



O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira

MAURICIO LISSOVSKY

Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação pela UFRJ, onde leciona Roteiro e Teoria da imagem. Pesquisador do CNPq e coordenador da área de Comunicação e Informação na CAPES.

Resumo: A edição comemorativa dos 80 anos de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 2013, exibe na capa a fotografia de uma magnífica casa senhorial – um monumento arquitetônico, iluminado como se fosse o cenário de uma novela de TV. O que aconteceu com a senzala que esteve na capa do livro nas dezenas de edições anteriores? Investigamos aqui as mudanças na cultura visual brasileira que tornaram possível um desaparecimento tão perturbador.

Palavras-chave: Fotografia Brasileira. Tropos raciais. Gilberto Freyre. Cultura Visual.

Abstract: The cover of the commemorative edition of the 80th anniversary of *Casa-Grande & Senzala*, by Gilberto Freyre, published in 2013, shows a photograph of a glamorous Casa-Grande [Big House], lit like an architectural landmark, ready to serve as the set for a film or a TV soap opera. What happened to the Senzala [the Slave Quarters] that appeared on the covers of the dozens of previous editions? This essay aims to investigate the changes in Brazilian visual culture that allowed such a disturbing disappearance.

Keywords: Brazilian Photography. Racial tropes. Gilberto Freyre. Visual Culture.

Em dezembro de 2013, *Casa-Grande & Senzala*, o clássico de Gilberto Freyre, completou 80 anos. Nas oito décadas que se seguiram a sua publicação, a obra recebeu inúmeras críticas e revisões, mas segue sendo nosso ensaio sociológico mais influente e, sobretudo, a mais persistente das interpretações da sociedade brasileira. Na proposição de Freyre, a casa-grande e a senzala formariam uma dualidade fundamental, fundadora não apenas da sociabilidade privada dos brasileiros como da cultura política do país. As duas construções, vizinhas uma da outra, seriam simultaneamente antagônicas e complementares, assim como os senhores e os escravos que as habitavam.

Como era de se esperar, preparou-se uma bela edição comemorativa, com a fotografia de uma magnífica casa-grande na capa (fig. 1). Sob um céu crepuscular, ela ergue-se linda, glamourosa – a iluminação monumental sugere a locação de um filme ou novela de televisão. Mas algo nos inquietou nessa imagem. Para onde teria ido a senzala (ou a imagem do escravo associada a ela), que costumava estar presente nas capas das dezenas de edições anteriores do livro? Por que os editores de 2013 se sentiram à vontade para subtrair da capa a complementaridade das duas estruturas – complementaridade que Freyre procurou enfatizar com a utilização de um “e” comercial? Quem os autorizou? Ou melhor: como essa fotografia os autorizou?

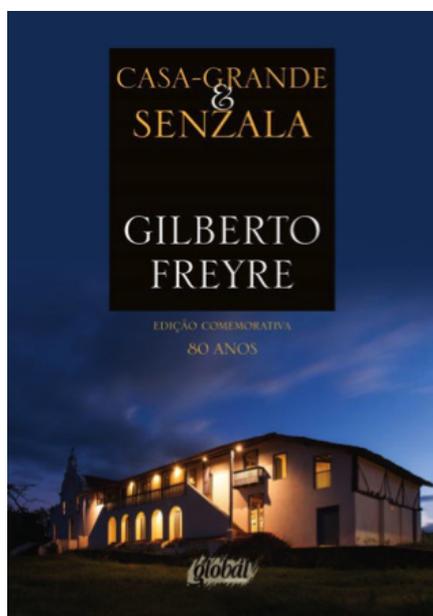


Figura 1: Capa da edição comemorativa dos 80 anos de *Casa-Grande & Senzala*, dezembro/2013.

Posta deste modo, a pergunta pode parecer arbitrária. Mas enfrentá-la conduziu-me a uma investigação em torno das figurações da raça na fotografia brasileira. Mais precisamente, uma busca pelos tropos por meio dos quais a racialidade se inscreve nas imagens fotográficas. A questão dos tropos visuais é objeto de um crescente debate teórico. A noção tem pelo menos duas origens: a retórica clássica e suas figuras de linguagem (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) e a iconologia panofskyiana (motivos, temas, conceitos, símbolos). A referência fundadora no campo da fotografia, no entanto, é o famoso ensaio de Roland Barthes “Retórica da Imagem”, de 1962, onde os tropos são responsáveis pela passagem da denotação à conotação, assinalando na imagem seus “conotadores”. Em outras palavras, aquilo que permite a uma fotografia comunicar algo além do evento singular que registra (BARTHES, 1984). O principal esforço para a formalização dos tropos fotográficos ocorreu entre os teóricos da fotografia publicitária e de propaganda. Buscava-se, nesse caso, identificar os elementos formais que visavam enfatizar, sensibilizar, tornar memorável e comunicar mais eficientemente certas mensagens, uma vez que, como argumentava Barthes em seu ensaio, sustentavam-se em imagens cujo sentido tendia a “flutuar”.

Mais recentemente, a questão dos tropos foi retomada pelas análises críticas da fotografia documental, em particular aquelas vinculadas aos estudos de gênero. Um exemplo relevante é a pesquisadora holandesa Marta Zarzycka (2013) para quem os tropos são “convenções” que permanecem imutáveis, mesmo quando utilizados em contextos diversos, distinguindo-se assim dos chamados *foto-ícones* que estão sempre vinculados a eventos específicos. Isto é, tropos seriam “imagens fortes” capazes de garantir seu sentido independente do tempo e do espaço.¹

O uso que fazemos nesse texto é bastante mais restrito, ainda que compartilhe com algumas das premissas resumidas acima. Entendo como “tropos da raça” os recursos estéticos por meio dos quais assinala-se nas imagens fotográficas que é de raça que se trata. Não diz respeito, portanto, à presença desse ou daquele “conotador” que faria a passagem, em uma foto em particular, do fato ao conceito, mas a uma “marca”, a um recalque, isto é, à forma visual entendida como processo ao qual uma fotografia adere para ser memorável, divertida, irônica, chocante, piedosa, romântica, etc., ou, como no caso dessa pesquisa, para assinalar e inscrever a racialidade no escopo de certas imagens.² Os pesquisadores de cinema talvez percebam alguma afinidade com o que Deleuze (1985) chamou “reino dos

1. Seu ponto de vista está mais amplamente descrito em seu livro, recém publicado (ZARZYCKA, 2016).

2. Para o esboço de uma “iconologia das marcas” em oposição a uma “iconologia da iconografia”, ver LISSOVSKY (2014a).

clichês”, que não é a “realidade crua”, mas “o seu forro”, operando aqui, não como um repertório de conteúdos ou “imagens flutuantes”, mas como isso que conspira, isso que atrai, isso que se faz reconhecer e que torna verdadeiramente irresistível, na fotografia, o advento do clichê (252-264). Meu interesse não foi produzir uma tipologia das representações da raça nos últimos 150 anos, mas observar os deslocamentos, as substituições, os rearranjos figurativos que podem nos ajudar a interrogar o imaginário brasileiro contemporâneo acerca da escravidão. E, se possível, sugerir uma resposta acerca do enigmático paradeiro da senzala que, até bem recentemente, esteve na capa do famoso livro.³

3. Os resultados preliminares dessa pesquisa foram apresentados em um seminário sobre Raça e Fotografia, promovido pelo Programa de Estudos Latino-Americanos (PLAS) da Universidade de Princeton, em abril/2014. Agradeço a Rachel Price e Carolina Sá-Carvalho por esse convite. Uma versão reduzida desse ensaio foi publicada na revista Zum, editada pelo Instituto Moreira Salles, em outubro/2014.

* * *

Talvez não possa haver síntese mais expressiva do lugar simbólico ocupado pelo livro de Freyre na cultura brasileira que uma ilustração, publicada em 01 de dezembro de 2013 no Diário de Pernambuco. Celebrando o “Encontro de raças”, podemos ver três braços masculinos erguidos, pertencentes, respectivamente, a um branco, um índio e um negro, que sustentam um objeto que é simultaneamente um livro e a bandeira nacional (TORRES, 2013). As imagens da dualidade e do contraste entre as raças estão presentes desde o início do livro. Já no prefácio da primeira edição, Freyre (1998) relata que quando era estudante de antropologia em Columbia, em fins dos anos 1920, viu um “bando” de marinheiros mestiços brasileiros caminhando sobre a “neve mole do Brooklin”: “deram-me a impressão de caricaturas de homens”, escreve. Tão fracos, pequenos e doentios pareciam em face dos robustos e bem alimentados norte-americanos (XLVIII). As teorias dominantes, inclusive no Brasil, sustentavam que tal fragilidade decorria da mistura de raças. Com Franz Boas, no entanto, Freyre havia aprendido a separar a herança genética dos fatores ambientais, separar natureza de cultura.

Mas, como é notório, não foi Freyre quem colocou o tema das raças no centro do debate sobre a formação, a identidade, e o destino do povo brasileiro. Em 1840, o IHGB promovera um concurso em que se perguntava qual seria o melhor modo de escrever uma história do Brasil. A vitória foi concedida, cinco anos depois, a Von Martius, sábio e naturalista alemão, que, em uma breve monografia, sustentou que esta história deveria ser escrita a partir do que mais singularizava o país: a “mescla de raças” (REIS, 1999, p. 26). Essa

premissa será pela primeira vez satisfeita com publicação, em 1850, da *História Geral do Brasil*, de Varnhagen. Mas se mistura das raças forjara o povo, seu destino se cumpriria com predomínio dos brancos, e dos portugueses em particular, cujos direitos, inclusive sexuais, decorreriam de sua vitória sobre os nativos no âmbito da conquista. Em Varnhagen, a conquista tem claramente um sentido duplo, é tanto a domesticação da selva tropical quanto a doma dos índios bravios. Toda a violência e crueldade da conquista é reduzida a danos colaterais, justificáveis pelo processo civilizatório. Mesmo a cena primária do estupro das índias – um dos fantasmas que assombra o debate sobre a mestiçagem em fins do XIX e início do XX – é primeiro expurgada, e depois, atenuada pela tese de que as índias procuravam os portugueses porque eles eram “mais fortes” no sexo (REIS, 1999, p. 40).

Quase 30 anos depois da publicação da *História Geral do Brasil*, o pintor romântico Almeida Júnior concebe a expressão mais viva desse branco tropicalizado que desbrava e deflora: é *O Derrubador Brasileiro* (1879), um óleo imenso em que o herói, em tamanho natural, repousa recostado a uma rocha, com um poderoso machado em uma das mãos (fig. 2). Mas o incontornável *punctum* da obra, para onde o olhar do espectador necessariamente converge, é o volume do sexo sob as calças brancas. É um quadro que deve ser lido em contraponto com temas recorrentes da pintura da época: a bela índia nua, solitária na praia – como a *Moema*, de Victor Meireles (1866), ou a *Iracema*, de José Maria de Medeiros (1884) – e as representações melancólicas da morte dos guerreiros selvagens, como *O Último Tamoio*, de Rodolpho Amoedo (1883). Às vantagens sociais e civilizatórias no primeiro século após a conquista, portanto, somavam-se, nas palavras de Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, de 1924, retomadas por Freyre, as “considerações priápicas” (FREYRE, 1998, p. 92).

A expressão fotográfica mais usual dessa prerrogativa da conquista foi o retrato do grande homem branco rodeado por “gente de cor”. Não me refiro apenas ao período de escravidão, quando, eventualmente, o senhor ou a senhora fazia-se fotografar junto aos seus escravos para ostentar a própria riqueza. Mesmo após a abolição, o duplo contraste de cor e tamanho é um modo frequente de valorizar a diferença de um homem importante, como, por exemplo, na fotografia de José Medeiros em que o presidente Juscelino Kubitschek é cercado por crianças locais durante uma visita a uma pequena vila na Amazônia (fig. 3).



Figura 2: Almeida Júnior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).



Figura 3: José Medeiros. Presidente Juscelino Kubitschek no Amazonas, 1956.

Foi algo assim que Freyre viu em Nova York, contra o fundo branco da neve do Brooklin. Algo similar às fotografias que inundaram os jornais brasileiros nos últimos anos da Segunda Guerra, reportando os encontros entre o General Mascarenhas de Moraes, comandante das Forças Expedicionárias Brasileiras na Itália, e o General Clark, comandante do V Exército Norte-Americano, ao qual as tropas brasileiras estavam subordinadas. Por um estranho senso de ironia, o destino colocou, ombro a ombro, na mesma frente de batalha, o mais baixo general brasileiro e um dos gigantes do alto oficialato norte-americano.

Além da estatura, um dos tropos mais utilizados para caracterizar a distância entre as raças é a relação com a técnica. As discrepâncias no domínio de dispositivos técnicos entraram no anedotário fotográfico muito cedo, no século XIX. É sempre a mesma piada. Em 1864, índios fogem do ateliê do fotógrafo. Menos de dois anos depois, o mesmo periódico – *A Semana Ilustrada* – repete a piada. Agora é uma negra que ao receber a ordem de “olhar” para o vidro, levanta-se e “mergulha” na objetiva (fig. 4 e 5). Não apenas os fotógrafos se parecem em ambas as caricaturas, como seu comportamento é o mesmo. Por que o fotógrafo sempre vira as costas no momento da exposição? Por que ele não permanece vigiando estes modelos como costuma fazer com os demais clientes? Responder a essas perguntas é, de certo modo, reencontrar a dimensão inconsciente dessas caricaturas. Toda a arte do retrato burguês estava baseada na reciprocidade do olhar entre fotógrafo e modelo. Como Walter Benjamin observou, tal correspondência devia-se a que ambos se sentiam à altura da técnica que lhes servia.⁴ Com os índios e a escrava, essa reciprocidade não pode acontecer. Assim, para que a anedota possa funcionar, o fotógrafo deve dar as costas para seus modelos. E ele não pode deixar dar-lhes as costas, pois sem a equivalência entre fotógrafo, modelo e técnica, que constitui o fundamento do retrato burguês, ele não pode ser realizado.

4. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99.

Por mais que avancemos no século XX, e até os dias de hoje, nunca conseguimos nos livrar dessa anedota. Os índios brasileiros são personagens recorrentes das suas infundáveis reencenações. Há toda uma narrativa em relação a aviões, por exemplo. Ela eventualmente começa com aeroplanos sendo atacados a flechadas por “tribos isoladas”, como na fotografia de Jean Manzon em 1944, no Xingu, e que se repete em 2008, quando Gleison Miranda

sobrevoa a aldeia dos índios “invisíveis”, no Acre; passa pelos “contatos imediatos”, com índios alisando a fuselagem do grande “pássaro de aço”, como na famosa imagem de José Medeiros da expedição Roncador-Xingu, em 1949, e reaparece em 1973, no contato com os Krahankârore, às margens do Rio Peixoto de Azevedo, no Mato Grosso, registrado por Pedro Martinelli; e pode terminar com índios pilotos, como nas reportagens sobre Marcos Terena, liderança indígena cujas fotos na cabine de um avião circularam amplamente na mídia na década de 1980.

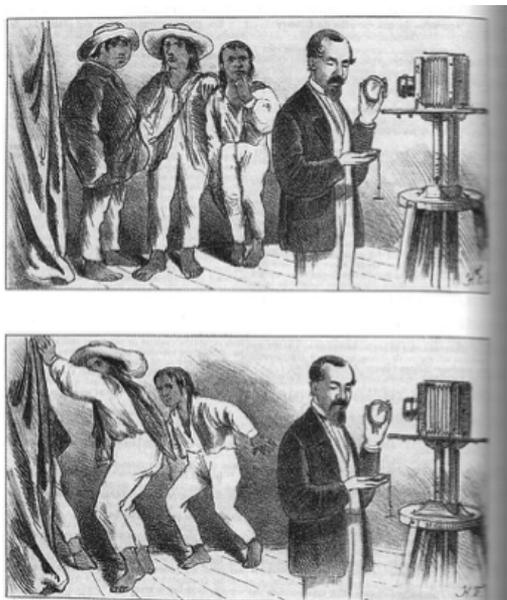


Figura 4: *A Semana Ilustrada*, 1864.

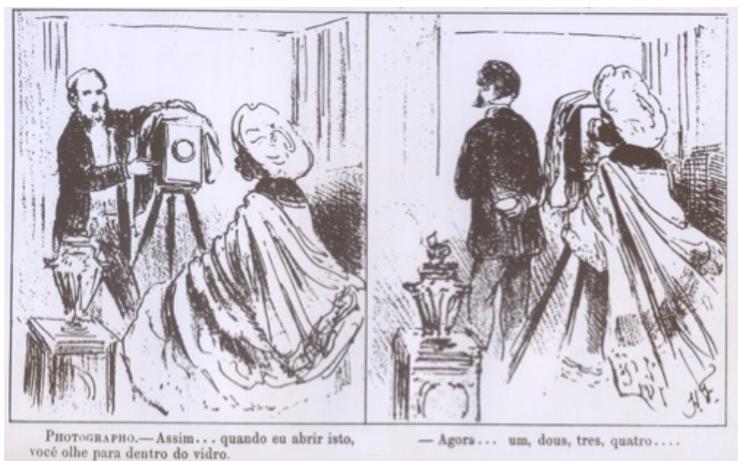


Figura 4: *A Semana Ilustrada*, 1864.

Uma narrativa como essa está implícita em toda fotografia em que índios são representados diante da técnica, como a do grupo que escuta, atentamente, uma palestra pelo rádio de ondas curtas (fig. 6). A imagem foi tomada durante a expedição de Hamilton Rice à Amazônia e publicada na *National Geographic*, em 1926, com uma legenda impressionante: “Índios Maku do rio Uraricoera ouvindo uma palestra sobre educação do juiz Gary de Pittsburgh”. É fácil supor que os índios não dessem muita atenção a uma palestra moral ministrada em uma língua incompreensível, porém resulta ainda mais curioso ler nos relatos dos membros da expedição que a própria “magia” do rádio não os impressionava: o “radio não interessava de modo algum aos nativos. Inúmeras vezes colocamos fones em seus ouvidos quando estávamos recebendo jazz ou palestras de Pittsburgh, mas isso não parecia despertar qualquer entusiasmo da parte deles” (MARTINS, 2013, p. 53). Há nessa fotografia uma curiosa acumulação de divergências (além da discrepância entre a legenda da revista e o relato dos expedicionários), pois a atenção dos índios também diverge: os sentados parecem estar interessados no rádio (ou ao menos nas mãos do técnico que manipula o aparelho), mas aqueles em pé observam, inquietos, as ações do fotógrafo. Ao encenar a fascinação dos nativos primitivos diante da tecnologia do homem branco, essa fotografia evidencia mais a persistência desse tropo visual que o registro de um evento em particular. Os “nativos” em pé não dão atenção ao rádio porque não o escutam (mas acompanham com interesse a preparação do ato fotográfico); os sentados, por sua vez, devem ignorar a movimentação do fotógrafo, pois seu olhar teria sido capturado pela audição. As estruturas da pose e do flagrante entram em choque aqui, elas se contrapõem e contradizem tal como os textos da legenda e do relato. Mas enquanto estes últimos convivem com dificuldade no mesmo espaço literário – pois não é possível sustentar simultaneamente que os índios se maravilharam com o rádio e não se importaram com ele – a imagem evidencia, por intermédio dessa estranha composição de divergências entre audição e visão, pose e flagrante, o modo paradoxal de existência dos tropos visuais.



Figura 6: Alexander Hamilton Rice. Rio Uraricoera, Amazonas, 1924-25.

Observemos agora a fotografia de uma índia datilógrafa no Serviço de Proteção aos Índios, no Rio de Janeiro (fig. 7). Comentando essa imagem, Luciana Martins (2013) chamou atenção para a pintura no fundo da cena, uma alegoria do naufrágio em que morreu o poeta romântico Gonçalves Dias, em 1864. Essa justaposição, obviamente, não é gratuita:

Enquanto a mulher e a máquina em primeiro plano encarnam o espírito de uma missão civilizatória moderna, a pintura no fundo inverte o tropo canônico do desaparecimento do primitivo, tão comum na literatura e na arte indianista brasileira (...), em que o índio perece no litoral. Aqui é o poeta, não o índio, quem perece. (MARTINS, 2013, p. 1)

Ainda que a presença da pintura nas dependências do Serviço evoque o indianismo romântico, o naufrágio do poeta serve aqui para exaltar a supremacia do indianismo positivo e pragmático do estado republicano.⁵ E, claro, também a supremacia do realismo fotográfico sobre o idealismo pictórico. Recordemos que, na mesma época em que esta fotografia foi feita, o poeta futurista brasileiro Menotti del Picchia proclamava a morte da “mulher tuberculosa lírica” e exigia, a plenos pulmões, na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo: “Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente” (PICCHIA, 1922).⁶

5. Entre 1910 e 1918, o órgão chamou-se Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais. Nesse sentido, uma índia datilógrafa alegorizava soberbamente a missão que lhe confiava o estado brasileiro.

6. A conferência de Menotti del Picchia foi feita em 15/02/1922 e publicada no Correio Paulistano dois dias depois.

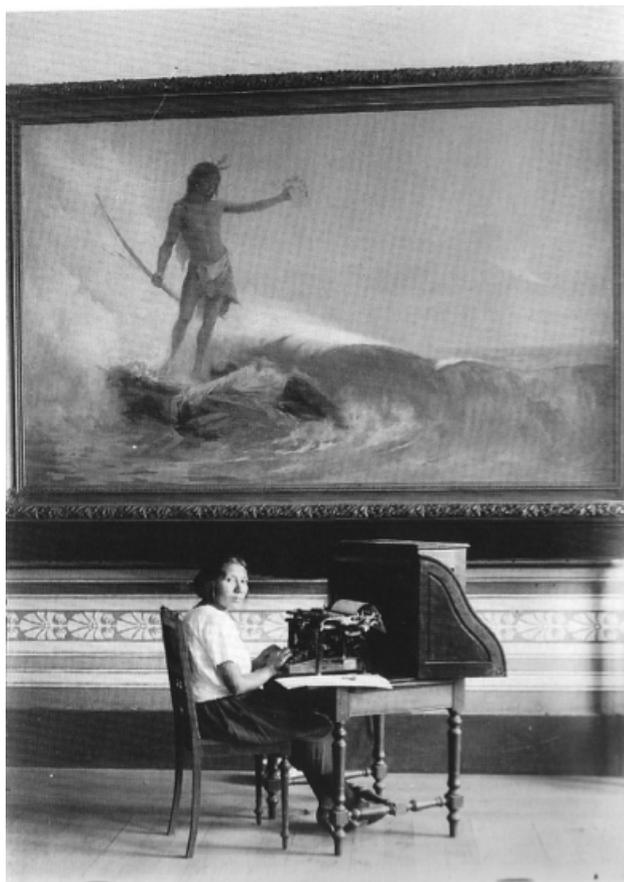


Figura 7: Datilógrafa. Coleção Rondon, s./d.

Menos de meio século depois, o tipo de assimilação civilizada que essa fotografia encena já não é mais conveniente. O tropo do “selvagem diante da técnica” permanece tão eficaz quanto antes e recorre-se a ele com ainda mais frequência, mas a distinção significativa deixa de ser entre o índio civilizado e o bravo. Desde fins dos anos 1980, é por intermédio do contato e da apropriação da tecnologia (câmeras de vídeo, laptops, celulares) que um índio se torna ainda mais índio. Pois quanto mais adornado com pinturas e cocares, penas e missangas, estiver o índio que digita o teclado do computador ou empunha a câmera de vídeo, mais uma fotografia clamará por ser feita.

A perenidade de um tropo, portanto, não implica que o seu significado permaneça o mesmo ao longo do tempo. De fato, é a sua sobrevivência, a despeito inclusive da inversão de seu sentido, que mais o caracteriza enquanto tal. Aby Warburg já

havia nos alertado acerca disso em sua investigação a respeito do que chamava fórmulas do patético.⁷ Quando olhamos a fotografia desse terreiro de café, em 1865, no Rio de Janeiro, logo percebemos os contrastes entre o menino branco e as crianças negras (fig. 8). As diferenças dizem respeito aos trajés e ao acesso ao objeto técnico. Enquanto os escravos trabalham o café com ferramentas pesadas, só a criança branca dispõe efetivamente de um brinquedo: um triciclo em forma de cavalinho. A presença deste brinquedo bem pode ter sido a razão de ser da fotografia. Junto ao menino branco, está a babá negra, provavelmente sua ama de leite. Ela está grávida, novamente; e perto dela uma outra escrava carrega o filho nas costas. Ainda que a colheita de café seja pouco expressiva, não vai faltar leite para a prole da senhora branca no fundo da cena. Mas para além desses contrastes evidentes, o que mais essa fotografia pode nos dizer? O que faz esse objeto técnico aqui? Quão civilizado ou civilizador é esse triciclo?

7. Para uma extensa e acurada discussão do tema da sobrevivência em Warburg, ver DIDI-HUBERMAN (2013).



Figura 8: George Leuzinger. Terreiro de café da Fazenda do Quititi. Rio de Janeiro, 1865.

Um leitor de Gilberto Freyre não poderia deixar de imaginar que graças ao brinquedo as crianças negras talvez tenham sido dispensadas do papel de servir de cavalinhos para o “sinhozinho” folgar. A cena do menino branco que galopa o moleque negro é para Freyre uma das imagens fundadoras da cultura política brasileira, indissociável do mandonismo senhorial lentamente adquirido no trato sádico, e, eventualmente, sadomasoquista, com os escravos. Não por acaso podemos vê-la no canto inferior

de uma das capas mais conhecidas de sua obra, desenhada por Cícero Dias. Estarei indo longe demais ao sugerir que este triciclo cumpre aqui também um papel civilizatório para esse pequeno selvagem que atende pelo nome de “sinhozinho”? Ou a fotografia enquadrou as crianças negras e o triciclo para mostrá-los ambos como intercambiáveis e disponíveis aos folguedos do pequeno mestre? Até onde podemos ir na leitura dessas imagens?

Nenhum outro tropo fotográfico das relações raciais no Brasil foi tão lido e relido como o retrato da criança branca com sua ama de leite escrava. Não é um gênero de imagem que ocorra apenas no Brasil. É possível encontrá-la nos EUA bem como em outras sociedades coloniais e escravistas. Mas aqui o gênero adquiriu uma aura peculiar. O mais célebre comentário acerca de uma dessas fotografias, realizada em 1860, foi feito pelo historiador Luis Felipe de Alencastro.⁸ À guisa de “epílogo” de um volume da História da Vida Privada no Brasil, organizado por ele, discorre longamente sobre essa imagem, que havia sido escolhida para capa do volume, concluindo assim:

8. Trata-se do retrato de do pequeno Augusto Gomes Leal e sua ama escrava Mônica, em 1860. Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco/PE.

O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e violência progressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho do seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto. (ALENCASTRO, 1997, p. 440)

A primeira vez que li essa passagem tive um estremeamento, como se a “história íntima” do Brasil, tal como Freyre a imaginara, tivesse encontrado sua imagem dialética.⁹ Muitos anos depois, fui apresentado a outro retrato, localizado por uma estudante de doutorado na mesma coleção em que se encontra a famosa ama negra (fig. 9). É igualmente um *carte de visite*, feito algumas décadas depois. Mas ao contrário de seu predecessor, jamais fora mencionado em qualquer estudo acadêmico. Jamais fora exposto ou publicado. Essa fotografia havia sido “negligenciada pelos trabalhos teóricos sobre a fotografia oitocentista no Brasil” e “silenciada por entre os inúmeros cartões de visita da Coleção Francisco Rodrigues”, pois subverteria o “lugar da ama-de-leite, o lugar da submissão feminina e o lugar da criança” (SOUZA; VIEIRA DE MELO, 2009, p. 27). Enfim, uma imagem que nos parece hoje despropositada – fotografia

9. Isto é, “imagem-dialética” como forma do acontecimento transfigurado pela memória, apreendido no “agora” do seu reconhecimento, suspensa como um cristal saturado de tensões que condensa passado, presente e futuro. Sobre a “imagem dialética”, nesse sentido, ver LISSOVSKY, 2014b (11-54).

imprestável, que não cabe em nenhuma versão ilustrada de *Casa-Grande & Senzala*. O fotógrafo deve ter sido chamado às pressas. No set improvisado – a varanda de uma casa neoclássica, provavelmente em Recife – aproveita-se da luz do dia. Ele posicionou seus modelos na sombra, mas isto não foi suficiente para equilibrar a luminosidade: as feições do bebê ficaram subexpostas, indiscerníveis. A presença de um gato, aos pés da senhora, reforça a impressão de casualidade doméstica do retrato. E há estes olhares de fora que observam a cena da rua, por trás da grade. Olhares constrangedores para a modelo, sem dúvida, que busca apoio em alguém posicionado à esquerda da câmera. Estes poucos apontamentos sugerem que a inversão das posições raciais entre a mulher e o bebê exigiu um conjunto de outras inversões para que se tornasse possível: do interior para o exterior, da cenografia típica do estúdio oitocentista que simula a luxuosa sala de visitas burguesa para um jardim à beira da rua; de uma forma pública de retrato privado, característico do *carte de visite*, para um retrato doméstico realizado em público. Sem todas estas inversões, um retrato assim tão incongruente teria sido possível?



Figura 9: Autoria desconhecida, s./d. Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco/PE.

Esta obscura fotografia, para nos expressarmos nos mesmos termos de Alencastro, também guarda seus “mistérios”: o mistério de uma improvável “ama branca”, o mistério de sua inutilidade como ilustração histórica. Se as circunstâncias dessa fotografia em particular não são difíceis de especular (poderia ser o retrato improvisado de uma afilhada e sua madrinha, por exemplo), sua invisibilidade se produz nos meandros da transição de um império escravocrata para uma república que se mostrou incapaz de superar o abismo social que mantém a maioria dos negros entre os estratos mais pobres da população. É no interior desses meandros que essa fotografia permanece oculta. É lá, na condição de ilustração imprestável, incapaz de preencher de afeto o abismo instalado entre seus personagens, que ela permanece invisível.¹⁰

10. Sobre a relação entre a invisibilidade de certas fotografias e o imaginário social brasileiro, ver JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2009.

Não surpreende que o apagamento fotográfico da distância social entre brancos e negros no Brasil tenha repetidamente assumido a forma folclórica da tradição. Assim, em um livro sobre a Bahia destinado a turistas (HANSEN, 1955), publicado em 1955, o mais moderno edifício da cidade de Salvador na época, até hoje um dos endereços residenciais luxuosos da cidade, é enquadrado por Eric Hess com uma vendedora de quitutes em primeiro plano, uma baiana em trajes típicos (fig. 10). Outra fotografia do mesmo edifício, no mesmo livro, agora visto por Sascha Harnisch através do arco em ruínas de uma antiga fonte colonial, não deixa margem à dúvida quanto ao sentido que se pretendeu imprimir à primeira imagem: a diferença social se dilui em uma manifestação do passado que não é mais escravista, mas tradicional, folclórica e turística. Em ambas as fotografias, o edifício modernista, verdadeiro protagonista da cena, aparece sempre em segundo plano. A repetição dessa composição por fotógrafos diferentes manifesta um desejo por uma modernidade que permanecia tão remota da realidade brasileira da época quanto a distância social que separava os moradores desse edifício da “baiana” do outro lado da rua.

Outra baiana típica, fotografada por Kurt Klagsbrun durante uma recepção em uma propriedade luxuosa nas cercanias do Rio de Janeiro, em 1946, serve a mulher moderna e rica e se volta para nós sorrindo (fig. 11). Diverte-se talvez com a convidada que tenta dominar, com o auxílio de um garfo, um petisco originalmente concebido para ser comido com as mãos. A impropriedade do dispositivo técnico e a *finesse* incompetente da madame desconstroem a folclorização chique da cena pois reinscrevem no gesto “civilizado” a distância social que separa as duas mulheres.



Figura 10: Eric Hess. Vendedora de Mugunzá próxima ao Edifício Oceânia. Salvador (BA), c. 1950.



Figura 11: Kurt Klagsbrunn. Rio de Janeiro, 1946.

Nas últimas décadas, com o incremento de políticas afirmativas – entre essas, cotas de acesso a universidades públicas –, e outras iniciativas de promoção de direitos da população negra, os tropos fotográficos baseados nos contrastes raciais reduziram-se significativamente. Por outro lado, fortaleceram-se as expectativas de que a fotografia pudesse ser portadora de uma revelação essencial a respeito de uma identidade negra mais ou menos latente, imune às encenações folclóricas e carnavalescas. Em um livro publicado em 2006 com o apoio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do governo federal, André Cypriano apresenta fotografias de algumas comunidades quilombolas no Brasil (CYPRIANO; ANJOS, 2006). Tanto o livro como a exposição que percorreu o país são pontuados por grandes retratos cujas legendas denunciam o desejo de torná-los mais expressivos que meros registros da cultura material e da vida coletiva. Assim podemos ler ao pé de alguns deles que “nas tradições africanas”, são as mulheres “mais velhas” que “acumulam o saber e o conhecimento”; ou que o “silêncio” e a “força da expressão do povo quilombola querem dizer muito para a sociedade brasileira”, “são marcas de identidade”; “espelho de um espaço brasileiro precioso”. Nesses rostos, as legendas vislumbram o “passado remoto da diáspora africana”, a “expressão ancestral do povo quilombola” e as “heranças do passado”. No livro de Cypriano, os *close-ups* extremos do povo quilombola parecem perseguir uma das características que Walter Benjamin atribuía à aura: quanto mais de perto se olha uma coisa, de mais longe ela nos devolve o olhar.¹¹

11. Recorro aqui à paráfrase de uma citação de Karl Kraus a respeito da linguagem que fascinava Benjamin: “Quanto mais de perto você olha uma palavra, de mais longe ela lhe devolve o olhar” (BENJAMIN, 2005, p. 453).

De fato, essa não é uma estratégia nova na fotografia. Nós a vemos claramente empregada, pela primeira vez, na fotógrafa nazista Erna Lendvai-Dirksen, engajada desde o início dos anos 1930 em um projeto chamado *Das Deutsche Volksgesicht* (“A Face do Povo Alemão”, que pretendia revelar “a verdadeira face da Alemanha”). Seguindo o princípio nazista *Bult und Boden* (“sangue e solo”), nós visitamos em seus livros pequenas vilas do Tirol (LENDVAI-DIRCKSEN, 1941) ou da Baixa Saxônia (LENDVAI-DIRCKSEN, 1943) guiados por versos de Höderlin e Goethe.¹² Não há carros, aviões, canhões ou mesmo rádios em suas fotografias, apesar da guerra que assola a Europa; apenas retratos, cachimbos, arados e vacas como que suspensos em um ambiente fora do tempo. Em fotografia – essas imagens bem o demonstram –, o preçõ da pureza é o isolamento mítico. E

12. Uma edição (sem créditos) dos retratos da autora pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Q2DvIELWFY> (último acesso em 29/12/2016)

o rosto humano, Walter Benjamin (1985, p. 174) já nos havia advertido, a “última trincheira” do “valor de culto” que “não se entrega sem resistência”.

Enquanto predominaram os tropos dualistas da racialidade na fotografia brasileira, os procedimentos de recorte e isolamento não pareciam necessários aos fotógrafos. Em 1951, José Medeiros registrou para *O Cruzeiro* o ritual de iniciação de uma noviça, uma iaô, no Candomblé da Bahia (fig. 12). Uma das matérias chamou-se, apelativamente: “As noivas dos deuses sanguinários” (*O CRUZEIRO*, 1951). Vemos os cabelos das moças sendo raspados e os corpos, em transe, sendo pintados e finalmente cobertos de sangue e penas de animais mortos. Na época, o escândalo superou o valor etnográfico das imagens, mas ninguém observou o contrassenso – verdadeiro paradoxo cultural e temporal – da presença de um calendário da Coca-Cola na parede da casa onde o ritual estava sendo realizado. Nas fotografias quilombolas de André Cypriano, tal conflito de temporalidades não teria permanecido invisível. O calendário seria notado e excluído do enquadramento de modo que seus retratos pudessem certificar e celebrar o isolamento imaginário dessas comunidades.

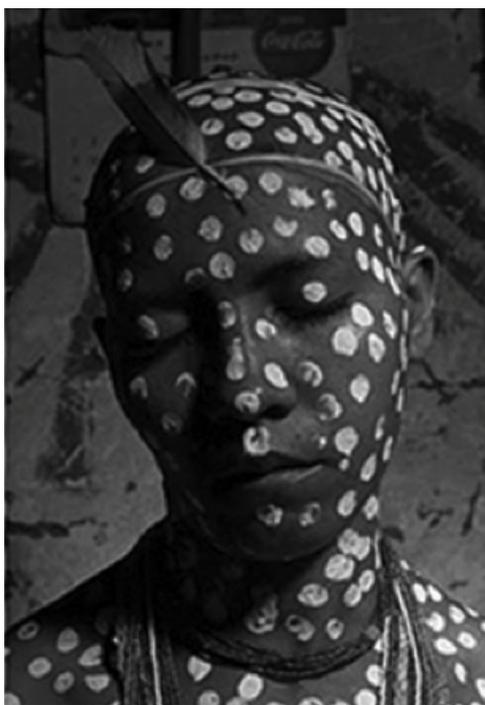


Figura 12: José Medeiros. Iaô. Bahia, 1951.

Os *close-ups* extremos de Cyprano são a contrapartida espiritual de um dos tropos raciais mais recorrentes a partir da década de 1970, particularmente com a expansão do uso da cor por fotógrafos documentais. Como quanto mais fundo se vai em uma fotografia, mais perto da superfície se está, em vários ensaios que começam a surgir na época a pele passa a ter seu valor fotográfico significativamente sublinhado: valor como superfície de inscrição de cultura e beleza, como nas deslumbrantes fotografias feitas por Maureen Bisiliat no Parque Nacional do Xingu; valor de substância plástica com a qual tingem-se as cores do ambiente urbano das cidades amazônicas, como nas imagens do fotógrafo paraense Luiz Braga; valor de sedimento de uma história de dor e gozo, que compartilha cicatrizes com as paredes dos bordéis na Bahia e das academias miseráveis de boxe no Rio de Janeiro, como nas séries de Miguel Rio Branco.

A que distância nos colocam hoje obras contemporâneas – como as de Cypriano, Bisiliat, Braga e Rio Branco – dos tropos fotográficos da raça que marcaram o final do século XIX e as primeiras cinco ou seis décadas do XX? Quão longe estamos nessas fotografias produzidas nos últimos 30 ou 40 anos das figuras da dualidade tão bem sintetizadas por Freyre no binômio casa-grande e senzala? Longe o bastante para que a capa do livro tenha renunciado à senzala e entregue toda sua representação à casa-grande?

Talvez as mudanças recentes na representação fotográfica dos negros brasileiros tenham contribuído para o desaparecimento da senzala da capa do livro, mas o alcance dessa explicação é claramente limitado pois não dá conta da escolha, pela editora, de uma versão glamourizada da casa-grande para celebrar o 80º aniversário da obra. Algo deveria ter ocorrido no âmbito da própria relação imaginária entre a casa-grande e a senzala. Uma pista interessante do que se passara nos foi fornecida por uma exposição fotográfica realizada em 1982, em João Pessoa, Paraíba, patrocinada pelos governos municipal e estadual, e apoiada pela Universidade Federal da Paraíba. Chamou-se *Engenhos e Senzalas* e foi concebida pelo fotógrafo Luiz Bronzeado como um ensaio de ficção histórica com fotografias encenadas – uma fotonovela, digamos, inspirada na obra de Freyre. O próprio sociólogo, então com 82 anos, escreveu um prefácio para o catálogo da exposição em que exalta a contribuição do fotógrafo – professor de fotografia publicitária na Universidade – por ter

logrado uma interpretação artística da história íntima do Brasil. Sua “imaginação romântica belamente avivada pelo mais belo dos realismos” havia magistralmente despido “equivalentes de sinhazinhas e mucamas”, apresentando-as “em várias posturas de completa e nada pornográfica nudez”. Graças à imaginação do fotógrafo, prossegue Freyre, os brasileiros poderiam ver suas “avós, bisavós e tetravós... na pura beleza de suas formas também naturais, que só viram, em álbum de família, revestidas de litúrgicos trajes vitorianos” (FREYRE, 1982).

Ao folhearmos esse catálogo nos deparamos logo com uma casa-grande, muito parecida com aquela da capa de 2013, povoada por jovens galantes que se encontram à tarde para tomar café na varanda. Na hora do jantar, o priápico proprietário mal pode esperar pelo fim da refeição para despir sua esposa. Já o filho mais velho, futuro senhor daquelas terras, encontra-se com sua escrava favorita, com quem se diverte em seu quarto, no segundo andar do casarão. No dia seguinte, é a própria senhora quem se faz banhar por suas mucamas porque tem um encontro secreto com o amante enquanto o marido vai à cidade. Este, por sua vez, costuma fazer da fiscalização do trabalho dos cativos apenas um pretexto para encontrar-se com a amante negra na senzala. Nessa edificação, concebida como um harém, as escravas já estão despidas, e ele pode ter um encontro romântico com o objeto maior de seus desejos (fig. 13).

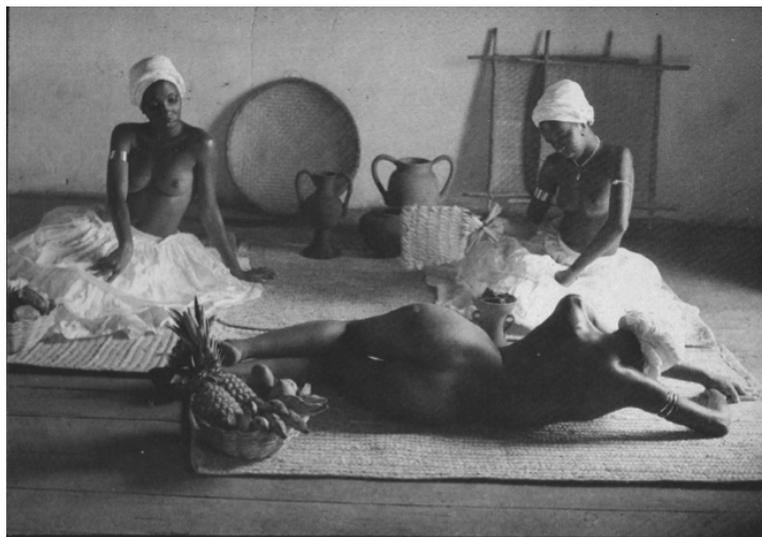


Figura 13: Luiz A. Bronzeado. “Senzala”, de Engenhos e Senzalas, 1982.

Essa curiosa exposição, que muitos poderiam considerar uma aberração histórica e antropológica, nos ajuda a iluminar o processo de transformação da senzala no imaginário brasileiro contemporâneo. Duas décadas antes, as recepções carnavalescas da obra de Freyre já haviam sinalizado a direção. Em 1962, a Mangueira fez de *Casa-Grande & Senzala* tema de um desfile considerado memorável. O renomado folclorista Edison Carneiro deu consultoria para os sambistas e ao final, satisfeito com o resultado, comentou: “Acho que vocês fizeram o melhor enredo que já vi em escola de samba. Está perfeito. Acho que o Gilberto Freyre não faria um *Casa Grande & Senzala* melhor” (PAULINO, s/d).

Os versos do samba-enredo sustentavam que a escravidão foi decisiva para desbravar e conquistar a terra, tendo servido para construir a “riqueza do Brasil”, bem como para lograr a emancipação recíproca tanto de senhores como escravos. E concluem estabelecendo uma correspondência carnavalesca entre a casa-grande e a senzala: “E esses bravos//Com ternura e amor//Esqueciam as lutas da vida//Em festas de raro esplendor//Nos salões elegantes//Dançavam sinhás donas e senhores//E nas senzalas os escravos//Dançavam batucando os seus tambores” (ZAGAIA; LELÉO; COMPRIDO, 1962).

Do samba à fotonovela, a dimensão do trabalho (“as lutas da vida”) esmaeceu-se. A economia agrária sucumbiu à economia do desejo. Nada mais natural, portanto, que a senzala desaparecesse também da capa do livro. Mas um sintagma tão poderoso – Casa-Grande & Senzala – não poderia diluir-se tão facilmente. Tendo adquirido nova conotação, nós o reencontramos agora em circunstâncias outrora inimagináveis. Em Arraial d’Ajuda, no litoral da Bahia, por exemplo, há uma pousada chamada Casa-Grande e Senzala. Alguém se hospedaria lá? Certamente, mas apenas na casa-grande. No *site* do empreendimento, uma fotografia mostra um dos quartos do hotel. As cadeiras e a cama, com dossel e mosquitoireiro de renda, remetem a um ambiente tradicional e luxuoso. Mas, e a senzala, onde teria ido parar? Uma pequena gravura na parede do quarto tanto alude como desloca a referência à escravidão, pois reproduz uma cena de servidão no Egito Antigo.¹³

13. O site do empreendimento foi renovado, desde 2014, mas as referências ao Egito ainda são visíveis nas fotos de alguns quartos. Ver: <http://www.casagrandesenzala.com.br/> (último acesso em 28/12/2016).

Uma vez que todos os hóspedes agora habitam a casa grande, qual a parte da senzala nesse pacote turístico? A resposta é fácil: são os restaurantes. Na cidade histórica de Parati, em 2012, surgiu uma “Senzala Churrascaria Rodízio”. Mas esse não foi o primeiro nem será o último. Uma pesquisa simples na Internet revelará dezenas de restaurantes com esse nome espalhados pelo Brasil. Também há notícias de restaurantes Senzala em Paris e Nova York e até de uma *crêperie* recentemente inaugurada no Canadá. O signifiante deslizou de tal maneira que ninguém realmente se ofende ao ser convidado para ir comer na senzala. Ao contrário, aceita-se imediatamente o convite, na certeza de que se vai usufruir dos melhores e mais refinados sabores.

Toda imagem é um sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243-313). A fotografia na capa do livro de Freyre sugere que a imaginação da casa-grande terminou por *ocupar* a senzala. Em Recife, cidade natal de Gilberto Freyre, a nova configuração desses termos alcançou sua expressão mais dramática. Diante da imponente residência em que viveu o sociólogo, no bairro de Apicucos, hoje transformada em museu em sua honra, inaugurou-se um motel “Senzala” (fig. 14). O slogan de lançamento não desperdiçava a piada: “Visite a Casa-Grande e divirta-se na Senzala”. Os herdeiros de Freyre conseguiram que a publicidade fosse retirada, mas o motel vingou e é um sucesso na cidade. No *outdoor* que anuncia as suítes “sadô” podemos ler: “Aqui você vai para a chibata”. Assim como sucedeu com os restaurantes, os motéis Senzala também estão se multiplicando. Em Porto Alegre, cidade situada em uma região do país em que não houve cultivo de cana, nem casas-grandes, tal como descritas por Freyre, há outro. Na propaganda desse motel na Internet já não há mais qualquer vestígio de mestiçagem. É um local reservado ao encontro de casais brancos. Mas, curiosamente, as referências diretas ao martírio dos escravos são ainda mais explícitas. Na “Suíte Pelourinho”, por exemplo, o poste onde eram amarrados e torturados promete agora os mais intensos prazeres.¹⁴ A conversão imaginária da senzala dos escravos em lugar de delícias, tanto culinárias como eróticas, não apenas esmaece e torna cada vez mais remotas as imagens da escravidão no Brasil como, principalmente, manifesta o desejo atual – sexual, mas não só – de pertencermos todos à casa-grande.

14. O site foi recentemente renovado. Os protagonistas mudaram, mas continuam brancos. Ver: <http://www.motel-senzala.com.br/index> (último acesso em 28/12/2016).



Figura 14: Motel Senzala, Recife, 2014 (Foto do autor).

Mas, como estamos cansados de saber, nada desaparece completamente da memória. E, como Freud (1981, p. 2053-2060) nos ensinou, o recalado sempre retorna. A aparição súbita do negro é um susto, uma assombração, revestindo de comicidade o pânico social que a classe média urbana brasileira herdou dos antigos estamentos senhoriais. No filme *1922 - A Exposição da Independência*, documentário de Silvino Santos rodado na grande exposição que comemorou no Rio de Janeiro o centenário da Independência do Brasil, um jovem negro emerge subitamente de um grande vaso de barro (MARTINS, 2013, p. 33-34). É a repentina aparição do negro que, qual fantasma, atravessa a membrana do presente – como na fotografia do estivador do Cais do Sal, em Belém, 1980, de Luiz Braga. Aparições como essas ocorrem inúmeras vezes na iconografia brasileira, em particular no cinema. A sequência do nascimento de Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1968, também encontra sua versão fotográfica na conhecida série de Rogério Reis sobre o Carnaval no Rio de Janeiro (fig. 15).

15. É disso que nos dão testemunho duas fotografias, feitas com mais de 50 anos de intervalo. A primeira, o registro documental de Marcel Gautherot de um minerador, no Pará, em 1950; a segunda, o retrato alegórico feito por Pedro David, em 2005, do morador de uma região em Minas Gerais em vias de ser inundada para a construção de uma represa usando um capacete de escafandrista.

Neste sentido, o fantasma do negro da senzala não está propriamente invisível – nem mesmo entre os estratos superiores da sociedade brasileira moderna – mas submerso.¹⁵ Banido do imaginário casa-grande dominante, esse fantasma retorna na fotografia de variadas maneiras, mas é na condição de sombra que

é convocado com mais frequência. Em uma fotografia de Walter Firmo, *Estado de Sítio*, tomada em 1977, ainda sob a ditadura militar, os policiais correm pelas ruas de um bairro da periferia do Rio de Janeiro diante das sombras dos moradores, em sua maioria, crianças e jovens. São todos negros? Qualquer brasileiro, habituado a ler os sinais distintivos de classe e raça responderia que sim. Pertencem a um segmento da população que permanecia à sombra, não apenas em função das condições sociais em que vivia, mas por raramente ocupar o papel de protagonista na história nacional.

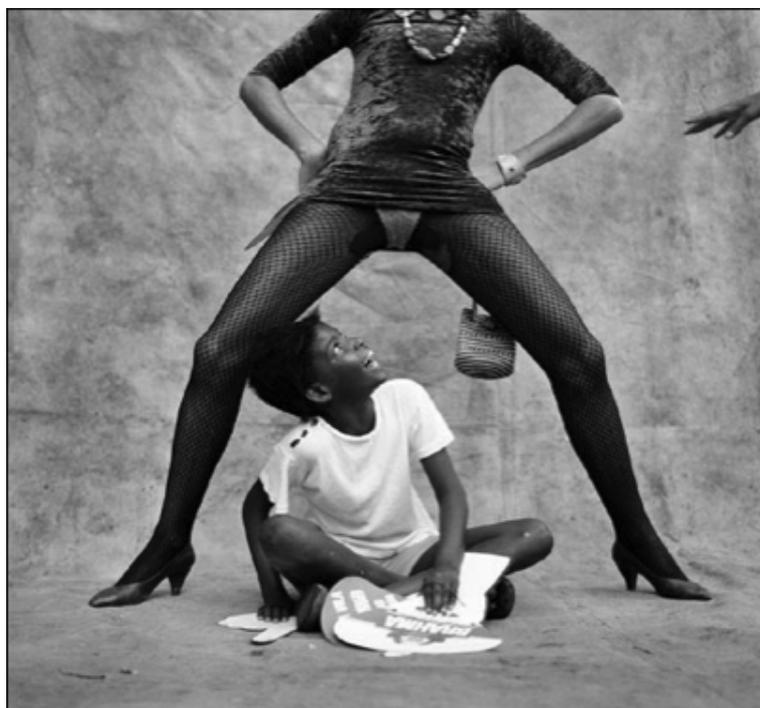


Figura 15: Rogério Reis. Carnaval na Lona, Rio de Janeiro, s./d.

Neste sentido, não houve sombra mais célebre na história política brasileira que Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do Presidente Getúlio Vargas, apelidado de “Anjo Negro” pela imprensa. Filho de um escravo liberto, Fortunato acabou seus dias preso, acusado de tramar o atentado contra Carlos Lacerda, inimigo político de Vargas. A celebridade do guarda-costas, no entanto, nunca representou qualquer protagonismo. Durante o segundo governo de Vargas (1951-54) os fotógrafos buscavam incluí-lo nas imagens porque essa imensa figura negra valia, para a imprensa de oposição, como evidência do lado oculto e corrupto do poder do presidente.

Em minha opinião, no entanto, a imagem mais emblemática do caráter sombrio da falta de protagonismo político da população negra brasileira é uma fotografia de Evandro Teixeira, tirada durante as manifestações estudantis contra a ditadura militar, no Rio de Janeiro, em 1968. Indiferente aos estudantes, vigiados à distância pelo militar armado de fuzil e baioneta, um trabalhador negro dos jardins públicos da cidade descansa após o almoço deitado em seu carrinho de mão.

Há uma parte submersa da senzala. Um resto deixado pelo excesso de horror, pela parte inominável do horror. Um resto que não se deixou consumir inteiramente no fogo da mercadoria. Na fotografia, esse resto costuma se manifestar na forma da ironia (Walter Firmo, Evandro Teixeira), da comicidade (Rogério Reis) e/ou da alegoria (Pedro David). Mas, às vezes, o recalcado retorna violentamente: a sombra da escravidão vem à luz, provocando escândalo e consternação. Comoções mais ou menos passageiras, mas que imprimem suas imagens de forma duradoura na memória coletiva. Foi o caso da fotografia vencedora do prêmio Esso, em 1983. Luiz Morier acompanhava a ação da polícia em uma favela do Rio de Janeiro (fig. 16). Naquele dia, o número de prisões foi tão grande que faltaram algemas. Um policial conseguiu uma corda e os presos foram conduzidos amarrados um ao outro. Morier intitolou sua foto “Todos Negros” e não houve quem não relacionasse a ação dos policiais aos chamados capitães-do-mato, agentes que no tempo do Império eram encarregados de recapturar os escravos fugidos. Tal semelhança foi, claro, o motivo do prêmio. Uma imagem adormecida, latente, que se materializa, em igual medida, no gesto dos policiais, nas lentes do fotógrafo e na memória dos leitores do jornal. À primeira vista, a indignação do público parece dizer respeito à “brutalidade policial”, mas é a naturalidade da ação que verdadeiramente choca. Isto é, o modo como “naturalmente” coloca-se em ato no *presente* as imagens que a história nos acostumou a ver como *passadas*. Que os presos sejam tratados com desrespeito é menos motivo de revolta, creio eu, que a ação dos policiais ao reencarnar em corpos vivos a imagem morta.

Em fevereiro de 2014, uma fotografia similar invadiu a mídia (fig. 17). Um adolescente, suspeito de furto, foi capturado e espancado, secretamente, por um grupo de moradores em um bairro de classe média do Rio de Janeiro. Depois, foi deixado preso a um poste com uma tranca de bicicleta em torno do

pescoço. A associação fez-se imediatamente: a nudez e os ferros que o prendiam a um poste em uma via pública atualizavam os castigos corporais a que eram submetidos os escravos fujões e desobedientes. Essa fotografia, de modo ainda mais evidente que a anterior, já existia muito antes de ter sido feita.

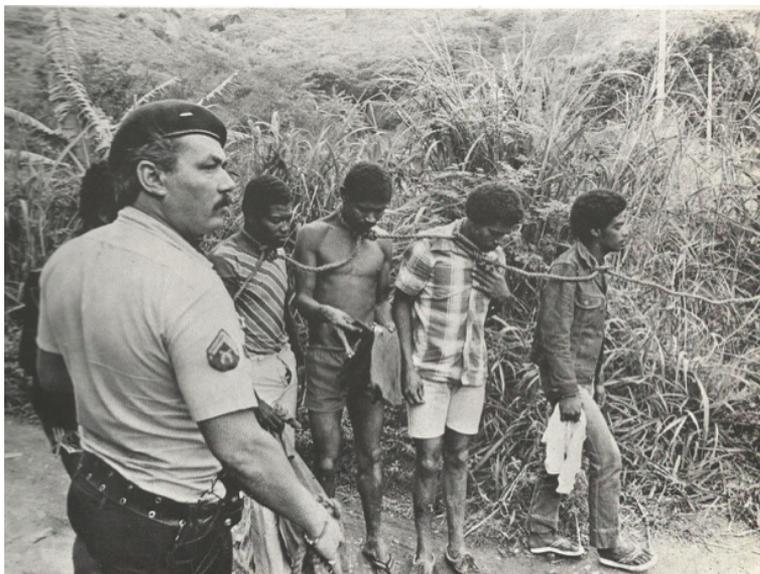


Figura 16: Luiz Morier. “Todos Negros”. Rio de Janeiro, 1983.



Figura 17: Ivone Bezerra de Melo. Rio de Janeiro, 2014.

Estranho destino o da senzala. Sua imagem, desaparecida da capa do livro, parecia ter se dissolvido no tempo. Mas foi, na verdade, abarcada pelas fantasias da casa-grande. Transformou-se neste lugar imaginário onde podemos realizar nossos desejos, na morada das nossas ilusões senhoriais. Quem ainda se surpreenderia com a inauguração de um Senzala Shopping Center? No entanto, quanto mais a casa-grande que habita em nós der livre curso à onipotência imaginária de seus desejos (desejos que, afinal, jamais serão plenamente satisfeitos), mais *real* e *violento* será o retorno das imagens de sofrimento que concordamos em soterrar. Violência real de imagens perdidas em busca de novos corpos para reencarnar.

A imagem da escravidão foi banida da capa da edição comemorativa do livro de Freyre porque o restaurante e o motel são as novas faces da senzala. A dualidade e a tensão sucumbiram à promessa de gozo. Da senzala histórica, restaram apenas as assombrações. Almas desabrigadas, fantasmas-sem-teto, que voltarão sempre a nos assediar, dramática e dolorosamente, como um menino nu acorrentado a um poste.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Epílogo. In: *História da Vida Privada no Brasil* (v. 2). São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 439-440.
- AS NOIVAS dos deuses sanguíneos. *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro), 15/11/1951.
- BARTHES, Roland. Retórica da Imagem. In: *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 27-41.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- _____. Karl Kraus. In: *Selected Writings II*. Cambridge: The Belknap Press, 2005. p. 433-458.
- CYPRIANO, André; ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. *Quilombolas: tradições e cultura da resistência*. São Paulo: AORI Comunicação, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FREYRE, Gilberto. [Apresentação]. In: BRONZEADO, Luiz. *Engenhos e senzalas*. João Pessoa: A União, 1982. p. 6.
- _____. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FREUD, Sigmund. La Represion (1915). In: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2053-2060.
- HANSEN, Karl-Heniz (org). *Isto é a Bahia!* São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. The Visible and the Invisibles: Photography and Social Imaginaries in Brazil. *Public Culture* (Durnham), v. 21, n. 1, p. 175-209, 2009.
- LENDVAI-DIRCKSEN, Erna. *Das Deutsche Volksgesicht*. Tirol und Borarlberg. Bayreuth: Gauerlag, 1941.
- _____. *Das Deutsche Volksgesicht*. Niedersachsen. Bayreuth: Gauerlag, 1943.
- LISSOVSKY, Mauricio. A Vida Póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas* (Belém), v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014a.

- _____. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014b.
- MARTINS, Luciana. *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- PICCHIA, Menotti Del. [Conferência na Semana de Arte Moderna, 1922]. Disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2008/01/conferencia-de-menotti-durante-semana-de.html>. Acesso em 27 dez. 2016.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil de Varhagem a FHC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- PAULINO, Roberto. Um Carnaval para jamais ser esquecido. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-069.htm>. Acesso em 28 dez. 2016.
- SOUZA, Camila Targino; VIERA DE MELO, Cristina Teixeira. Do silêncio angustiante aos sentidos desviantes: Subversão discursiva na microesfera do exercício de poder. *Revista Rua* (Campinas), n. 15, p. 14-28, jun. 2009.
- TORRES, Felipe. ‘Casa-Grande e Senzala’ completa 80 anos com o mesmo vigor polêmico de quando foi lançado. *Diário de Pernambuco* (Recife), 01/12/2013. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/12/01/internas_viver,476732/casa-grande-e-senzala-completa-80-anos-com-o-mesmo-vigor-polemico-de-quando-foi-lancado.shtml. Acesso em 27 dez. 2016.
- ZAGAIA, Jorge; LELEO; COMPRIDO. *Casa-Grande & Senzala*. Samba-enredo da Mangueira, 1962.
- ZARZICKA, Marta; KLEPPE, Martjin. Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11. *Media, Culture and Society*, v. 35, n. 8, p. 977-995, 2013.
- ZARZICKA, Marta. *Gendered tropes in war photography: mothers, mourners, soldiers*. New York; Routledge, 2016.

Data do recebimento:
16 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
27 de junho de 2017