo. Além disso, ainda podem ser impressas em jornais ou revistas - sendo o original parte do acervo familiar e sua reprodução de “domínio público”, tal como as fotografias das colunas sociais. O que importa ressaltar é o fato de que a linha divisória entre o público e o privado é tênue.

Como mencionado, dentre o *acervo geral* de fotografias pesquisadas serão abordadas as coleções de três famílias, tendo como base as imagens que estão em álbuns fotográficos montados durante a década de 1950. Tal escolha se deu em virtude do álbum ser um conjunto mais “definido”, um objeto que permite trabalhar com elementos como: seleção, descarte, ordenamento e seqüência narrativa. Cabe salientar que, apesar da idéia de unidade que carrega, um álbum dificilmente está acabado por inteiro. Mesmo que os espaços para colar as fotografias estejam preenchidos, entre as suas páginas podem ser guardadas mais imagens, recortes, cartas, postais, etc.

Além disso, as páginas do álbum podem ter partes arrancadas por quem desejar ter uma fotografia que lhe é cara, ou as fotos podem ser cortadas quando evocarem lembranças indesejadas. Da mesma forma, a morte de alguém do grupo familiar pode fazer com que as fotografias circulem ou sejam reorganizadas em outro suporte. São comuns, também, os descartes em face da deterioração - causada pelo mau acondicionamento dos acervos - ou pela falta de identificação com os referentes presentes nas imagens fotográficas. Assim como descartadas, as fotografias podem ser obtidas de formas variadas. Uma das entrevistadas para esta

¹⁷⁸ Ibidem, p. 7.

pesquisa, Sirley, fala sobre uma fotografia dos festejos de carnaval, tirada na década de 1950, que há alguns anos lhe foi entregue e passou a fazer parte de seu álbum:

Uma pessoa estava fazendo uma arrumação em uma casa e estavam botando fotos fora. Ela disse que quando se deu conta já tinham ido muitas, rasgadas, ela estava ajudando... Tu vê, é uma coisa que eu não teria nenhuma foto minha dessa época. E ela disse: “Mas, deixa eu salvar essa aqui!”, tanto é que está dobradinha. E esta pessoa me procurou não me lembro quem é essa pessoa me procurou que nem sei para me dar essa foto.¹⁷⁹

As formas de armazenar as imagens também variam: vão desde sua exposição em paredes ou porta-retratos até o “arquivamento” em gavetas e caixas que serão abertas em momentos mais raros. O álbum de família parece encontrar-se entre a opção de tornar as fotografias públicas, tal como os retratos expostos nas paredes, e mantê-las em um depósito a ser raramente acessado. Esse livro feito para receber fotografias se forma a partir dos registros visuais que merecem destaque, daqueles considerados importantes na afirmação da coesão de um conjunto de pessoas, que permitam a “continuidade visual do passado familiar.”¹⁸⁰ Ele é evocado em ocasiões nas quais se deseje mostrar uma “síntese” do grupo, e por isso as fotografias que o formam são mais vistas e comentadas do que o restante dos originais do período presentes no acervo familiar.

Sandra Koutsoukos menciona que os primeiros álbuns, que viriam a ser comercializados por volta da década de 1850, teriam sido uma iniciativa das mulheres para “organizar as fotos de suas famílias, aproveitando o tempo que lhes sobrava durante os longos e rigorosos invernos”¹⁸¹. A construção do álbum familiar parece ter sido uma tarefa feminina também no século XX: a *guardiã* Giselda descreve como um passatempo organizar as imagens da família: “O pai tinha conta no Bazar Edson, eu ia lá comprava o álbum e já colava, geralmente nas férias.”

Ao que tudo indica, existia um bom público consumidor, pois os álbuns eram também vendidos pelas Lojas Mesbla a quem desejasse armazenar e preservar suas imagens. Ao observar o anúncio publicado no *A Alvorada*, percebe-se a

¹⁷⁹ Informação oral fornecida por Sirley Amaro em entrevista à autora em 13 outubro de 2008, na cidade de Pelotas.

¹⁸⁰ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume 3 - República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.457.

¹⁸¹ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas: UNICAMP, 2006. (Tese de Doutorado em Multimeios), p. 71.

associação do álbum fotográfico à idéia de união familiar. Na ilustração, vê-se um modelo da família nuclear: a mãe sentada no sofá folheia o álbum, tendo ao seu lado o marido e, em volta, as crianças. O menino mais jovem se debruça sobre o álbum, parecendo empolgado com a descoberta das imagens; os mais velhos olham, porém, um pouco mais afastados.



Ilustração 3

Anúncio Publicado no *A Alvorada* em 15 ago. 1956, p.2.

O modelo do álbum abaixo (Ilustração 4) é semelhante aos encontrados nos acervos, todavia, esses não têm desenhos na capa. Ao invés deles, existe uma moldura para que o dono escolha a fotografia da capa, ou então uma capa simples feita em couro.

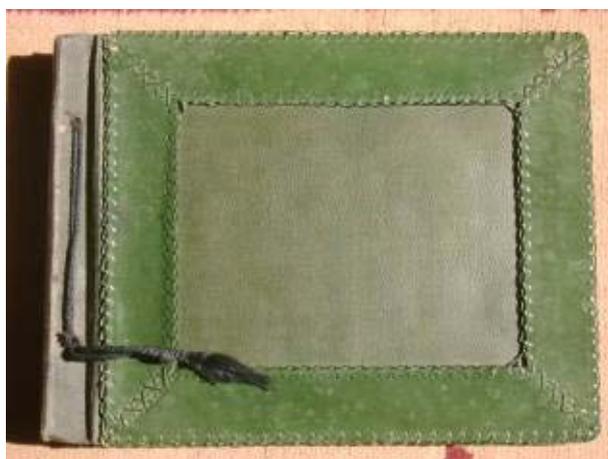


Ilustração 4

Álbum de Gilselda. Dimensões: 20X 28 cm

Cabe ressaltar que os álbuns consultados compartilham um estilo semelhante: capa em couro, páginas de papel-cartão cinza separadas por folhas de papel de seda ou manteiga. As fotografias foram coladas, em sua maioria, com grude¹⁸², ou então presas por “ponteiras” de papel que as amparam nos cantos. Todos eles são formados por imagens em preto e branco, com tamanhos que variam desde o 3X4 - utilizado em retratos individuais - aos maiores, como os de 18 X 24 cm.

O estado de conservação dos suportes e das fotografias varia entre regular e bom, de acordo com o acervo. Consideram-se como características de um acervo bem conservado a ausência de rasgos, perfurações, manchas, esmaecimento, fungos, fitas adesivas, etc. É importante ratificar que estes álbuns estão nas casas dos *guardiões*, que não dispõem dos meios técnicos recomendados para a conservação dessas fotografias - situação também recorrente em muitos dos arquivos institucionais brasileiros.

Giselda possui dois álbuns, um com 48 fotografias¹⁸³ e outro com 98 fotos - ambos em bom estado de conservação. As imagens da *guardiã* contemplam o período de sua infância e adolescência, sendo que a maioria das fotos refere-se aos seus pais e amigos. Convém ressaltar que outras 27 fotografias pertencentes ao seu primo, Rubens Lima, também foram utilizadas na análise uma vez que tinham como referência o mesmo núcleo familiar.

Nelas, são temas constantes os retratos individuais, os ritos de passagem, as festas nos clubes e a presença dos sujeitos nas ruas de Pelotas. Além dessas, existem fotografias tiradas nas viagens feitas pelos pais da *guardiã* a Buenos Aires, Porto Alegre e cidades do Rio Grande do Sul. Compõem, também, a coleção algumas fotografias de estúdio que a família ganhou como “prova de amizade” e outras realizadas pelos fotógrafos nos eventos do *Fica Aí* e outros clubes. Nos álbuns de Giselda, a identificação é facilitada pelas legendas presentes nas páginas e também na imagem, assim como pelas dedicatórias feitas na parte de frontal da foto.

Uma singularidade do álbum dessa senhora são as imagens de paisagens ou de animais. A posse desse tipo de imagem pode representar um indício

¹⁸² Giselda Marques comentou que as fotos dos álbuns que possui foram coladas com cola caseira, feita com farinha de trigo ou polvilho.

¹⁸³ Além das 48 imagens, existem mais 13 fotografias que estavam soltas junto ao álbum. Além disso, Giselda possui cerca de outras 66 imagens no acervo.

interessante; nesses tempos em que as imagens fotográficas tinham um custo razoável, “gastar” uma fotografia com paisagens não era uma atitude comum - a prioridade do registro eram os indivíduos. Isso pode ser pensado como uma forma de distinção. Como essas fotografias foram tiradas em uma viagem internacional, possivelmente Darci (pai de Giselda) tenha levado sua câmera para registrar o passeio, e por isso tenha se dado ao luxo de produzi-las. Além disso, se unem a essas as imagens dos cartões postais.

Nos dois álbuns, está representada uma parte da rede de relações construída pelos pais de Giselda, seus ascendentes e descendentes e os amigos da família. Percebe-se nas imagens dos álbuns a circulação da família em diferentes espaços urbanos e clubes sociais, o que é pouco visível no acervo de Idalina e ainda menos no de Eloá.

Outro elemento que se destaca são os ritos católicos, sendo significativo o número de imagens de casamentos oferecidas aos pais da *guardiã*. Estas são referentes às décadas de 1940 e 1950 e foram reunidas nas primeiras páginas de um dos álbuns. As fotos dessa senhora dialogam com as de seu primo Rubens, e ambos também compartilhavam a convivência no *Clube Fica Aí*. Além dele, a amiga Celestina também possui em seu acervo fotografias da família da Giselda.

Já Idalina possui um álbum fotográfico com 96 fotos em bom estado de conservação. O acervo foi herdado da mãe, o que faz com que ela desconheça alguns dos sujeitos fotografados e a data de produção de certas imagens. As que foram identificadas pela entrevistada remetem à década de 1950. Idalina aparece em mais de um terço das imagens, porcentagem bem maior do que o número de imagens da mãe, primeira *guardiã* do álbum.

Existem poucas marcas gráficas que dão margem à identificação das imagens. Ao serem coladas no álbum, o verso - onde geralmente são colocadas descrições e dedicatórias - é escondido. Uma das alternativas para a futura identificação das fotografias poderia ter sido escrever nas próprias páginas. Entretanto, esse foi um recurso utilizado apenas em duas páginas do álbum guardado por Idalina: em um retrato infantil e na imagem de uma festa de aniversário. Provavelmente, a “construtora” do álbum tenha confiado em sua proximidade com os referentes, o que lhe permitira reconhecê-los com facilidade.

São temas freqüentes nesse conjunto os retratos individuais, os eventos nos clubes e as redes de relações familiares e de amizade. As imagens de Idalina

registram uma forte ligação com os clubes *Chove Não Molha* e *Depois da Chuva*. A *guardiã* também tem alguns instantâneos de rua tirados nas cidades de Porto Alegre e Pelotas. Além desses, existem também os registros de um veraneio na praia de Torres, no final da década de 1950. Assim como Eloá, Idalina possui um grande número de retratos individuais, sendo a maioria deles de tamanho pequeno, utilizado para a confecção de documentos - um deles, inclusive, parece ter sido arrancado de um documento para ser colado no álbum. A identificação para documentos, assim como os retratos de ritos de passagem, compunha parte significativa da demanda dos estúdios após a “democratização” do acesso à fotografia.

Como essas pequenas imagens tinham um custo mais baixo, podiam ser produzidas em maior quantidade e oferecidas aos “entes queridos”, passando a compor o acervo familiar. Aproximadamente um terço das imagens do álbum de Idalina são compostas por esse tipo de retrato, que chegam a ocupar uma página inteira. A forma de produção de tais imagens tem por base um padrão de identificação construído no século XIX, como já foi mencionado no capítulo 1. É interessante observar que uma construção da imagem criada para o controle da população - na qual é priorizada a posição frontal, o fundo simples e o enquadramento de busto, não sendo adequados sorrisos ou muitos adereços - faça parte de um acervo como o álbum familiar, que lida com registros menos “oficiais”. Essas imagens dialogam com outros retratos menos formais em que os sujeitos aparecem sorridentes no estúdio ou descontraídos em festas.

As fotografias de Idalina possuem alguma relação com as de outras *guardiãs*: com Sirley pelas festas que freqüentaram no *Depois da Chuva*, e com outras entrevistadas pelos instantâneos de rua tirados em locais semelhantes. Entretanto, não foi possível notar nenhuma relação mais direta entre o acervo dessa senhora e dos outros pesquisados.

Eloá também possui dois álbuns, um com 49 e outro com 26 fotografias, que não se encontram em condições de preservação regular: possuem algumas páginas rasgadas e fotografias arrancadas. Os temas mais presentes em seu acervo são os retratos individuais ou de grupos e as redes de relações familiares. Não existem registros dos eventos e festas nos clubes da cidade. Eloá comenta ter ido pouco aos clubes, em alguns aniversários comemorados no *Depois da Chuva* ou em eventos no *Fica Aí* quando os filhos eram mais velhos.

Os álbuns da *guardiã* centram-se na família nuclear e em sua “família de criação”, sendo da última os retratos mais antigos, datados da década de 1920. Nas imagens, vêem-se os “irmãos de criação” ainda crianças posando no estúdio. Segundo Eloá: “Eu tenho esses retratos porque a gente era bem... bem ligados, lógico. Eles davam para a gente”.¹⁸⁴

Na verdade, Eloá é umas das pessoas menos fotografadas de seu álbum: aparece em menos de 10 % das imagens. A grande maioria das imagens contempla a família e os amigos. Ao contrário dos pais de Giselda, no caso de Eloá e de Idalina as pessoas que “produziram” o álbum priorizaram as fotografias de grupos e de sujeitos de sua rede de relações sociais, principalmente filhos e amigos, mesmo que não estivessem com eles nas imagens.

O álbum da *guardiã* também possui uma página formada por pequenos retratos. Essa é primeira página de um de seus álbuns, e nela estão dispostas as fotografias de cinco dos seus filhos, as marcas e rasgos indicam que ali existiam também outras imagens que foram arrancadas ou perdidas.

Como já mencionado, existe uma relação direta do estilo de vida das *guardiãs* e suas famílias com as fotografias que fazem parte de seus álbuns ainda preservados. Quanto à predominância de sujeitos fotografados no acervo de Giselda (cujos pais circulavam muito em eventos sociais), a maioria das aparições são de homens e, em segundo lugar, de mulheres. No acervo de Eloá, que pouco freqüentava as festas da cidade, as fotografias de crianças são maioria. Idalina não se casou nem teve filhos, o que pode influenciar o fato de que as mulheres são as mais representadas, estando presentes em uma parcela significativa das imagens.

Além disso, é importante atentar que Eloá e Idalina tinham uma condição econômica menos confortável do que a família de Giselda, o que possibilitaria um menor acesso à produção de imagens fotográficas. Eloá comenta que achava as fotografias um bem caro, enquanto o pai de Giselda tinha sua própria máquina fotográfica. Ao possuir um equipamento próprio, Darci Marques passou a usufruir, da possibilidade de produzir um maior número de fotografias no espaço privado (ver Fotografia 9).e de registrar a vida íntima da família. Pierre Bourdieu menciona que com a democratização da galeria de retratos: “cada família tiene, em la persona de

¹⁸⁴ Informação Oral fornecida por Eloá Brisolara em entrevista à autora em 17 de janeiro de 2007 na cidade de Pelotas.

su jefe, um retratista titulado.”¹⁸⁵ Não se pretende contrapor as experiências dessas famílias, apenas mencionar que são três vivências diferentes com padrões econômicos e sociais distintos.

A importância dada à produção do registro fotográfico, que não pode ser considerado um bem de primeira necessidade, tende a relacionar-se com a condição econômica e social de cada grupo familiar. Bourdieu percebeu a renúncia de grupos mais simples a praticar a atividade fotográfica de forma mais intensa como “uma interiorização dos limites definidos pelos obstáculos econômicos”¹⁸⁶. É importante ressaltar que a condição econômica não é o único fator determinante, as famílias também fazem escolhas de acordo com o valor simbólico que atribuem à imagem fotográfica.

A mãe de uma outra guardiã, Sirley, a levava quando criança para ser fotografada por Dona Elza - cuja única referência existente é o depoimento da *guardiã*. Dona Elza seria uma opção mais econômica do que os estúdios renomados, “porque, claro, esses aí eram mais caros, tu vêes que esses aí que tem assinatura, eu já era mais adulta”.¹⁸⁷ Assim, os pelotenses de menor condição econômica tinham maior dificuldade para encomendar um retrato, mas podiam fazê-lo em amadores ou profissionais menos renomados que oferecessem preços acessíveis ao seu bolso.

Seria conveniente levantar algumas questões: Quais os profissionais ou amadores que fazem parte das memórias dessas três senhoras? E quais realizaram os registros fotográficos dos sujeitos presentes nas imagens?

Os fotógrafos que realizavam os instantâneos de rua são mencionados pelas três e por uma grande parte das outras depoentes. Elas apontam que o preço era acessível. Na cidade de Pelotas, lembram do fotógrafo no centro da cidade: “Tinha um... acho que era... ficava na Andrade Neves e também tirava fotografia, aquele era pioneiro, era um dos pioneiros, já faleceu há muito tempo”¹⁸⁸. Idalina complementa: “Ele fazia e aí... Está pronto, ele não perguntava nada, tinha que

¹⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: GG, 2003. p. 68.

¹⁸⁶ Idem. p.54

¹⁸⁷ Informação Oral fornecida por Sirley Amaro em entrevista à autora em 13 de Outubro de 2008, na cidade de Pelotas.

¹⁸⁸ Informação Oral fornecida por Giselda em entrevista à autora em 30 de agosto de 2008 na cidade de Pelotas.

comprar, era baratinho na época”.¹⁸⁹ O nome do fotógrafo não faz parte das lembranças das senhoras, elas recordam apenas que ele produzia fotos em estilo lambe-lambe, que podiam ser adquiridas no momento ou na próxima vez que passassem pelo local.

Esse “modismo”, como foi chamado por Giselda, teve a adesão de seus pais, principalmente durante as viagens à capital gaúcha onde se deixavam registrar pelos fotógrafos da antiga Rua da Praia. O chamado *footing* era uma das maneiras de divertir-se na primeira metade do século XX e se caracterizava pelo andar “despreocupado” pelas ruas dos centros das cidades em busca de lazer. Os fotógrafos aproveitavam o vai e vem do centro para registrem cenas dinâmicas que eram expostas no seu equipamento de trabalho.

Muitas das imagens presentes nos acervos das três senhoras foram feitas por amadores, não possuem assinatura ou carimbo de identificação. Entretanto, nos relatos orais, são citados alguns outros cuja lembrança é vaga, como, por exemplo, o fotógrafo de apelido Cuíca - que ia até os bailes do *Fica Aí*. Rubens, primo de Giselda, se recorda que o pai avisava um fotógrafo quando aconteciam bailes no *Fica Aí*, para que esse fosse lá tirar fotos - mas não havia um fotógrafo especificamente ligado ao clube. Nessas ocasiões, o profissional se responsabilizaria tanto por fotografar como por posteriormente negociar as imagens com os interessados.

Na cidade de Pelotas, o fotógrafo Del Fiol faz parte do acervo das três guardiãs. Além dele, Tamagnone e Daniel assinam imagens dos álbuns de Idalina e Giselda. A última também tem em sua coleção um retrato dos pais de autoria de Robles. Ela relembra: “Eram todos o mesmo estilo, assim... a porta, e a vitrine com as fotografias mais bonitas...é....Robles, Tamagnone.”¹⁹⁰

Ao contrário de Giselda, uma outra depoente reforçou o caráter mais “elitista” de Robles - já referido no capítulo anterior, e atribuiu característica semelhante a um colega de profissão ao descrever sua ida ao estúdio fotográfico: “O Tamagnone, o Robles eram os mais chiques, (...). Aí, então, eu tive com o Daniel, porque o

¹⁸⁹ Informação Oral fornecida por Idalina Mesquita em entrevista à autora em 14 de abril de 2007 na cidade de Pelotas.

¹⁹⁰ Informação oral fornecida por Giselda em entrevista à autora em 26 de Janeiro de 2007, em Pelotas.

Tamagnone eu nunca fui porque era muito caro.”¹⁹¹ Ao lado de Daniel, Tamagnone foi um dos fotógrafos mais escolhidos pelos guardiões dos acervos e sua rede de relações no momento de encomendar um registro.

Existe uma relação significativa entre os guardiões nascidos em Pelotas e os de Porto Alegre, seja por visitarem a capital ou por a terem escolhido para morar. As imagens dos guardiões e seus familiares nos espaços da capital gaúcha fazem parte dos álbuns e das coleções. Além das fotografias encomendadas por quem montava o álbum, também se somavam a essas as enviadas pelos amigos ou familiares que lá moravam.

Das imagens produzidas na capital, pertencentes aos álbuns, apenas uma possui identificação: um retrato de casamento feito por “Foto Real”, situado à Rua Benjamim Constant nº 1025. Todavia, as anotações feitas em outras fotografias especificam que elas também se referem a Porto Alegre.

Nas sociedades negras da capital, o fotógrafo Czamanski¹⁹² também era presença constante nos bailes dos clubes freqüentados pela família de Rubens e Giselda. Seu sobrinho Delcio relata:

Teve uma época que muito, muito, o tio tirava no Satélite Prontidão (...) Tinha também a Floresta Aurora, na Floresta Aurora tirava muitas fotos, mas infelizmente não guardaram nenhuma para te mostrar.¹⁹³

As imagens de autoria desse não se encontram nos acervos principais, mas são visíveis num dos outros pesquisados, pertencente à Waldecy. Essa senhora pelotense é filha de João Bueno, um dos fundadores do *Fica Aí*, que reside há certo tempo na cidade de Porto Alegre. Embora não exista uma relação tão direta com as senhoras que tutelam os álbuns enfocados, julga-se que as experiências dos fotógrafos da família Czamanski são ricas e que os relatos de Delcio permitem chegar mais perto do que foi a prática fotográfica nos clubes e no ambiente familiar durante as décadas de 1940 e 1950.

¹⁹¹ Informação oral fornecida por Sirley Amaro em entrevista à autora em 13 de Outubro de 2008, na cidade de Pelotas.

¹⁹² Armando Czamanski iniciou suas atividades na cidade de Passo Fundo em 1928, mudou-se para a capital na década de 1940, onde montou um estúdio na Rua Venâncio Aires, nas proximidades do Parque Farroupilha. Atualmente, esse se localiza na Avenida Osvaldo Aranha e está sob responsabilidade de seu sobrinho Delcio, que aprendeu a profissão com o tio quando criança.

¹⁹³ Informação oral fornecida por Delcio Czamanski em entrevista à autora em 18 de Outubro de 2008.

Ele comenta, ainda, que as fotografias foram arquivadas caso alguém desejasse encomendar cópias; entretanto, após alguns anos, foram queimadas para diminuir o arquivo. Czamanski não tinha um fator de identificação maior com o referente das fotografias, algo que as tornasse singulares, uma vez que eram produzidas em grande quantidade. Uma fotografia de casamento, por exemplo, representaria para o profissional apenas mais um casal de noivos que vai ao seu estúdio em busca de uma imagem; para os fotografados, seria a “eternização” de um momento único que, provavelmente, seria guardado por toda a vida.

Seria apropriado aprofundar a discussão a respeito da disposição das fotografias nos álbuns, uma vez que as formas como elas estão ordenadas sugere a seqüência narrativa e as associações estabelecidas pelos sujeitos que montaram o álbum.

Os álbuns de Giselda enfocam um período próximo, por isso, não é possível afirmar qual foi montado primeiro. Contudo, um deles possui um número maior de fotografias do final da década de 1950. Em virtude disso, esse composto de fotos um pouco mais recentes será denominado como o “segundo” álbum.

O álbum ao que se atribui a designação de “primeiro” inicia com um página dedicada à fotografia do irmão de Giselda no dia em recebeu o título de duque no *Clube Fica Aí Pra Ir Dizendo*. Na imagem, o menino e a duquesinha em trajes de gala, estão sentados no sofá. Na página seguinte, se vê um retrato individual de Nelson, que divide espaço com outro do momento em que recebe o título.

Muitas das páginas seguintes apresentam fotografias dos pais de Giselda em sua viagem a Buenos Aires. Depois, o álbum se dedica aos bailes, em especial aos do *Fica Aí Pra Ir Dizendo*. Assim, se vê uma página dedicada à presença da cantora Ângela Maria, outras à apresentação da “Orquestra Feminina” durante o “Grito de Carnaval” e algumas ao Baile com a cantora Nora Ney e a outros festejos ocorridos no clube. A seqüência, por vezes, situa na mesma página os eventos do clube e os instantâneos de Rua de Darci e Natália, pais de Giselda.

Ainda formam a seqüência páginas sobre a exposição de um pintor argentino. Aproximando-se do fim, existem os registros de um baile de debutantes em Porto Alegre, no qual Giselda era uma das moças a ser “apresentada” à sociedade. Na página seguinte aparecem muitos temas: imagens de bailes, um *footing*, um retrato de busto e uma fotografia do avô de Giselda no pátio de casa. Essa página não aparenta grande planejamento técnico. Seguem, na próxima página, duas fotos de

crianças que parecem representar personagens: em uma delas Giselda veste a coroa de duquesa e na outra aparecem três crianças fantasiadas no carnaval.

O ordenamento não obedece a um padrão cronológico, o que também se percebe em outros álbuns: as marcas de fotos descoladas indicam a possibilidade de uma reorganização das imagens. Além das fotografias, estão presentes um cartão postal argentino e um pequeno “santinho” católico com desenho de uma menina ajoelhada no altar.

No outro álbum de Giselda, as primeiras páginas são dedicadas às imagens de casamentos que foram oferecidas a Darci e Natália, a maioria delas em tamanho grande que ocupam uma página inteira. Essas são intercaladas por duas fotografias, uma do casal e outra da filha com uma amiga, tiradas no sofá do *Fica Aí* durante uma festa de casamento, provavelmente algum dos registrados nas páginas deste mesmo álbum.

Na seqüência, se vê páginas com fotos das rainhas do carnaval e de bailes na cidade de Bagé, outra imagem da coroação de Giselda - desta vez com toda a corte -, uma visita da menina com os pais ao *Clube Marcílio Dias*, em Porto Alegre, bailes em Rio Grande, um *footing* ao lado da foto de uma festa de São João. Ocupam uma das páginas seguintes retratos adultos e infantis, incluindo “lembrancinhas” de aniversário. Ainda em uma página, algumas imagens de times de futebol, seguida por outra em que aparecem uma fotografia dos jogadores do Brasil de Pelotas, *footings* e fotos de paisagens. Os retratos pequenos foram colocados juntos em duas páginas.

O álbum de Idalina também não possui uma ordem cronológica precisa. A primeira página se compõe de retratos, um deles de Idalina, e de uma imagem dessa senhora com um bebê no pátio de uma casa. Em seguida, muitas das páginas são compostas por pequenos retratos de amigos ou familiares. Mais adiante, há uma página em que várias imagens foram perdidas ou retiradas, na qual só resta um pequeno retrato de uma senhora. Nas próximas páginas, se destacam as imagens dos tempos em que a *guardiã* foi Rainha da primavera no *Clube Chove Não Molha*. Essas são grandes e geralmente ocupam toda a página, ou o centro dela, tendo outras pequenas dispostas ao redor. Não existe uma seqüência rígida, pois as imagens desse baile são intercaladas por outros pequenos retratos individuais ou fotos de grupo. O que se pode observar é que, além dos bailes, outro evento que

mereceu três páginas inteiras foi a festa em que se comemorou o primeiro ano de uma menina, Carmem Lúcia.

Ao se aproximar do final do álbum, as páginas mostram as fotografias de “veraneios” na praia de Torres vividos pela guardiã e suas amigas no final da década de 1950. Observa-se em duas páginas um recorte, do qual somente a imagem da *guardiã* foi tirada de uma outra foto e posteriormente colada no álbum.

Eloá também possui dois álbuns. Esses, assim como os pertencentes as demais guardiãs, não seguem uma ordem cronológica precisa. O primeiro álbum de Eloá tem em sua página inicial cinco pequenos retratos de seus filhos, e as imagens foram dispostas bem juntas de modo que ocupassem um menor espaço. Algumas marcas de fotografias indicam que as outras imagens do mesmo tipo tenham sido coladas e posteriormente perdidas. A seguir, a festa de aniversário de uma das filhas (que não está na página anterior) ocupa o centro de outras duas páginas. Ao redor das imagens do aniversário, foram coladas outras. Isso pode indicar que inicialmente tenha sido destinada uma página para cada uma delas e, mais tarde, tenham sido acrescentados outros retratos de familiares. Mais adiante, dividem a mesma página algumas fotografias mais recentes, da década de 1960, e uma imagem dos filhos de Eloá sentados na sala de casa. A fotografia de Dani, que não está representada na imagem citada anteriormente, foi colocada ao lado da foto dos irmãos.

O outro álbum, que será analisado com maior atenção, inicia com sete retratos. Eloá cola as fotografias de forma mais descontraída, sem preocupações com alinhamentos e linhas retas. Essas estão posicionadas de forma diagonal. Essa é uma característica que diferencia esse do álbum de Giselda, no qual a maioria das imagens é anexada ao álbum respeitando uma preocupação com o alinhamento, mesmo que isso diminua o espaço disponível para acrescentar outras imagens. Observa-se no acervo de Idalina essa preocupação em algumas páginas, principalmente nas que possuem fotografias alinhadas na horizontal.

O álbum de Eloá segue com uma página dedicada a sua família de criação, onde estão colocados quatro retratos de estúdio produzidos nos anos de 1930 e 1940. As páginas que seguem são formadas por uma sucessão de retratos de amigos ou familiares colocados em grupos de quatro ou mais imagens, sem que exista uma relação cronológica entre elas.

Para abordar a análise dos álbuns, vale retomar algumas questões metodológicas já mencionadas na Introdução. A contagem e a separação foram feitas por acervo familiar, ou seja, primeiramente as imagens pertencentes aos primos Rubens e Giselda, depois as de Idalina e, por fim, as fotografias guardadas por Eloá. Cada imagem foi inicialmente classificada em uma dessas três categorias: *Indivíduo*, *Família* e *Associações*. Assim, partiu-se da representação do sujeito, passando a seguir pelas imagens que abordavam seu ambiente familiar e outras redes sociais, e chegou-se até as fotografias da sua atuação do grupo nas associações recreativas.

Embora pareça um tanto óbvio, lembra-se que a categoria *Indivíduo* é formada pelas imagens em que os sujeitos aparecem sozinhos. Por *Família* entende-se não apenas a família nuclear, mas também as redes de amizade ou identificação entre famílias ou entre indivíduos. Por fim, na categoria *Associações* foram incluídos os Clubes, as organizações esportivas e os grupos carnavalescos. As fotos de cada categoria foram divididas em seis grupos temáticos construídos a partir de elementos constantemente percebidos nessas imagens. Seriam eles:

- *Retrato*: Indivíduo ou pequenos grupos são os elementos de uma composição na qual o sujeito é o elemento único ou central. Algumas imagens indicam se tratar de festas, pelas roupas e adereços utilizados pelos retratados. Mesmo nesse caso utiliza-se por parâmetro a escolha de registrar a imagem sem fornecer maiores elementos referentes ao contexto, em focar essencialmente os sujeitos de maneira “posada”, sem que se tenha a idéia de movimentos ou interações com o espaço.

- *Ritos de Passagem*: Momentos em que o indivíduo cumpre uma etapa que modificará sua visão do grupo e pelo grupo como, por exemplo, o casamento. Essa mudança se caracteriza não apenas por um descolamento físico, mas também por outra forma do indivíduo relacionar-se com o meio em que está inserido.¹⁹⁴

- *Trabalho*: Os sujeitos são fotografados no local de trabalho ou no exercício de uma atividade laboriosa que não signifique necessariamente um vínculo profissional, como no caso da fotografia em que sócios ajudam na construção da nova sede do *Clube Fica Aí*. (ver foto 29).

¹⁹⁴ MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003 p.185-210.

- *Festas/ Eventos*: Registros de reuniões no ambiente familiar, associações ou outras organizações. Compõem este tema os bailes e jantas nos clubes, jogos de futebol, festejos de carnaval, etc.

- *Espaço Urbano e outros espaços*: Imagens que não se encaixem nos temas anteriores e nas quais se perceba a interação do indivíduo com o espaço urbano, sejam na cidade de Pelotas ou nas viagens a outros locais. Os instantâneos de rua são exemplos desse grupo temático.

- *Esportes*: Os esportes podem ser entendidos tanto como eventos quanto formas de interação com o espaço urbano, uma vez que são praticados ao ar livre e em diferentes pontos da cidade. Em virtude disso, foram considerados como eventos somente na elaboração dos dados quantitativos.

É importante salientar que tais categorias não são rígidas: uma imagem pode ser vista como pertencendo a uma ou outra delas, de acordo com o observador - fato que também se aplica às demais formas de classificação temática. Em virtude disso, as fotografias que possuem múltiplas possibilidades de interpretação foram enquadradas em apenas uma categoria e um grupo temático, a fim de tornar a análise mais sistemática. Ratifica-se, ainda, que na discussão feita a seguir serão abordados apenas alguns temas em cada uma das categorias, sendo a totalidade abordada apenas na apresentação dos dados quantitativos.

Ao problematizar a experiência da representação fotográfica primeiramente em âmbito individual, depois no grupo familiar e, por fim, nas associações, pretende-se analisar a forma como o grupo construiu uma auto-representação. Além disso, busca-se compreender como essa representação dialoga como os padrões visuais da época e com as imagens de outros sujeitos presentes nos acervos.

Miriam Moreira Leite aponta dois tipos de retratos de família: formais e informais. Os primeiros, aos quais poderiam ser acrescentadas as fotografias tiradas em estúdio, corresponderiam aos ritos de passagem. Como informais se classificam as imagens relativas às férias e outros momentos de descontração.¹⁹⁵ Nesse sentido, a maior parte do total das fotografias existentes nos acervos das três famílias seriam *retratos informais*, que, embora chamado de *instantâneos*, silenciam conflitos ou tensões.

¹⁹⁵ LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Ethiene. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 39.

3.2 As representações nas fotografias individuais

A representação individual se dá, principalmente, nos grupos temáticos *Retrato e Espaço Urbano*. O primeiro se caracteriza pelas fotografias em estúdio, enquadradas de modo a registrar o corpo inteiro ou apenas o busto, sendo freqüentes as fotografias pequenas em tamanho 3 x 4. Estes pequenos retratos, que passam a ser obrigatórios nos documentos para identificação a partir da década de 1910¹⁹⁶, representavam uma fotografia de caráter “obrigatório” que poderia ser produzida com um custo mais acessível.

Como descrito no capítulo anterior, a ida ao estúdio se dava em ocasiões especiais, seja pela dificuldade de pagar pela imagem - no caso dos mais pobres – ou pelo desejo de ter uma fotografia mais requintada do que as que poderiam ser produzidas amadoramente - situação dos que gozavam de melhor condição financeira.

O retrato de estúdio, entre as décadas de 1930 e 1960, ainda possuía algumas características típicas do século XIX como, por exemplo, a minúcia para a composição do cenário e a padronização da pose. Essa última, anteriormente justificada pelo longo tempo necessário para a realização do registro da imagem, deixou de ser uma limitação técnica para tornar-se um ato social reproduzido por diferentes gerações.¹⁹⁷ Giselda lembra-se das imagens produzidas em estúdio: “Aqueles máquinas grandes com pé e geralmente um fundo branco ou estampado (...). Agora, quando tu olhas as fotos: era foto! Bem firmes!”¹⁹⁸

Assim, dentro do grupo *Retrato* destacam-se algumas imagens. A primeira é uma página do álbum de Idalina na qual se pode perceber o desenvolvimento da “vulgarização” da imagem fotográfica. Compostas por 10 retratos da década de 1950, essas carregam a padronização típica das fotografias feitas para documentos de identificação: os indivíduos foram registrados em posição frontal e não possuem os adornos comuns em outros retratos de estúdio, como chapéus, colares, etc.

¹⁹⁶ MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930)*. São Leopoldo: Oikos, 2009.

¹⁹⁷ Ver mais em: TURAZZI, Maria Inês. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.

¹⁹⁸ Informação Oral fornecida por Giselda Marques em entrevista à autora em 30 agosto de 2008, em Pelotas.

Estão em frente a um fundo liso e geralmente claro, com uma única exceção em que a neutralidade exigida é dada por uma cortina escura. Apenas uma das imagens possui data, estando essa em uma placa colocada no peito do fotografado no momento da produção da imagem fotográfica - um recurso presente em imagens de outros acervos pesquisados. A foto produzida para identificação é uma prática que se generalizou no século XIX a partir do “interesse em decifrar os rostos da multidão”, em controlar uma população que passou a assustar por crescer constantemente.¹⁹⁹ Percebe-se que, nos acervos pesquisados, essas imagens foram resignificadas quando passaram a compor o álbum familiar. Nesse momento deixaram de ser apenas um meio padronizado de identificação e adquiriram também um caráter único por representarem o laço afetivo com um ente querido.

A página possui marcas e fotos arrancadas, o que indica uma possível reorganização de algumas fotos. A fotografia da mãe de Idalina, que foi colocada logo abaixo do retrato da filha, encontra-se rasgada, apresentando marcas que apontam que ela tenha sido recortada de um outro suporte. Provavelmente pela sua facilidade de serem perdidas, essas imagens só foram encontradas coladas nos álbuns, nunca soltas como acontece com outras dos acervos.

Observa-se que as imagens masculinas predominam, fato não percebido nas páginas do álbum que mostram outros tipos de fotografia. Nas imagens que tem por tema os ambientes familiares, as mulheres são maioria. Naquelas que se referem às práticas de lazer, existe um equilíbrio entre os dois gêneros ou a predominância do feminino de acordo com o ambiente. No álbum de Idalina, as imagens em que aparecem mulheres são mais do que o dobro daquelas em que se vê homens.

¹⁹⁹ FABRIS, Op. Cit., p.44.



Fotografia 7 - Retratos. Década de 1950. Fotógrafos desconhecidos.
Acervo Idalina Mesquita

Uma grande parte dos sujeitos não foi identificada, sendo difícil estabelecer qual relação existe entre eles e a *guardiã*. Mesmo tendo em conta a padronização desse tipo de retrato, alguns elementos os diferenciam - um deles é a vestimenta. É possível ver apenas pedaços das roupas, mas através deles pode-se perceber um traço de individualidade que não diz quem essas pessoas eram, mas fornece elementos sobre como desejam ser vistas. Idalina e a moça que está ao seu lado optaram por uma blusa simples e clara que chega a confundir-se com o fundo escolhido, a mãe da *guardiã* (de roupa escura, mais abaixo) também se vestiu com simplicidade.

Alguns dos homens parecem preocupados em fornecer elementos de sua condição social. Dois deles optaram por terno e gravata, traje associado à idéia de seriedade e elegância. Outros dois fizeram uso de camisas cujos primeiros botões foram abertos, transmitindo uma menor formalidade. Por fim, outros dois rapazes fotografaram-se de farda, assim como o primo de Eloá, que está na próxima imagem.

Na fotografia, desgastada pelo tempo, vê-se Luís Carlos, primo de Eloá, que ao servir o exercito preferiu encomendar uma imagem em tamanho maior do que o escolhido pelos seus companheiros de farda citados anteriormente. Luís, mesmo

apresentando uma seriedade que condiz com a farda que utiliza, tem um registro que se diferencia dos pequenos retratos anteriores pela pose em meio-perfil e pelo uso do chapéu.

A carreira militar era um diferencial que conferia aos negros que a seguiam a característica de elite, uma vez que a maioria dessa população exerceu as ocupações mais simples dentro do mercado de trabalho durante a primeira metade do século XX. Sendo assim, à fotografia - que por si mesma poderia ser considerada um sinal de distinção para a população mais humilde - somou-se a representação de uma atividade que trazia status.



Fotografia 8 - Luiz Carlos, década de 1940. Fotógrafo desconhecido. Acervo Eloá Brisolara

Outro símbolo de distinção nesse período era possuir uma máquina fotográfica. Ela significaria não apenas a possibilidade de registrar a família, mas também de retratar-se. Darci (fotografia 9) apreciava muito as fotografias; tanto gostava de guardá-las como de aparecer nelas. A filha comenta sobre o auto-retrato: “O pai gostava de fazer umas coisas estranhas”²⁰⁰. Darci, bem vestido, está em frente ao espelho, que foi colocado sobre uma cadeira de modo que refletisse uma

²⁰⁰ Informação fornecida por Giselda Marques em entrevista à autora em Pelotas em 30 de agosto de 2008.

imagem de corpo inteiro. Ele inclina o rosto para cima, não tendo absoluto controle de seu reflexo nem da imagem que se forma no visor do aparelho. A máquina utilizada é uma câmera de médio formato, cuja marca não foi identificada. Nesse equipamento, o fotógrafo olha por cima da máquina; por isso a segura próxima à cintura. Uma das câmeras mais populares era a Rolleiflex. O registro de Darci não carrega a padronização típica das imagens realizadas em estúdio, todavia não se percebe uma descontração; o momento de tomada do retrato individual parece requerer uma pose distinta.



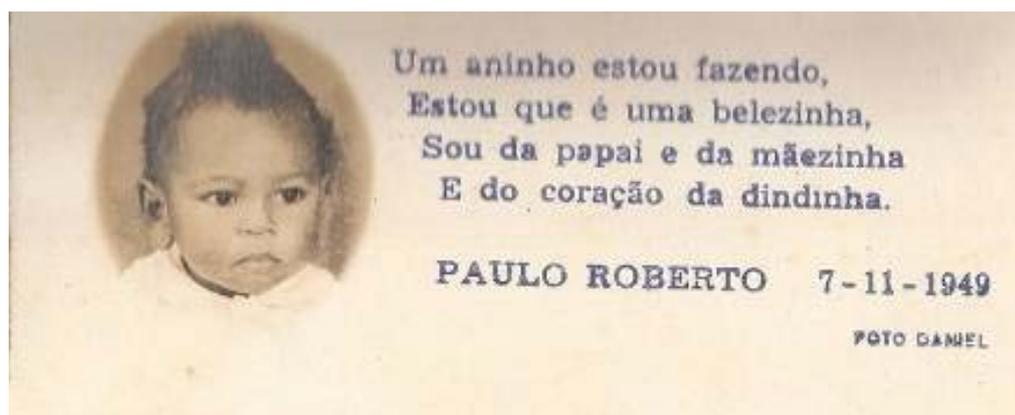
Fotografia 9 - Darci Marques. Auto-retrato. Década de 1950. Acervo Giselda Marques

Retomando a idéia de Ulpiano Bezerra de Menezes, o auto-retrato de Darci (foto 9) e pagina do álbum de Idalina (foto 7) são imagens que , dentre outras, provocam uma reflexão a respeito da *visão*. Percebe-se um contraste entre uma imagem construída pelo fotógrafo profissional que deve ser vista como um registro neutro e padronizado, e a fotografia do pai de Giselda que por possuir o domínio técnico da câmera produz a imagem com um duplo olhar: de fotógrafo e de objeto fotografado.

Seguem um padrão, também, as imagens relativas ao grupo *Ritos de Passagem* - as quais raramente são individuais nos acervos pesquisados. Dessas menciona-se duas, que dizem respeito a ritos que ocorrem ainda na infância: o primeiro aniversário e a primeira comunhão.

O retrato infantil parece ser presença indispensável nos álbuns. Mesmo nos casos em que não se refere a uma criança pertencente à família nuclear, ele ainda tem por intuito representar a continuidade das gerações e a união da família, reafirmando laços entre os membros de um determinado grupo.

O primeiro ano da criança era, muitas vezes, marcado pelas “lembrancinhas” dadas aos entes queridos. Essas eram fabricadas com a assinatura dos fotógrafos²⁰¹ responsáveis pela produção dessas imagens que eram acompanhadas de dizeres que afirmavam o pertencimento ao grupo familiar.



Fotografia 10 - Lembrança do primeiro ano de Paulo Roberto. 1949. Foto Daniel. Acervo de Giselda Marques

Os ritos de passagem religiosos fotografados são todos católicos, sendo que os retratos infantis correspondem às cerimônias de Primeira Comunhão, não existindo registros de batismo nos acervos específicos nem tampouco nos gerais. Em uma das páginas do álbum de Giselda, foram dispostas duas fotografias do ano de 1952: uma de Giselda e outra de sua prima, nas quais as duas, vestidas de branco, carregam o terço e a bíblia.

As fotografias que remetem aos ritos católicos parecem carregar uma padronização tão rígida quanto as cerimônias. Assim como o desenrolar do rito é semelhante, os elementos associados a ele também. As imagens das primas são

²⁰¹ Nos acervos foram encontrados trabalhos realizados por Foto Daniel, e Del Fiol.

muito parecidas, o profissional utilizou o mesmo cenário (um dos espaços da Catedral de Pelotas) e também sugeriu poses semelhantes.



Fotografia 11 Primeira comunhão 1952. Acervo Giselda Marques

Mais uma vez o espelho foi utilizado como recurso na imagem, porém, ao contrário do pai (foto.9) Giselda encontra-se em uma posição de meio-perfil voltada para a câmera trazendo por meio dos reflexos fragmentos de um espaço virtual para o que seria o “real”.

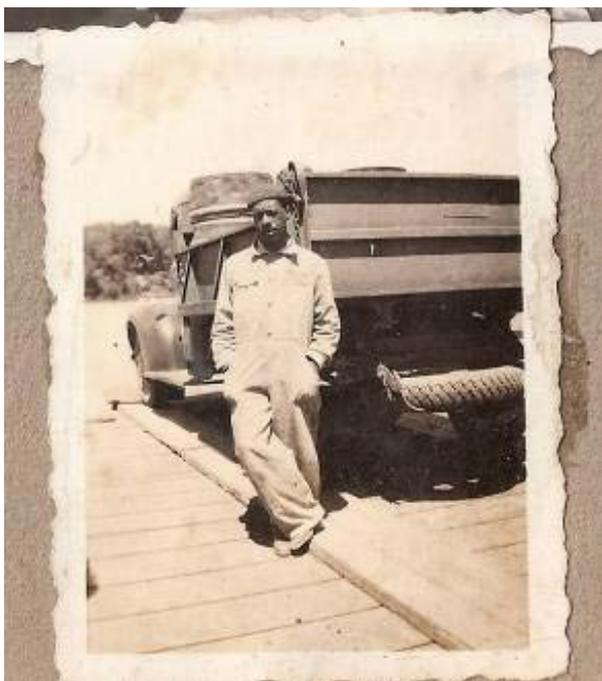
Mais uma vez o espelho foi utilizado como recurso na imagem, porém, ao contrário do pai (foto 9), Giselda encontra-se em uma posição de meio-perfil voltada para a câmera, trazendo por meio dos reflexos fragmentos de um espaço virtual para o que seria o “real”.

Outro assunto pouco retratado é o referente ao grupo temático *Trabalho*, tendo em vista que as imagens dos álbuns privilegiam momentos de diversão. Considera-se interessante observar duas imagens de Darci, que trabalhava no DAER (Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens). Segundo Giselda²⁰², ele comprava o material para a manutenção dos caminhões e das estradas, um emprego considerado muito bom em virtude da estabilidade profissional.

²⁰² Informação fornecida por Giselda Marques em 30 de agosto de 2008.

Na primeira fotografia, o pai de Giselda aparece de uniforme em frente a um caminhão. Nessa imagem, bem menor que a segunda, os elementos tendem a valorizar mais a atividade exercida do que o sujeito. Vê-se uma valorização do espaço urbano no enquadramento, principalmente do veículo que é utilizado no serviço.

Na segunda foto percebe-se uma maior valorização do indivíduo. O foco se concentra na atividade de Darci, agora sem o uniforme, que tem uma característica diferente, uma vez que dispensa a máquina em detrimento das suas anotações. A luz também o privilegiou na hora da apreensão da imagem, percebe-se que o rosto do homem que observa o trabalho de Darci está sombreado e é de difícil identificação. Ao olhar para o chão, é possível constatar a presença de outras duas pessoas no local de trabalho - talvez uma delas seja o autor da imagem, a julgar pela posição que se encontra da cena.



Fotografia 12 - Darci Marques, Aprox. década de 1950. Fotografia desconhecida. Acervo de Giselda Marques.



Fotografia 13 - Darci Marques, Aprox. década de 1950. Fotografia desconhecida. Acervo de Giselda Marques.

A maioria das imagens que tratam da interação entre os sujeitos e a cidade, pertencentes ao Grupo Temático *Espaço Urbano*, se caracterizam por distanciar-se da padronização característica dos estúdios fotográficos. Os *footings*, por exemplo,

são carregados da espontaneidade do registro instantâneo. Entretanto, algumas ocasiões mereceram um registro mais elaborado, como as viagens, por exemplo. Esse tipo de imagem foi corrente entre as décadas 1910 e 1930 nas revistas ilustradas, e apontam para a circulação da mulher nos novos espaços públicos de sociabilidade no centro da cidade.

O ato de “veranear” pode ser considerado um símbolo de distinção social por ser uma prática de lazer que não está acessível a todos. Talvez por isso o fotógrafo gravasse nas imagens a frase “Lembrança do Veraneio”. Idalina frequentou a praia de Torres no verão de 1957, ocasião em que posou para os instantâneos que ocupam algumas páginas de seu álbum. A moça posa de forma descontraída usando trajes de banho e um chapéu, mas a fotografia, entretanto, possui um requinte que lembra as imagens publicadas nas revistas ilustradas do período.



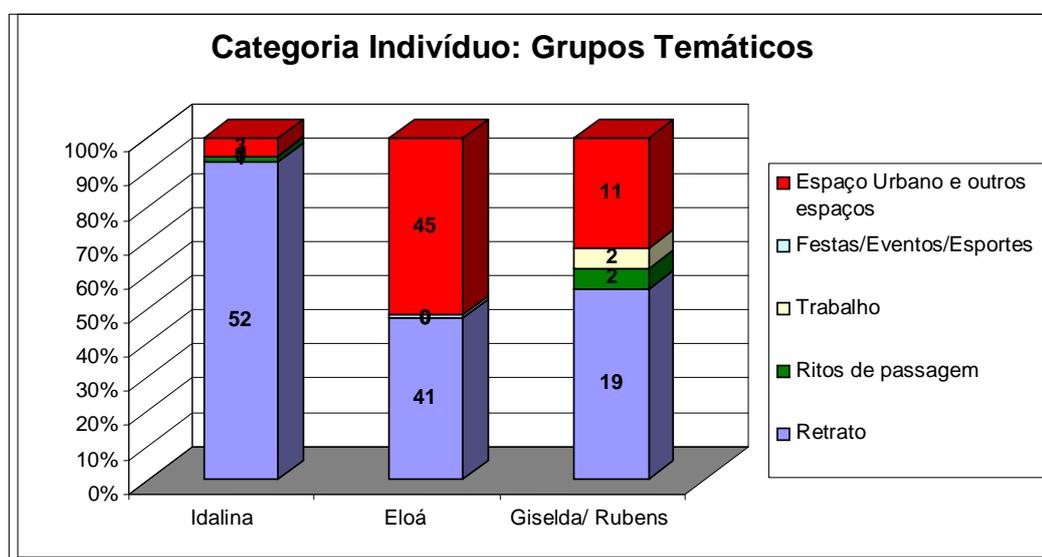
Fotografia 14 - Idalina na Praia de Torres. 1957. Fotógrafo Desconhecido.
Acervo Idalina Marques

As fotografias de viagens e férias representam um momento especial em que os sujeitos encontram-se distante das suas atividades cotidianas. Para Pierre Bourdieu:

Las vacaciones determinan la ampliación del área de lo fotografiable y suscitan una disposición a fotografiar que, lejos de ser una naturaleza diferente a la tradicional es su simple prolongación: em efecto, una práctica tan fuertemente ligada a las ocasiones excepcionales que puede ser considerada técnica de fiesta²⁰³

Na análise quantitativa, observou-se que na categoria *Indivíduo*, predominam imagens referentes aos Grupos Temáticos *Retrato e Espaço Urbano*. A partir disso, apresentaram-se como singularidades a predominância do grupo *Retrato* nos acervos pertencentes às famílias de Giselda e de Idalina, sendo que no acervo da primeira senhora é significativo o número de retratos de busto, enquanto no da segunda predominam os retratos de identificação.

Gráfico 1 -



Fonte: Elaboração da autora a partir dos álbuns fotográficos.

As imagens de indivíduos são marcadas pelo grupo temático *Retrato*, predominante no acervo de Idalina, que possui um grande número de fotos oferecidas por amigos e familiares. Existe grande número de registros dos indivíduos no *Espaço Urbano*, sendo o tipo de representação predominante no acervo de Eloá.

²⁰³ BOURDIEU, Op.Cit.p.74

Nessas imagens se vê uma parte do que seriam as ruas freqüentadas por esse grupo, entretanto, o enquadramento está no indivíduo fotografado e não fornece elementos suficientes para uma identificação mais precisa do trecho da cidade onde foi realizado o registro.

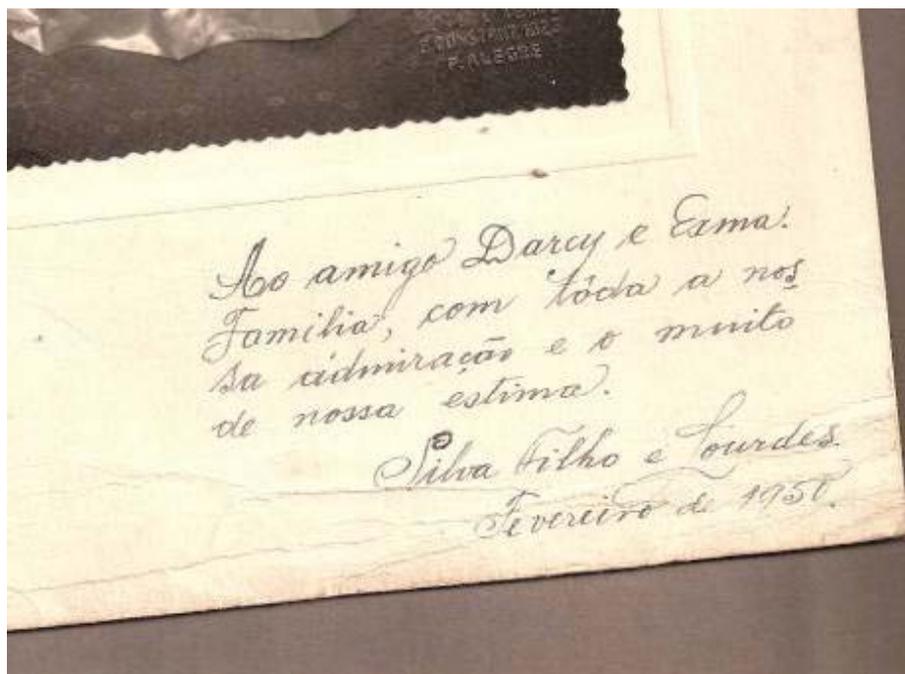
Enquanto nos acervos de Giselda e Eloá o padrão das fotografias de tema *Retrato* se equilibram com as representações dos indivíduos no *Espaço Urbano*, observa-se que nas imagens de Idalina os registros desse último tema são poucos.

3.3 As representações nas fotografias da família e suas redes sociais

Nas imagens pertencentes a esse eixo temático, podem ser percebidas redes que são construídas não apenas na família nuclear como também entre famílias. Assim, encontram-se nas fotografias, além de familiares consangüíneos, os colegas de trabalho e amigos, entre outros. Um primeiro indício da formação dessas redes são as fotografias recebidas de entes queridos, presença significativa em todos os acervos. Nos versos das fotografias ou mesmo na imagem são escritas dedicatórias que reiteram a intenção de estabelecer e manter vínculos. Esses retratos ganham um significado mais especial quando quem os recebe está presente na imagem. Isso permite dizer que os álbuns proporcionaram a construção de uma cartografia social de pertencimento da família a grupos mais amplos do que o parentesco consangüíneo.

No momento em que oferece uma fotografia, a pessoa espera também receber algo em troca, seja uma outra imagem ou o reconhecimento e a retribuição da estima que é muitas vezes anunciada na dedicatória. Algumas dedicatórias feitas a outros pelo guardião por vezes voltaram à sua tutela após a morte do ente querido a quem a fotografia havia sido oferecida.

Giselda tem, em seu acervo, fotos dedicadas pelos casais que tiveram o enlace apadrinhado pelos pais da *guardiã*, oferecidas na intenção de reafirmar os laços já construídos no ritual católico. Como a fotografia abaixo, por exemplo, na qual se lê: “Ao amigo Darcy e Exma. Família, com toda a nossa admiração e o muito da nossa estima. Silva Filho e Lourdes. Fevereiro de 1955.”.



Fotografia 15: Dedicatória escrita em umas das imagens do Acervo de Giselda Marques.1955

Passa-se a tratar das representações das famílias referentes ao Grupo Temático *Retrato* das quais se destacam duas. A primeira é uma página do álbum de Eloá, na qual se vê duas fotografias, que permite perceber a possibilidade de acrescentar novas imagens ao retrato da família, de reorganizar a representação do grupo.

A primeira delas mostra dez dos filhos da *guardiã* amontoados no sofá para caber no enquadramento da fotografia, nela a filha mais velha Helena, segura nos braços o caçula de apenas seis meses. Elas posam em frente a um outro retrato que está pendurado na parede de modo que outros sujeitos também fazem parte do retrato familiar. Miriam Moreira Leite considera que a proximidade da família com imagens de antepassados, colocadas como figuração no momento do registro fotográfico, busca tornar presente um membro já desaparecido.²⁰⁴

Foi acrescentada ao lado dessa, a fotografia da filha Daniela, que não estava presente na fotografia anterior. Na página, foi escrito por Eloá o nome e a posição dos filhos que posaram na sala da casa da família. Ambas as imagens foram produzidas por fotógrafos amadores e possuem um caráter informal, especialmente a foto do lado direito.

²⁰⁴ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.



Fotografia 16 - Página do Álbum de Eloá .Acervo Eloá Brisolará.

A outra página pertence ao álbum de Giselda e possui uma configuração diferente. Nela, duas das três imagens foram tiradas por profissionais. Na parte superior está o retrato de Giselda com o irmão. Abaixo dele vê-se a fotografia dos pais da *guardiã*, que possui um enquadramento semelhante. Essa foi realizada por Robles que, como dito anteriormente, era considerado um fotógrafo de elites.

Nessas duas imagens percebe-se uma composição e enquadramento diversos dos presentes na fotografia dos filhos de Eloá (foto 16). Durante o registro das fotos a seguir (foto 17), os sujeitos fotografados não precisaram se moldar ao espaço do enquadramento, existindo inclusive uma margem ao seu redor que os valoriza como assunto principal da imagem.

No fim da página ainda existe um pequeno retrato do irmão. Observa-se a idéia de união das diferentes gerações da família, sendo que os pais estão no centro enquanto as fotografias das crianças foram dispostas ao seu redor.



Fotografia 17 - Página do Álbum de Giselda Marques. Acervo Giselda Marques.

O começo de uma nova *família* é marcado na religião católica por um *Rito de Passagem*: o casamento. Esse é um motivo constante de registro, merecendo uma imagem feita por profissionais mesmo após a popularização da fotografia. É possível observar duas situações: a primeira em que o registro foi feito em estúdio e a segunda em que a foto é tirada no local da cerimônia. Alguns elementos constantes caracterizam o rito a que se refere a fotografia, mesmo quando em estúdio, principalmente o traje branco da noiva e o buquê de flores²⁰⁵.

Observa-se um silêncio sobre os rituais e cultos afro-brasileiros que, segundo informações orais, eram praticados por algumas das famílias pesquisadas. A partir da análise das fotografias, percebe-se que o fator de identificação com a cultura de origem africana se dava mais no pertencimento às associações carnavalescas do que nos ritos religiosos.

Esse silêncio pode estar relacionado às formas pejorativas com que as manifestações religiosas afro-brasileiras foram tratadas por grande parte da sociedade durante a primeira metade do século XX. As repressões aos terreiros foram muito fortes entre os anos de 1937 e 1945, Pedro Oro e Daniel de Bem

²⁰⁵ Sabe-se que em algumas regiões, como nas comunidades de origem pomerana onde algumas noivas casavam com vestidos pretos, embora usando véus e grinalda brancos, mas acervos pesquisados que fazem parte da grande maioria que escolhia o branco para o casamento. Sobre as fotografias de casamento ver: MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaio sobre História e Fotografias*. Niterói: Editora UFF, 2008.

descrevem ainda que: “ Após o término do Estado Novo, em 1945, a repressão policial diminuiu bastante, mas não a discriminação contra as religiões afro-brasileiras.”²⁰⁶

Na década de 1950 foram publicadas na revista *O Cruzeiro* fotografias, de autoria de José Medeiros, que mostravam o ritual de iniciação de três mães-de-santo (iaôs) da cidade de Salvador²⁰⁷. É importante tratar dessas imagens, vinculadas não apenas pela revista como também por outros veículos de comunicação impressa, para tentar entender como eram recebidas as fotografias dessas manifestações religiosas em um país definido como predominantemente católico.

O material produzido por José Medeiros foi publicado na revista em dois momentos Primeiramente no ano de 1951 em uma reportagem de caráter sensacionalista intitulada *As Noivas dos Deuses Sanguinários*; e no ano seguinte acompanhando o texto *A purificação pelo sangue*, construído pelo próprio Medeiros com um tom, menos apelativo.

Por fim, foram reunidas no livro *Candomblé*, publicado em 1957, suporte em que foram mais valorizadas pelo seu caráter documental. As leituras dessas fotografias, algumas vezes preconceituosas e outras respeitadas, se modificaram ao serem publicadas em diferentes suportes que as relacionaram com diversos textos e argumentos. No momento de sua publicação as imagens foram recebidas com polêmica, tanto por tratarem de um ritual secreto²⁰⁸ quanto pela presença de sangue e sacrifícios que aos olhos de leigos pareceram chocantes.

A repercussão foi desfavorável para alguns desses religiosos, a mãe de santa e as iaôs que estavam sendo iniciadas, por exemplo, não tiveram o rito reconhecido após a publicação das fotografias. Os praticantes, que passaram a discriminar essas iaôs²⁰⁹, temiam que as imagens pudessem ser usadas contra o candomblé e alimentassem hostilidades contra a religião. Em um contexto desses, entende-se uma escolha em silenciar imagens do culto ao organizar os álbuns fotográficos

²⁰⁶ ORO, Pedro Ari; Bem, Daniel F. de. A discriminação contra as religiões afro-brasileiras: ontem e hoje. *Ciência e Letras*, Porto Alegre, FAPA, n. 44, p. 301-318, jul./dez. 2008

²⁰⁷ Ver: AGNOLETTO, Taiane Caroline. *Um mosaico do Brasil através das fotorreportagens de José Medeiros em O Cruzeiro (1946-1962)*. Porto Alegre: PUCRS, 2009. (Mestrado em História).

²⁰⁸ Por este motivo Pierre Verger se negou a fazer a reportagem quando seu nome foi cogitado pela revista *O Cruzeiro*

²⁰⁹ TACCA, Fernando de. Candomblé – Imagens do Sagrado, Campos – *Revista de Antropologia Social* (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.p.152

familiares, seja para preservar o segredo de alguns rituais ou pelo receio da discriminação.

Convém ressaltar que a morte foi um outro tema imperceptível nos álbuns pesquisados. Ao construir uma *narrativa visual* para si e para os outros os familiares tendem a eliminar representações conflituosas ou que lhes causem mal-estar, o que poderia ser uma explicação para a falta de imagens mortuárias. Entretanto deve-se ressaltar que para outros grupos do Rio Grande do Sul, como os moradores das regiões de imigração italiana, é comum ter em seus acervos fotografias de familiares no momento do velório.²¹⁰

As imagens que fogem de um padrão rígido de pose são produzidas no final da década de 1950, mostrando o desenvolvimento do ritual: a entrada da noiva na igreja, o juramento perante o altar, etc. Entretanto, esse é o caso das fotografias existentes nos acervos gerais, mas não dos álbuns enfocados. Considera-se importante indicar que existiam algumas diferenças e semelhanças nas formas de registrar com fotografias o enlace de um casal. Assim, vale comentar duas questões. Primeiramente, a possibilidade de encomendar muitos registros do casamento era um privilégio, em virtude disso a escolha das famílias era por uma fotografia tradicional. Como diz Giselda: “De primeiro, os casamentos não tinham esse monte de fotografias que têm agora, era uma foto do casal, e eles faziam as cópias já para dar para os padrinhos”.²¹¹

Quem tinha a possibilidade de produzir mais retratos, poderia optar por uma “reportagem” em que o desenvolvimento do ritual fosse registrado. Esse foi o caso de Waldecy, que fez como se fosse um filme curto - como menciona o fotógrafo Czamanski -, e depois foi até o estúdio fazer outras imagens, que totalizam as cerca de 40 fotografias de seu casamento, realizado em 1952 na cidade de Porto Alegre.

Outro fator que convém ratificar é que as imagens são construídas pelo olhar do fotógrafo, que trabalha com um determinado padrão de representação - sobretudo quando as fotografias são feitas em seus estúdios. Existe uma negociação por parte do sujeito que vai ser fotografado, entretanto, nas imagens dos acervos, percebe-se que isso é algo que independe dele ser branco ou negro - o que

²¹⁰ Ver: Soares, Miguel Augusto Pinto. *Representações da morte: fotografia e memória*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Mestrado em História).

²¹¹ Informação oral fornecida por Giselda Marques em entrevista à autora em 26 de janeiro de 2007, na cidade de Pelotas.

aponta para o alto grau de padronização das imagens de estúdio, sendo essas frutos da negociação e conformação do sujeito a um padrão social.

Ao ver fotografias de casais diversos, no mesmo ou em diferentes acervos, se observa muito em comum.²¹² Primeiramente, o cenário semelhante: o mesmo altar ou local do estúdio, a almofada utilizada para que os noivos se ajoelhem, os mesmos enfeites. Além disso, também existe um padrão de pose semelhante em que o casal é eternizado em uma pose frontal e em pé, de corpo inteiro. A união deve ser representada de alguma maneira. Para isso, o noivo coloca um dos braços nas costas da noiva, enquanto o outro braço segura o dela ou é entrelaçado. Essa é a forma que predomina na maioria das imagens posadas da forma tradicional. O que se nota é que o importante era que os noivos demonstrassem uma proximidade física, e que o homem fosse o responsável pela aproximação.

Outro elemento presente são as crianças que acompanham o casal que posa para a foto, conferindo à imagem um caráter mais espontâneo – já que elas, embora compondo o ritual, parecem ainda não compreender a lógica de uma postura rígida construída neste tipo de registro.

Na página do álbum de Giselda em que são colocadas as imagens de três casais diferentes, todas realizadas por Tamagnone, se vê extrema semelhança. Sob as fotografias os responsáveis pela sua guarda escreveram as datas das cerimônias.

²¹² Ao consultar um acervo privado de descendentes de pomeranos observou-se que existe um padrão semelhante nas fotografias desse grupo e nas fotografias dos álbuns das famílias negras, quando realizadas nos estúdios de Daniel e Tamagnone.



Fotografia 18 - Fotografias de casamentos. Página do Álbum de Giselda Marques. Acervo Giselda Marques.

O fotógrafo Daniel tinha um local preferido do estúdio para registrar os casais que iam até ele. Entretanto, esse cenário é o mesmo utilizado para retratos individuais de corpo inteiro. Fazem parte da composição uma lareira, colunas, degraus e uma porta (janela) ao fundo que faz com que a noção de perspectiva se amplie. Na verdade, parece se tratar de um fundo pintado, devido a pouca variação da luminosidade vinda do vidro e, também, por essa ser uma prática muito comum.

O fundo não é neutro e recebe um tratamento desfocado, influenciando na imagem ao trazer movimento e transmitir a idéia de perspectiva. Ao observar fotografias assinadas por Daniel em acervos de famílias negras e no acervo de uma família branca²¹³, se percebeu que a forma de representação é muito parecida. Esse dado vem sustentar a idéia de que o fotógrafo registrou de forma semelhante os diferentes grupos que foram até seu estúdio. O profissional é procurado principalmente quando se busca o registro fotográfico de um “personagem social”²¹⁴, como nos ritos de passagem, por exemplo. Em ocasiões como o casamento, nas

²¹³ Acervo Fotográfico Privado Claudia Tomaschewski.

²¹⁴ BOURDIEU, Op. Cit.p.67

quais existe uma construção da imagem oficial tanto padronizada quanto o próprio ritual o fotógrafo na maioria das vezes trabalha a partir desse padrão para os diferentes grupos sociais que vão até seu estúdio.

Outro *Rito de Passagem* importante é a formatura. Nesse caso, o fim dos estudos no jardim da infância. Giselda, seus colegas e professoras compartilharam esse momento na Escola Assis Brasil em uma cerimônia na qual todas as crianças vestem uniformes brancos e carregam cestinhos nas mãos. Mesmo considerando os fatores técnicos que podem interferir no registro da imagem e em sua revelação, modificando as nuances das cores, é possível afirmar que as crianças negras presentes na imagem são minoria.



Fotografia 19: Formatura da turma do Jardim da Infância do Instituto Assis Brasil. 1949. Fotografia desconhecido. Acervo Giselda Marques.

Tendo em vista a valorização da educação pública como meio de inserção e ascensão social do negro na sociedade, considera-se representativa essa fotografia tirada no ano de 1949, num momento de expansão da escolarização associada ao processo de nacionalização e formação de futuros trabalhadores.

Dentro do Grupo Temático *Trabalho*, destaca-se outra foto do mesmo acervo na qual o avô de Giselda é fotografado no restaurante em que trabalhava como cozinheiro, juntamente com os seus colegas de trabalho: uma outra moça negra, da qual pouco se percebe da fisionomia por estar contra a luz e em ultimo plano, e um garçom branco.



Fotografia 20 - Avô de Giselda trabalhando em um Restaurante. Década de 1930. Acervo Giselda Marques.

O avô da *guardiã* encontra-se atrás de um balcão de madeira, vestindo o uniforme de trabalho. Na fotografia, o ambiente é muito valorizado pelo enquadramento, que coloca em primeiro plano as mesas e cadeiras e, a seguir, o balcão. Entretanto, o cozinheiro está no centro - é para ele que o olhar do espectador converge através do ponto de fuga da imagem. Assim como nas imagens de trabalho impressas nos álbuns de São Paulo ²¹⁵ e em outras

²¹⁵ Ver mais em: LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

publicações ilustradas da década de 1950, a imagem não apresenta qualquer tipo de tensão ou conflito, naturalizando o lugar do indivíduo na sociedade e as divisões de classe.

Para tratar das interações da família no *Espaço Urbano*, inicia-se com a imagem em que Darci Marques desce do avião que levou ele e a esposa até à Argentina. Essa foto é seguida de uma semelhante, em que Natália desembarca em Buenos Aires. Segue-se então, no álbum, uma sucessão de fotografias, algumas em duplicata, que narram a viagem realizada no ano de 1958. Antes de uma maior popularização do automóvel, o avião foi o meio de transporte que marcou a prática do turismo ²¹⁶ entre as camadas sociais que pudessem ter essa prática de lazer.



Fotografia 21 - Darci em Viagem à Buenos Aires. 1958. Fotografo desconhecido. Acervo Giselda Marques.

²¹⁶ Ver: BARRETTO, Margarida. *Manual de Iniciação ao Estudo do Turismo*. São Paulo: Papirus, 1998.

Uma das mais freqüentes representações de *Famílias no Espaço Urbano* presente nos acervos são os *footings*. Na imagem a seguir, Idalina passeia em Porto Alegre com amigos. Essa imagem é uma das que representa o dialogo entre o grupo que construiu estes álbuns fotográficos e outras imagens do período. As Revistas Ilustradas faziam parte da esfera do *visual* da primeira metade do século XX. Os *footings* na Rua do Andrades e na Galeria Chaves, por exemplo, fizeram parte das paginas da Revista do Globo nas primeiras décadas do século XX.²¹⁷ Os personagens da fotografia em questão se fizeram retratar de forma semelhante a outros sujeitos flagrados pela Revista passeando na ruas da capital gaúcha.



Fotografia 22 - Idalina e Amigos em Porto Alegre, Década de 1950.
Fotógrafo Desconhecido. Acervo Idalina Mesquita.

Os três usam trajes sociais, carregando a imagem de elegância - sendo que as duas amigas se vestem se forma muita parecida, O acompanhante, que segura

²¹⁷ MACHADO JÚNIOR, Op.Cit.

um cigarro entre os dedos, é o único que dirige um olhar direto ao fotógrafo; as moças parecem estar distraídas, olhando para o lado. Ao fundo vê-se a vitrine de uma loja de calçados e outras duas pessoas que também caminhavam pela rua - que poderia bem ser a Rua dos Andradas, uma vez nela foram produzidos outros instantâneos que compõem os *acervos gerais e secundários* pesquisados.

Como pode ser percebido pela imagem que remete à viagem para a Argentina, a interação da família de Rubens e Giselda e suas redes de relações com o *Espaço Urbano* não se restringiam ao Rio Grande do Sul. Na fotografia a seguir o grupo está na *Cidade Maravilhosa*.



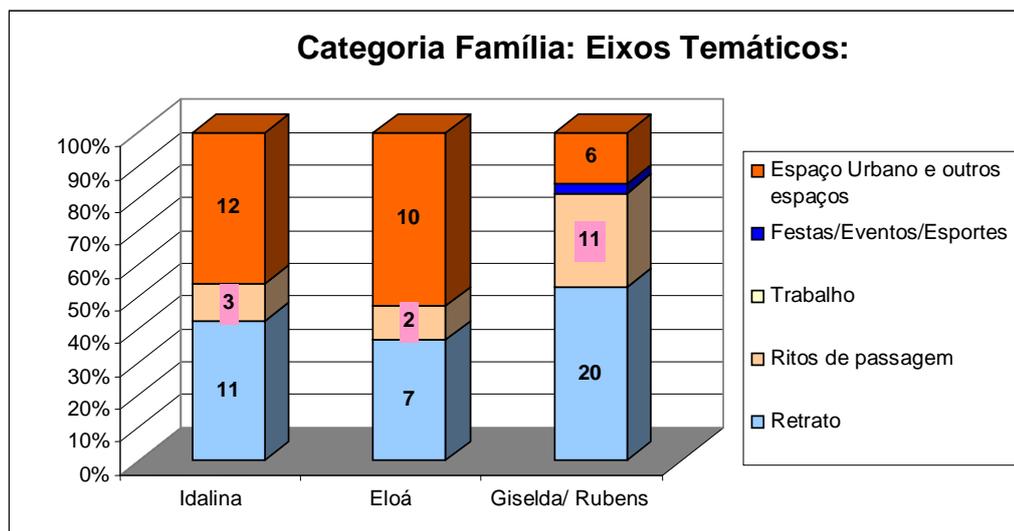
Fotografia 23 - Miss A Alvorada e família no Rio de Janeiro. Década 1940/1950. Fotógrafo desconhecido. Acervo Rubens Lima.

Ao vencer o concurso de *Miss A Alvorada* (por ter recebido a maioria dos votos depositados pelos leitores nas urnas que ficavam em casas comerciais da

cidade), Maria Cândida ganhou uma viagem de avião para o Rio de Janeiro. Os pais de Rubens foram junto com a moça, os pais dela e outros amigos para passear na então capital do Brasil. A fotografia foi tirada em frente ao Pão de Açúcar, motivo de muitos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro. A foto da década de 1950 lembra o estilo clássico das fotografias de família do início do século XX.

Para a família de Giselda e Rubens, um evento importante foi importante a vinda da cantora Ângela Maria à Pelotas, fato que também é citado nos relatos de outros titulares pesquisados dentro do acervo geral. Na ocasião, o contato foi feito pelo pai de Rubens, que também hospedou a cantora em sua casa - local onde foi tirada a foto a ser publicada no *A Alvorada*²¹⁸. Giselda possui em seu álbum fotos de Ângela no *Fica Aí Pra Ir Dizendo*, sendo que em uma delas posam Darci Marques e o pai de Rubens, juntamente com outros cavalheiros da diretoria, ao lado da cantora “Sapoti”. O grupo familiar em questão, pelo que se pode observar nas fotografias, mantinha um diálogo com a cultura de massa por meio dos eventos do *Clube Fica Aí*. Os pais dos dois *guardiões* posam para fotos ao lado de cantoras nacionalmente conhecidas e também com Helena Andrades, a Rainha do Rádio Gaúcho.

Gráfico 2



Fonte: Elaboração própria a partir dos álbuns fotográficos.

A partir do gráfico observam-se algumas singularidades da categoria *Família*. O Grupo Temático *Retrato* é predominante apenas no acervo de Giselda, que

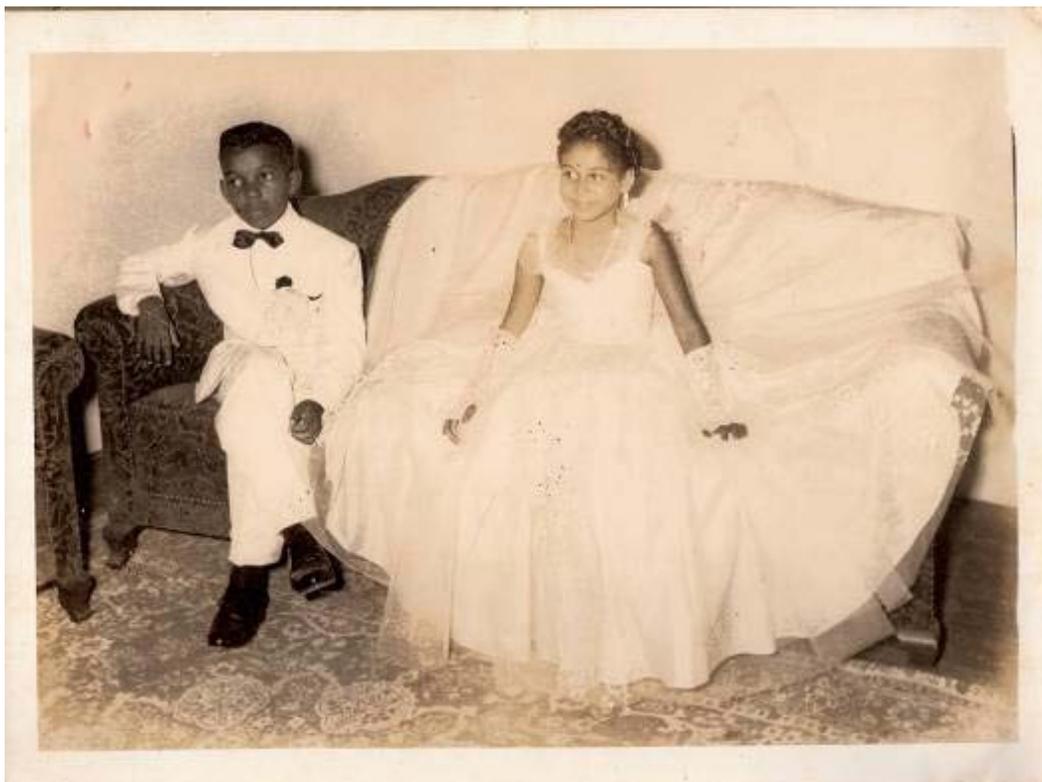
²¹⁸ *A Alvorada*. Pelotas, 23 out. 1954. p.1

também possui o maior número de imagens. Esse fato pode ser atribuído à quantidade significativa de fotografias realizadas em estúdios com fotógrafos profissionais. Nos acervos de Eloá e Idalina observa-se a predominância dos registros referente ao Grupo Temático *Espaços Urbanos*, os quais foram feitos em sua maioria por fotógrafos amadores. Percebe-se, ainda, que o Grupo *Ritos de passagem* tem exemplares em todos os acervos dentro da Categoria *Família*, o que não acontece de forma relevante com o referente às *Festas /Eventos*. As festas e os eventos esportivos são temas predominantes na Categoria *Associações*, abordada no próximo item.

3.4. As representações nas fotografias das Associações

As associações são os espaços onde o grupo busca uma afirmação e uma consolidação. As imagens dos clubes remetem às festas ou momentos significativos para a família que forma o acervo. Nos álbuns de Giselda e Idalina são presentes as fotos de coroação nos clubes assim como outros bailes realizados.

As associações fazem parte dos relatos da maioria dos entrevistados; mesmo os que não as freqüentaram conheciam alguma delas. Os clubes *Fica A Pra Ir Dizendo* e *Chove Não Molha* arregimentavam segmentos de diferentes condições econômicas, como foi citado no capítulo anterior, sendo que o luxo dos eventos realizados no primeiro chama a atenção nas imagens. Como no caso da foto acima, do Grupo Temático *Retrato*, na qual se vê o irmão de Giselda e uma menina sentados no sofá do *Fica Aí* no dia em que receberam os títulos de Duque e Duquesinha. O móvel da associação parece ser um dos locais prediletos para o registro, sendo cenário de muitas das fotografias tiradas no clube - como a da cantora Ângela Maria com a diretoria, citada anteriormente.



Fotografia 24 – Duque e duquesa do *Fica Aí*. Fotografia não identificada. Década de 1950. Acervo Giselda Marques

Por ocasião da “Festa das Tendeiras” foi feito o registro a seguir. Sobre a festa, Idalina comenta que as moças atendiam as mesas usando vestidos iguais - embora, na imagem, ela e as outras quatro moças em pé estejam com roupas diferentes das padronizadas que estão sendo utilizadas pelas outras seis senhoritas. No retrato, os *chovianos* estão vestidos com elegância, entretanto, são trajes que se distanciam do luxo ostentado nas imagens do *Fica Aí*.

A fotografia, de autoria de Daniel, pode ter sido realizada em seu estúdio ou no próprio *Chove*, uma vez que o plano de fundo da imagem não se assemelha com o de outras assinadas pelo mesmo profissional e analisadas durante a pesquisa. O que chama a atenção é o fato de se tratar de um registro que tem por tema uma festa do clube, mas é construído longe do evento. A identificação da fotografia como referente a uma festa temática, promovida por associação recreativa, advém do relato oral, pois são perceptíveis a rigidez e a pose características dos retratos convencionais de família. Esse registro planejado contrasta com a maioria das outras imagens de bailes tiradas no salão, nas quais se percebe o movimento nas danças, desfiles e coroações ocorridas no *Chove Não Molha* e outros clubes.



Fotografia 25 - Tendeiras. Foto Daniel. Década de 1940. Acervo Idalina

Dentre as imagens relativas ao Grupo Temático *Esportes*, encontram-se nos acervos com frequência as que se referem aos jogos de futebol, como uma em que Darci Marques posa ao lado do time do DAER, por exemplo. Uma exceção é a foto abaixo, tirada no *Clube Náutico Marcílio Dias* em uma das viagens de Giselda e seus pais a Porto Alegre, no ano de 1951. Os elegantes trajes da família da *guardiã*, em especial os de Sueli (primeira mulher em pé, da esquerda para a direita), deixam claro que a proposta da família era visitar o Clube e, não, aderir à prática de esportes. Observa-se na imagem, também, que a família de Darci Marques e os companheiros que posaram para a fotografia em pé estão de sapatos, enquanto os demais possuem os pés descalços. Não foram encontrados nos acervos registros de guardiões ou seus familiares próximos praticando esportes diretamente, apenas lembranças dadas por amigos ou sua participação.



Fotografia 26 – Clube Náutico Marcílio Dias. Porto Alegre. 1951.
Acervo de Giselda Marques.

Outro evento característico das associações é a comemoração do carnaval, que pode ocorrer dentro do clube ou então na rua, fazendo parte assim do Grupo Temático *Espaço Urbano*. Na imagem abaixo se vê um bloco carnavalesco, ao que tudo indica o do *Chove Não Molha*, se preparando para sair às ruas da cidade de Pelotas. Iris Germano salienta que “ É a partir das décadas de 1930 e 1940 que , por um lado, o negro se apropria do carnaval de rua delimitando uma identidade de grupo urbana e local e que , por outro lado o carnaval se torna símbolo nacional”²¹⁹. Na imagem vê-se os as mulheres, dentre elas Idalina, com fantasias semelhantes que lhes conferem um caráter de “uniformização” .Os homens, são os responsáveis pela música e ,também fantasiados com roupas semelhantes carregam os instrumentos. Percebe-se na imagem um misto de pose , pela forma com que o grupo está organizado para o registro, e descontração pois alguns dos músicos bem

²¹⁹ GERMANO, Iris .Carnavais de Porto Alegre:etnicidade e territorialidades negras no Sul do Brasil. In: SANTOS, José Antonio dos; SILVA, Gilberto Ferreira da; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (orgs). *RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Edipucrs, 2008p.108, p.246 a 261.

olham para a câmera. A imagem valoriza o grupo de homens, mulheres e crianças e não os sujeitos, uma vez que muitos dos componentes são quase imperceptíveis.



Fotografia 27 – Bloco Carnavalesco . Década de 1940. Acervo de Idalina Mesquita.

Por fim, a única imagem da categoria *Associações* que se refere ao Grupo Temático *Trabalho*: a construção da nova Sede do *Clube Fica Aí*. Na imagem, o destaque é dado para as estruturas do telhado, que ocupam o primeiro plano da imagem. Os trabalhadores, segundo Rubens, sócios do *Fica Aí*, estão bem ao fundo, quase imperceptíveis na imagem. Esta imagem, a quem não souber do que se trata, lembra as fotografias encomendadas pelo poder público na década de 1920, nas quais os sujeitos são quase um descuido que acabou sendo reproduzido com o motivo principal da fotografia. A mesma imagem foi publicada no *A Alvorada* em 27 de Junho de 1953, juntamente com outras que tratam da nova sede - nas quais os sócios que trabalham pelo clube recebem o destaque em primeiro plano. Provavelmente foi esta que deu origem ao clichê impresso no jornal.



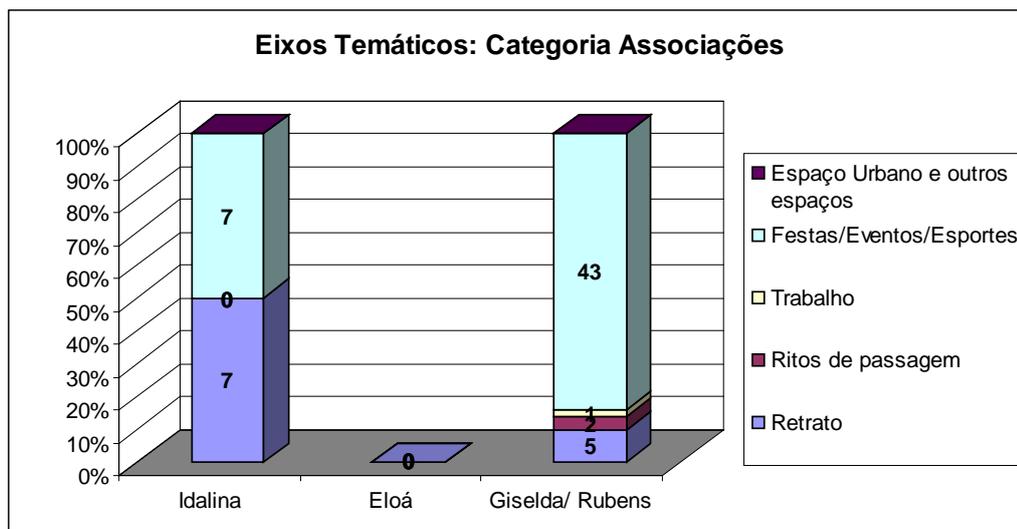
Fotografia 28 - Construção da Nova Sede do Clube *Fica Aí*. 1953. Fotógrafo Desconhecido. Acervo Rubens Lima.



Fotografia 29 - Detalhe da foto anterior

Por meio do gráfico percebe-se como cada acervo é singular. Ao mesmo tempo em que Eloá não possui nenhum registro de clubes ou outras entidades associativas, Giselda os tem como predominantes em seu álbum. O grande envolvimento da família de Giselda e Rubens com o *Clube Fica Aí* fez com que tenham uma imagem da construção do clube, a única encontrada que tem como tema o trabalho.

Gráfico 3



Fonte: Elaboração própria a partir dos álbuns fotográficos

As *Associações* se apresentam nas imagens como um espaço de diversão, sendo os registros de *Festas e Eventos* predominantes nessa categoria. Nas fotografias desses espaços os sujeitos aparecem sorridentes, dançando ou conversando com o grupo. Além disso, os clubes possuem seus próprios *Ritos de Passagem* eternizados nas imagens em que seus sócios recebem os títulos como duque, duquesa e rainha. A interação das *Associações* com o *Espaço Urbano* se dá principalmente nos festejos de carnaval, momento em que além dos bailes no salão existem os desfiles na rua.

Considerações Finais

Acredita-se que as fotografias dialogam com outras imagens que fazem parte do repertório visual presente nas sociedades que as criam e as lêem. Durante o século XIX, os negros que habitavam o Brasil tiveram sua imagem produzida por “olhares estrangeiros” que, na maioria das vezes, os fotografaram como *tipos*. No século XX, suas fotografias, ao serem vinculadas nos meios de comunicação, foram muitas vezes associadas a temas como a violência, as políticas assistenciais e os trabalhos manuais.

A importância dos álbuns familiares pesquisados se baseia na construção de um outro olhar, que dessa vez parte dos próprios sujeitos fotografados. O que se observou nesses acervos privados é que eles privilegiam os momentos de lazer e diversão e silenciam temas como os descritos no parágrafo anterior. O trabalho foi representado raras vezes, sendo as festas e os retratos de estúdio o motivo da maioria das imagens.

As fotografias dos acervos familiares podem fornecer dados tanto por meio de sua materialidade como nas imagens fixadas nesses suportes. Entretanto, seu papel mais importante é como representação, uma vez que o registro fotográfico não constitui uma cópia da realidade. Elas são construções da imagem desejada, para si e para os outros, onde se destacam os elementos considerados importantes para a afirmação diante do grupo.

Em uma sociedade cada vez mais complexa, o retrato age como uma forma de diferenciação. No estúdio, por exemplo, foram confeccionadas as fotografias posadas nas quais os grupos se adequam a um padrão construído no século XIX, buscando um registro requintado. A própria assinatura do fotógrafo era uma marca de distinção, especialmente quando ela era de um profissional renomado, cujos serviços tinham valor mais alto.

Os *Ritos de Passagem* foram registrados de forma padronizada, tendo como motivos principais os casamentos e as comunhões. Dentre os ritos, não foram encontradas fotografias de batismos nem funerais, comuns em algumas regiões de imigração italiana do Rio Grande do Sul. Também não foram temas das imagens os ritos de outras religiões, como as de origem afro-brasileira, por exemplo. Parece ser uma opção não possuir, na “história visual” familiar, manifestações de uma religião vista com desconfiança por parte de uma sociedade predominantemente católica.

Algumas imagens dos acervos lembram as das revistas ilustradas como, por exemplo, a fotografia de Idalina na praia, próxima de uma das formas de lazer que muito incentivaram o turismo na primeira metade do século XX: o banho de mar. A relação com essas revistas também pode ser percebida nos temas escolhidos nas fotografias, podendo alguns dos retratos individuais serem comparados ao publicados nas colunas sociais dos impressos. É oportuno mencionar que os acervos se assemelham com este meio de comunicação não apenas pela forma como são compostas algumas fotografias mas também por algumas temáticas presentes: as formaturas, os esportes, os enlaces matrimoniais, os retratos infantis e os eventos em associações recreativas.

Convém salientar que foi observada uma negociação com o retrato padrão consagrado pelas elites luso-brasileiras, sendo o fotógrafo um elemento muito forte nesse processo. Pelos retratos presentes nos acervos, se percebeu que o profissional não diferenciava seus clientes pela cor, mas sim pelo poder aquisitivo. As três famílias cujos álbuns foram analisados possuem condições econômicas diferentes, que acabaram sendo responsáveis por um leve contraste, percebido principalmente entre os álbuns de Giselda e Eloá. Os primeiros possuem um grande número de imagens que representam momentos de diversão, sendo um mesmo evento motivo de várias imagens. Eloá possui álbuns mais simples, com alguns retratos - entre os quais, os mais sofisticados dizem respeito à sua rica família de criação.

Por meio do luxo ostentado pelos sócios do *Fica Aí* em seus bailes, as fotografias dos clubes sociais representam bem as diferentes condições econômicas daqueles que os freqüentavam. As fotografias de Rainhas ou Duquesinhas possuem um padrão similar entre os clubes, sejam de negros, luso-brasileiros ou referentes a outros grupos.

Nos álbuns pesquisados, as fotografias de carnaval foram predominantemente tiradas dentro do clube, mostrando um carnaval comportado em ambiente planejado e “familiar” - que se contrapõe ao carnaval da rua, onde existia uma concentração maior de foliões e um menor controle dos festejos.

Outro silêncio percebido diz respeito aos espaços da cidade: as fotografias são, em maior parte, tiradas em espaço privado ou nas associações. Além dos *footings*, são raras as imagens que permitem ver um pouco mais da cidade. Não estão nas imagens as praças ou monumentos de Pelotas. As imagens que poderiam remeter

ao bairro em que moraram os fotógrafos geralmente apresentam apenas uma parca vegetação ou pedaço do pátio da casa. Essas fontes consultadas mostram uma cidade diferente, construída fundamentalmente em imagens de interiores. Pouco se vê sobre a atuação dos grupos nos espaços do centro, ou de sua presença em praças e demais espaços descritos nos depoimentos orais. A presença em monumentos ou paisagens características é valorizada nos registros de viagens, como no passeio dos pais de Rubens no Rio de Janeiro. São muitas as fotografias de estúdios que apresentam um fundo neutro ou desenhado, formando um cenário ilusório. A cidade parece reduzir-se aos estúdios fotográficos, aos clubes sociais e à Andrade Neves - onde eram registrados os instantâneos.

Frequentemente, as fotografias foram dadas como presente para fortalecer laços. As dedicatórias são muitas, mas sempre possuem uma escrita que justifica o oferecimento e espera o recebimento como forma de afeição. Essas relações provocam inclusões ou rasgos nas páginas, que são feitos na intenção de adicionar ou excluir alguém da *narrativa visual* do grupo. As páginas possuem várias marcas, o que evidencia que neste mais de meio século de existência os álbuns foram algumas vezes reinventados.

Os acervos fotográficos familiares são fontes ricas para pesquisa; muitas imagens não foram mencionadas nessa dissertação, mas fornecem dados importantes sobre a prática da fotografia por profissionais e amadores nas décadas de 1930, 40 e 50. Além disso, a questão da fotografia como objeto provocador de memórias é um tema que renderia um outro estudo interessante. As lembranças despertadas a partir das fotografias são as grandes responsáveis pelos laços de identificação criados com as imagens e pela preocupação em conservá-las. Em virtude disso, ratificando a importância da preservação desse tipo de fonte no âmbito familiar, finaliza-se esse trabalho com as palavras de Eloá Brisolara: “Eu vou guardar enquanto eu viver, depois que eu morrer [...] depois a gente não sabe o que acontece”.

Referências

1. Fontes Primárias

1.1 Acervos Fotográficos Privados

Acervo Fotográfico Privado Giselda Marques
Acervo Fotográfico Privado Rubens Lima
Acervo Fotográfico Privado Eloá Brolara
Acervo Fotográfico Privado Sirley Amaro
Acervo Fotográfico Privado Waldecy Bueno
Acervo Fotográfico Privado Idalina Mesquita
Acervo Fotográfico Privado Família Ribeiro
Acervo Fotográfico Privado Celestina Pinto
Acervo Fotográfico Privado Antoninha Morena
Acervo Fotográfico Privado Claudia Tomaschewski

1.2 Orais

1.2.1 Entrevistas realizadas pela autora

ENTREVISTA Nº 1 Celestina Isabel da Silva Pinto. 28 de janeiro de 2007

ENTREVISTA Nº 2 Rubens Lima. 8 de setembro de 2008

ENTREVISTA Nº 3 Syrlei Amaro. 13 de outubro de 2007

ENTREVISTA Nº 4 Idalina Mesquita. 14 de abril de 2007

ENTREVISTA Nº 5 Giselda Maria Marques Lima. 26 de janeiro de 2007

ENTREVISTA Nº 6 Giselda Maria Marques Lima. 30 de agosto de 2008

ENTREVISTA Nº 7 Eloá Rodrigues Brolara. 17 de janeiro de 2007

ENTREVISTA Nº 8 Délcio Czamanski. 18 de outubro de 2008

1.2.2 Entrevista realizada por Caiuá Cardoso Al Allam do Acervo do Laboratório de História Oral da PUC-RS

ENTREVISTA Nº 9 Maria Francisca Ferreira. 30 de julho de 2009

1.3. Jornais

Hemeroteca da Biblioteca Pública Pelotense

Diário Popular 1931
 Diário Popular 1933
 Diário Popular – fevereiro e maio de 1934
 Diário Popular 1936
 Diário Popular 1938
 Diário Popular 1940
 A Alvorada 1931
 A Alvorada 1932
 A Alvorada 1934
 A Alvorada 1935
 A Alvorada Dezembro de 1946
 A Alvorada 1947
 A Alvorada 1949
 A Alvorada 1951
 A Alvorada 1953
 A Alvorada 1954
 A Alvorada 1955
 A Alvorada 1956
 A Alvorada 1957
 A Opinião Pública 1907

1.4 Outras fontes

Álbum de Pelotas. Comemoração do Centenário da independência do Brasil. Pelotas: 1922. Núcleo de Documentação Histórica da UFPel

Centro de Documentação do Museu da Baronesa. Livro de Despesas Museu da Baronesa

2 . Bibliografia

AGNOLETTO, Taiane Caroline. *Um mosaico do Brasil através das fotorreportagens de José Medeiros em O Cruzeiro (1946-1962)*. Porto Alegre: PUCRS, 2009. (Mestrado em História).
 ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
 ANDREWS, George Reid. *América Afro-Latina - 1800-2000*. São Carlos: EDUfscar, 2007.
 ANJOS, Marcos Hallal dos. *Estrangeiros e Modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do Século XIX*. Pelotas: Ufpel, 2000.
 ARAÚJO, Emanuel (Org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenege, 1988.

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*. n. 21.1998/1, p.1-30.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARRETTO, Margarita. *Manual de Iniciação ao Estudo do Turismo*. São Paulo: Papirus, 1998
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BORGES, Maria Eliza Linhares Borges. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autentica: 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: GG, 2003.
- CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v.XXXI, n.2, p.23-39, dez. 2005.
- CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. *Diálogos*. PPGH/UEM. V9, n.1 p.143-165, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. (org.) *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 229-254.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, abr. 1991, p. 173 – 191.
- CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: _____ *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CORREA, Laura Guimarães. Corpo exposto: a representação do negro em dois anúncios de telefonia celular. *UNIREVISTA*. Vol1n°3 (julho de 2006), p.1 –11.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- DIKOVITDKAYA, Margaret. *Visual Culture: the study of the visual after the Cultural turn*. Lodon, Cambridge: The MIT Press, 2006.
- FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FEIJÓ, Nilo Alberto. Recordar é viver. In: Santos, Irene dos (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Edição Do Autor, 2005.
- FONSECA, Claudia. De família, reprodução e parentesco; algumas considerações. *Cadernos Pagu*, n. 29, julho-dezembro de 2007, p. 9-35.
- FRASER, Ronald. História Oral, História Social. *História Social*. N.17, Valência, 1993.
- FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia (orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo. EDUSC, 2005.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- ¹ GERMANO, Iris .Carnavais de Porto Alegre:etnicidade e territorialidades negras no Sul do Brasil. In: SANTOS, José Antonio dos; SILVA, Gilberto Ferreira da; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (orgs). *RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Edipucrs, 2008, p.246 a 261.
- GILL, Lorena Almeida; LONER, Beatriz Ana. Os clubes Carnavalescos negros de Pelotas (RS). In: *3º Encontro de Escravidão no Brasil Meridional*. Florianópolis,

2008. Disponível em <http://www.labhstc.ufsc.br/pdf2007/37.37.pdf>, acesso em 29 de junho de 2009.
- GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.9, n° 17-30, jan/dez, 1996.
- GOMES, Arilson dos Santos. *A formação de oásis: dos movimentos fretenegrinos ao primeiro congresso nacional do negro em Porto Alegre-RS (1931-1958)*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. (Dissertação de Mestrado em História)
- GOMES, Arilson dos Santos. "Aparecendo na foto": representações do negro na fotografia em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX. *História, Imagem e Narrativas*. N.5, ano 3, p.1-25, 2007. Disponível em <http://www.historiainagem.com.br>, acesso em 12 de julho de 2009.
- GUTIERREZ, Ester J. B. *Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas [1777-1888]*. Pelotas: UFPEL, 2004.
- GUTIERREZ, Ester. *Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. 2ª ed. Pelotas: UFPEL, 2001
- HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- JAY, Martin. That visual turn. The advent of visual culture. *Journal of Visual Culture*. Vol. 1 (1), 2002, p. 87-92.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Art Cultura*, Urberlândia, v.8, n.12, jan-jun, 2006, p. 97-115.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas: UNICAMP, 2006. (Tese de Doutorado em Multimeios).
- LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Ethiene. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 36-47.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.
- LISSOVSKY, Maurício. O dedo e a orelha: ascensão e queda das imagens em tempos digitais. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v6, n 12, 1993.
- LONER, Beatriz Ana. A rede associativa negra em Pelotas e Rio Grande. In: SANTOS, José Antonio dos; SILVA, Gilberto Ferreira da; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (orgs). *RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Edipucrs, 2008, p.246 a 261.
- LONER, Beatriz Ana. *Construção de Classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930)*. Pelotas: UFPEL, UNITRABALHO, 2001.
- LOPES, André Luis Borges. *A modernização do espaço urbano em Pelotas e a Companhia Telefônica Melhoramento e Resistência (1947-1957)*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Dissertação de Mestrado em História).
- MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto - Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930)*. São Leopoldo: Oikos, 2009.

- MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. *Fotografia do Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Ed.UFPEL, co-edição Livraria Mundial, 1993.
- MASSIA, Rodrigo. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. (Dissertação de Mestrado em História).
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.) *História e vida Privado no Brasil*. Volume 2. Império : a corte e a modernidade nacional. São Paulo. Cia das Letras, 1997, p. 207.
- MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise das fotografias nas revistas ilustradas cariocas na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. v. 13, n.1, São Paulo, jan-jun, 2005, p.133-174.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaio sobre História e Fotografias*. Niterói: Editora UFF, 2008.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003 p.185-210
- MEIHY, José Carlos S. Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, Julho 2003, p. 11-36.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José Souza; NOVAES, Sylvia Caiuby; ECKERT, Cornélia (orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC, 2005, p.33-56.
- MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: A modernidade nas fotografias impressas de Pelotas*. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Tese de Doutorado em História).
- MOREIRA, Paulo Roberto Staud. *Os cativos e os homens de bem: experiências negras no espaço urbano. Porto Alegre –1858-1888*. Porto Alegre: EST Edições, 2003.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil. (1637- 1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática:1997.
- ORO, Pedro Ari; BEM , Daniel F.de. A discriminação contra as religiões afro-brasileiras: ontem e hoje. *Ciência e Letras*, Porto Alegre, FAPA, n. 44, p. 301-318, jul./dez. 2008.
- PEREIRA, Lúcia Regina Pereira. *Cultura e afrodescendência: organizações negras e suas estratégias educacionais em Porto Alegre (1872-2002)*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Tese Doutorado em História).
- PERES, Eliane Terezinha. Relações de gênero, classe social e grupo étnico nos cursos noturnos masculinos de instrução primária da Biblioteca Pública Pelotense (1875- 1915). *História da Educação*, n.1, vol.1, abril 1997, Pelotas, p. 21 a 66.
- PETERSEN, Silvia. *Antologia do Movimento Operário (1870-1937)*. Porto Alegre : Editora UFRGS, 1992.

- PETIZ, Silmei de Sant'Ana. *Buscando a liberdade: as fugas de escravos da província de São Pedro para o além-fronteira (1815-1851)*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.
- PORTINARI, Rodrigo. O negro nas capas da Folha de São Paulo. Disponível em: www.faac.unesp.br/publicacoes/anais-comunicacao/textos/07.pdf, acesso em 14 de agosto de 2009.
- POSSAMAI, Zita. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. (Tese de Doutorado em História).
- POSSAMAI, Zita. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*, v.14. n.1, p. 263-289. jan.- jun. 2006, p. 263-289.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- ROLIM, Rosa de Moura. *Habitação Popular em Pelotas (1880-1950): entre políticas públicas e investimentos privados*. Porto Alegre: PUCRS, 2006. (Tese de Doutorado em História).
- SANTOS, Irene dos (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Edicação do Autor, 2005.
- SANTOS, José Antonio dos. *Raiou A Alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957)*. Niterói: UFF, 2000. (Dissertação de Mestrado em História).
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume 3 - República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-512.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça como Negociação: sobre as teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.
- SILVA, Fernanda Oliveira da. *Raça, sociabilidade e identidade num clube pelotense: Clube carnavalesco negro Fica Ahí Pra Ir Dizendo (1938-1943)*. Pelotas: UFPEL, 2008 (Monografia Graduação em História).
- SOARES, Miguel Augusto Pinto. *Representações da morte: fotografia e memória*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (Mestrado em História).
- SOARES, Taís Castro. *A fotografia entre o distinto e o popular: uma memória dos estúdios fotográficos Robles e Del Fiol em Pelotas / RS (Século XX)*. Pelotas: UFPEL, 2007. (Monografia Especialização em Memória, Identidade e Cultura Material).
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Don Quixote, 1986.
- TAVARES, Viviane dos Santos. *Dr. Pescadinha em cena*. Pelotas: UFPEL, 2007. (Artigo Especialização em História do Brasil).
- TACCA, Fernando de. Candomblé – Imagens do Sagrado, Campos – *Revista de Antropologia Social* (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.p.152
- TURAZZI, Maria Inês. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.l., n. 27, 1998.
- VAZ, Paulo Bernardo. (org). *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.
- VECCHIA, Agostinho Mário Dalla. *Os filhos da escravidão*. Pelotas. Editora UFPEL, 1993.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.bvgf.fgf.org.br>

<http://www.museuhistoriconacional.com.br>