

Escravidão a cores:

aproximação, reconhecimento e acolhimento da humanidade dos sujeitos negros na obra de Marina Amaral

Ana Carolina Lima Santos¹ e Sarah Gonçalves Ferreira²

Resumo

Este artigo toma para análise o trabalho *In Color: Slavery in Brazil*, 1869, da colorista Marina Amaral para observar de que maneira o gesto de apropriação da artista ressignifica os arquivos da escravidão brasileira, mais precisamente os tipos fotográficos feitos por Alberto Henschel. Parte-se do entendimento de que as imagens de Henschel (e de outros fotógrafos da época que apontavam suas câmeras para mulheres e homens negros) são assinaladas por uma lógica tipificadora que perpassa não apenas sua produção, mas seu consumo, no passado e no presente. Nessa acepção, os novos sentidos que são alcançados com o projeto da artista só podem emergir da ruptura com esse estatuto. Para isso, Amaral recorre à colorização e à montagem das fotografias de maneira que convida o espectador a enxergá-las de outro modo, distanciado daquele que é o cerne da representação das pessoas negras escravizadas: a ideia de Outro, peculiar, diferente e estranho. O que a colorista propõe, em direção contrária, é fazê-las aparecer nas fotos a partir de sua natureza humana. Trata-se, defende-se aqui, de uma ação de caráter estético amplo, de teor político – essencialmente antirracista.

Palavras-chave

Fotografia; Apropriação; Negritude; Escravidão; Antirracismo.

¹Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. E-mail: outracarol@gmail.com

²Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: outrasaracomh@gmail.com

Slavery in color:

approach, recognition and acceptance of black people's humanity in
a project by Marina Amaral

Ana Carolina Lima Santos¹ e Sarah Gonçalves Ferreira²

Abstract

This article examines *In Color: Slavery in Brazil, 1869*, a project made by the colorist Marina Amaral, in order to observe how her gesture of appropriation brings new meanings to Brazilian slavery's archives, especially to photographic types produced by Alberto Henschel. In the first part, the paper explains that Henschel's images (as well as images from others who photographed black people in that period) were produced and consumed according to a typifying logic, that still marks their comprehension today. In this regard, the new meanings forged by the artist's project can only emerge from the subversion of that logic. As the artist recuperates these photos, renders them in color and presents them in a new montage, she invites spectators to look at them in a singular way, beyond the perception of enslaved individuals as Other, peculiar, different and strange. Thus, she proposes that the audience recognizes the humanity of those who appear in these images. At stake in Amaral's project is a practice both broadly aesthetic in character and of essentially anti-racist political value.

Keywords

Photography; Appropriation; Blackness; Slavery; Anti-Racism.

¹Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. E-mail: outracarol@gmail.com

²Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: outrasaracomh@gmail.com

Há alguns anos, a colorista Marina Amaral tem resgatado imagens do passado, originalmente feitas em preto e branco, dotando-as de cor. Grande parte dos esforços da artista foram reunidos em *The colour of time*, livro que lançou em 2018, em parceria com o historiador Dan Jones. Para a publicação, duzentas fotografias de acontecimentos importantes, ocorridos entre 1850 e 1960, foram colorizadas. Nenhuma delas se refere à história do Brasil, terra natal de Amaral. No mesmo ano, a colorista se notabilizou por outro trabalho que disponibilizou *on-line*, produzido com base em fotos feitas na Alemanha. Retratos de identificação captados em um campo de extermínio nazista foram apropriados, colorizados e montados em *Faces of Auschwitz*, tentativa artística de resgatar a humanidade dos rostos de pessoas presas e assassinadas durante o Holocausto.

Foi no projeto *In Color: Slavery, 1869*, posto em 2019 no site da artista [1], que pela primeira vez ela se voltou ao que ocorreu em seu país, mais precisamente a um episódio essencial às raízes brasileiras: a escravidão. As imagens que Amaral elege para isso são tipos fotográficos feitos por volta de 1869, marco temporal que escolhe como recorte. Todos eles são de autoria do fotógrafo alemão Albert Henschel, conhecido principalmente (embora não só) pela produção de fotografias de mulheres e homens negros. A colorista se apropria dessas fotos, edita-as e processa-as. A colorização, operação central, não esgota o trabalho: há um modo de organizá-las ao olhar, uma montagem. Uma nova roupagem é oferecida às imagens, que propõem novas maneiras de enxergar os tipos fotográficos tanto quanto os indivíduos neles retratados, repetindo o vetor humanizador de *Faces of Auschwitz*.

Este artigo investiga de que maneira isso se dá. Para tanto, primeiramente, observa-se as fotografias de Henschel, percebendo-as pelo caráter de tipificação que as marca, num entendimento exótico acerca do Outro. Ainda que Henschel seja celebrado por conseguir produzir fotos de indivíduos negros assentadas em certa dignidade, a depreciação também as caracteriza, fazendo esvaír as identidades (e a humanidade) das pessoas que nelas são vistas. Em um segundo momento, a partir da fruição das novas imagens propostas por Amaral, identifica-se uma mudança, calcada na humanização. Interessa analisar como o projeto, em seu caráter apropriador, alcança uma dimensão estético-política. Diante do racismo estrutural brasileiro que se constitui até hoje como um trauma para a população negra, ressignificar imagens que referenciam mulheres e homens antes escravizados e reafirmar sua humanidade é reparar o passado, construindo perspectivas de futuro.

Peculiaridade, diferença e estranheza nos tipos fotográficos

A história da representação visual de sujeitos negros no Brasil precede a história da fotografia. Desde o século XVI, com intensificação no XVIII, uma série de desenhos, pinturas e gravuras davam a ver mulheres e homens negros. Essas imagens, herdeiras da tradição *costumbrista* antes difundida na América espanhola, quase sempre se voltavam à tipificação dos sujeitos (BRIZUELA, 2012), segundo uma perspectiva exótica. Como observa Mônica Cardim (2012), elas estavam assentadas na ideia de retratar o Outro – qualquer não branco não ocidental. A peculiaridade, a diferença e a estranheza norteavam o interesse de quem as produzia ou consumia (KOUTSOUKOS, 2006; BRIZUELA, 2012; CARDIM, 2012). Tem-se, nesses princípios, a marcação da distância que Grada Kilomba (2019) observa como sendo um dos pilares de sustentação do racismo: quem detém o poder de se definir como norma, impõe aos demais uma separação que, ao reduzir pluralidades ao rótulo de distinto, as inferioriza.

Com a invenção da fotografia, esses usos e funções racistas também foram rapidamente atribuídos à nova técnica, sobretudo com sua popularização a partir dos *cartes-de-visite* ou cartões de visita fotográficos [2], inventados na França em 1854 e logo disseminados por outros países. Duas vertentes se destacavam aí: as fotos de cunho cientificista, de ordem descritiva e classificatória, que se concentravam nos “espécimes” de negros para esquadrihar e cunhar a diferença negra a partir da branquitude, e as que visavam o colecionismo, normalmente centradas no estabelecimento de tipos a partir do ofício exercido (ao menos na imagem) por cada personagem apresentado ou pela caracterização por meio de roupas e adereços de inspiração e/ou procedência africana (KOUTSOUKOS, 2006), também assinaladas pela diferença.

Esses tipos colecionáveis tornaram-se referência do trabalho de vários fotógrafos europeus que vieram para o Brasil, como Alberto Henschel (1827-1882), alemão que imigrou para o país em 1866, instalando-se no Recife. Henschel é caracterizado por Boris Kossoy (2002) como um pioneiro empresarial da fotografia. Além do estabelecimento pernambucano que abriu quando chegou à capital do estado, ele tinha filiais na Bahia, inaugurada em 1867; no Rio, em 1870, e em São Paulo, em 1881. Aí, manteve uma relação mercante estreita com as camadas mais abastadas da sociedade colonial, inclusive com a família imperial, para a qual fez retratos honoríficos. Não à toa, em 1874, ele e seu então sócio, Francisco Benque, foram agraciados com o título de fotógrafos imperiais, concedido por D. Pedro II. Mas a produção de Henschel não

se resumia a imagens das classes mais ricas. Do que ainda resta de seus arquivos, em parte preservados em instituições brasileiras e estrangeiras, já foram identificadas cento e vinte fotografias assinadas por seus estúdios em que se expõem pessoas negras [3], a maioria de tipos – o que os colocam como os maiores promotores desse segmento (CARDIM, 2012).

Em 1873, um tipo de Henschel e Benque que representa uma baiana quitandeira foi exibido na Exposição Universal de Viena (figura 1). A fotografia traz uma mulher negra, de nome desconhecido, posando embaixo de um enorme guarda-sol, diante de um fundo que forja um ambiente externo e cercada por frutas tropicais. Trajando um turbante e um vestido simples que deixa braços e colo desnudos, ela está sentada de forma desleixada, tronco pendendo à frente e braços apoiados nas pernas. Uma das mãos segura um fruto e a outra leva à boca um cachimbo. A cabeça está postada de frente e os olhos fitam a câmera. Ao contrastar essa foto com a outra que a dupla enviou para a exposição (figura 2), o tom exótico que fundamenta o tipo se sobressai. O retrato da família imperial mostra D. Pedro II em pé, com o corpo ereto, cercado da imperatriz Thereza Christina Maria, da princesa Isabel e do Conde d'Eu, que se encontram sentados elegantemente. Eles estão em um espaço interno, no qual se vê uma parede entalhada e mobiliário sóbrio. Todos aparecem bem vestidos, com os corpos completamente cobertos – os homens de terno e as mulheres com vestidos volumosos. As figuras masculinas seguram livros. Os rostos estão postos de perfil ou em três quartos. Nenhum deles mira diretamente a câmera (mesmo o imperador, cuja vista se impõe ao espectador, o faz de canto de olho), parecem concentrados uns nos outros, numa triangulação de olhares.



Figura 1 – “Bahiana quitandeira” fotografada por Henschel e Benque
Fonte: Brasiliana Fotográfica



Figura 2 – “Família imperial” fotografada por Henschel e Benque
Fonte: Mônica Cardim

Tem-se, assim, de um lado, a exterioridade tropical, a simplicidade, a nudez parcial, o desleixo e o rosto que convida à contemplação; do outro, a interioridade sóbria, os corpos cobertos, a elegância e a visada que, ao mesmo tempo que aproxima, afasta o espectador, que não pertence à cena. A representação do trabalho servil é estabelecida, de um lado; do outro, a pompa imperial. Outra distinção foi assinalada, de modo acrítico, em uma nota do Diário de Pernambuco, de 10 de abril de 1873, em que se anunciava a exibição das duas fotos na Exposição Universal de Viena. O retrato da família imperial foi descrito apenas como um quadro que “[...] apresenta um bonito grupo [...] O outro representa uma dessas bahianas quitandeiras [...] [com] tudo o quanto é myster para torna-lo digno de ser visto” (Cf. CARDIM, 2012, p. 11). O “tudo”, detalhado na sequência pelo jornal, se resume a aspectos técnicos: organização do cenário, naturalidade da cena, qualidade da luz, etc. Como uma personagem sem identidade, tipificada, a mulher negra necessita desses elementos para merecer atenção. A família, “bonita”, vale por si só a feitura da imagem.

Natália Brizuela (2012), analisando outro tipo produzido pelo português Christiano Junior (1832-1902), em 1865, destaca que nele o fotógrafo se apossa da modelo para lhe impor um lugar servil. No caso da imagem que a autora examina, isso se dá por meio da assinatura do retratista disposta na imagem, uma prática que é comum nos estúdios da época, mas que se ressignifica dada a condição da moça representada. “Como escrava, essa mulher pertence a alguém. Como fotografia, essa imagem pertence, a princípio, a seu autor – e, em seguida, a um número potencialmente infinito de clientes”, pontua (BRIZUELA, 2012, p. 122). Quiçá seja possível dizer que o

mesmo ocorre, a partir de um expediente singular, no tipo de Henschel e Benque: a mulher é expropriada pelos fotógrafos, que não apenas a eles passa a pertencer como imagem, mas que também só passa a importar (em termos estéticos e/ou financeiros) por aquilo que adicionam a ela.

A incorporação desses aspectos técnicos é, de acordo com Brizuela (2012), insuficiente para dar profundidade aos tipos. Ela constata, em algumas fotos que toma para análise, uma resistência contra o que chama de interioridade, isto é, de uma profundidade capaz de oferecer qualquer revelação mais densa sobre quem nelas se vê. Os tipos “[...] repelem qualquer tentativa de penetração [...] O observador é forçado a permanecer à distância, na superfície lisa e plana” (BRIZUELA, 2012, p. 109) [4]. Por isso, a autora defende que essas imagens não têm a essência do que se convencionou chamar de retrato. “Ao abandonar a especificidade do indivíduo, essas fotografias se tornam, primordialmente, representações da raça e imagens da escravidão, de forma que talvez nem possam ser chamadas de retratos”, conclui (BRIZUELA, 2012, p. 113). Mônica Cardim (2006) e Sandra Sofia Koutsoukos (2012) parecem concordar com a afirmação. A primeira autora diz que o conceito de retrato é desafiado nos tipos, pois não são frutos da negociação entre retratista e retratado, mas da apropriação de um sobre o outro; nem visam à valorização social de quem se percebe na fotografia. A segunda, por sua vez, faz uso de uma expressão de Manuela Carneiro da Cunha para reiterar que neles os indivíduos negros nunca “se dão a ver”, não podendo, portanto, serem considerados sujeitos efetivos do retrato.

Algumas das fotos de Henschel, contudo, têm sido celebradas como capazes de seguir em uma direção contrária. Cardim (2006) alega que “certa dignidade negra é identificada pelos olhares da atualidade”, algo que credita ao próprio fotógrafo por escolher indivíduos que tivessem a “[...] capacidade de transmitir sua dignidade pelo olhar, ainda que sob a direção do fotógrafo” (CARDIM, 2006, p. 98). Mesmo assim, a autora reconhece, nesses tipos, um paradoxo entre dignificação e depreciação: dignifica ao fazer planos curtos, em fotos de busto que dão a chance de aproximação, e ao posicionar mulheres e homens em meio-perfil, afastando-se das tomadas frontais normalmente associadas ao registro policial ou judicial; deprecia ao insistir numa tipificação de sujeitos anônimos cuja única nomeação possível era “baiana quitandeira” ou “negra de Pernambuco” ou “moça cafuza” (figura 3).



Figura 3 – “Negra de Pernambuco” e “Moça cafuza”, fotografadas por Henschel
Fonte: Brasiliana Fotográfica

Apropriação como estratégia de ruptura com a tipificação

Acredita-se que os tipos de Henschel tenham sido amplamente comercializados na Europa desde sua produção. Nos anos seguintes, imagens feitas por Henschel circularam na Europa, especialmente na Alemanha, com vinhetas do fotógrafo, colecionador e editor Carl Dammann (figura 4).

É possível que, como outras imagens de pessoas escravizadas, elas fossem vendidas como souvenirs. Em um momento histórico em que discursos abolicionistas ganhavam força no Brasil e, em seguida, em que a abolição do regime escravocrata seria alcançada em todo o mundo ocidental, as lembranças evocadas por essas fotografias não eram apenas de uma terra distante, mas da própria escravidão. Os tipos, assim, tinham o poder de fazer os sujeitos “retornar[em] eternamente àquele instante do qual tinham sido arrancados” (BRIZUELA, 2012, p. 135), devolvendo mulheres e homens negros à servidão, ao menos imagetivamente.



Figura 4 – Tipos feitos por Henschel com vinhetas Dammam
Fonte: Mônica Cardim

Desse modo, essas fotos perduraram como arquivos de barbárie (BENJAMIN, 1995), na medida em que continuaram sendo enquadradas pelo olhar branco, que então assujeita as pessoas negras nelas dadas a ver à condição de Outro. Por isso mesmo, não é surpreendente que, com o decorrer do tempo, o arquivamento dessas imagens em espaços museológicos tenha ocorrido numa perspectiva segundo a qual os indivíduos negros seguiam sendo apreendidos não como escravizados, mas como escravos, ou seja, em um discurso que mantém sem responsabilização os brancos, que permaneceram e permanecem subjugando-os pela diferença que a eles é atribuída. A visão que antes agenciava a distância entre branquitude e negritude, hierarquizando uma e outra, mantém-se validada na sobrevida arquivística dessas fotografias.

Deve-se, pois, considerar as circunstâncias nas quais esses arquivos fotográficos da escravidão operaram e continuam operando na sociedade, fora e dentro do país, situados em terreno de disputa entre a narrativa do passado e do presente. Se, mesmo após a abolição, a população negra tem sido mantida como subalterna, as fotos podem seguir funcionando como formas de dominação. Como alerta Ariella Azoulay (2019), deter-se sobre imagens que despontam do exercício de violências simbólicas em quadros coloniais e imperiais e explicá-las apenas pela ótica dos seus promotores é como registrar a opressão nos termos daqueles que a exerceram. Romper com esse movimento faz-se necessário, afinal. Tem-se, pois, que, para além dessas disposições mais usuais, reiteradamente racistas, essas imagens carregam, como todo documento de arquivo, outras potências, que podem brotar da reelaboração de sentidos, em rupturas possíveis.

Abdias Nascimento (1978) observa que o crescimento da consciência negra é desencorajado pela recusa da coletividade em conceber a mulheres e homens negros a condição de sua identidade, recusa que também se dá nas fotografias de Henschel e de outros fotógrafos do período quando seu “desarquivamento”, isto é, quando sua retomada à luz do presente, não tematiza aquilo que lhes conforma enquanto imagem que transita do passado e para o passado: a peculiaridade, a diferença e a estranheza que marcam sua produção e seu consumo (KOUTSOUKOS, 2006; BRIZUELA, 2012; CARDIM, 2012), ontem tanto quanto hoje. Uma etapa fundamental para desenhar potências antirracistas a esses arquivos consiste, portanto, em reconhecer os tipos como representações do Outro, feitas em um contexto escravocrata, às custas de apagamentos identitários, para daí subvertê-los. Aqui, julga-se que, no caso dessas fotos, isso só pode se processar ao transgredir com a tipificação que lhes molda.

É o que se desenrola no projeto *In Color: Slavery in Brazil*, 1869, de Amaral (figura 5). Para sustentar essa assertiva, deve-se, antes, explicar no que consiste o trabalho.



Figura 5 – Imagem de abertura do projeto, com tipos feitos por Henschel em apropriação de Amaral
Fonte: Marina Amaral

Nele, a colorista se apropria de treze imagens de pessoas negras feitas por Henschel em Recife e Salvador, que se encontram sob guarda do Instituto Moreira Salles, no Brasil; do Leibniz-Institut Für Länderkunde e do Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, na Alemanha. Tomadas, as fotografias são reformuladas a partir da dotação de cor, numa minuciosa operação que ela intitula de interpretação artística (AMARAL, 2019), em alusão ao fato de não haver uma restituição precisa das

cores “do mundo real”. Esse é o entendimento da colorista em todas as suas obras. Isso não a exime, porém, de uma pesquisa técnica, composta da investigação da escala de cinza ou sépia das fotos originais; nem de uma pesquisa histórica, constituída do resgate de dados contextuais das imagens e do período em que foram feitas, capazes de ajudá-la a precisar alguns elementos. É assim, nesse projeto, que ela tenta ser fiel ao tom da pele dos retratados e das roupas e acessórios usados.

A artista também propõe às fotos uma nova montagem, ao reunir fotografias que se encontram em arquivos distintos, ao dispô-las em certo ordenamento e, sobretudo, ao apresentar as fotos colorizadas sobrepostas às originais. Essa sobreposição se dá por meio de um truque que permite que elas fiquem ao mesmo tempo juntas e separadas, a partir de um controle deslizante de início posicionado ao centro das imagens e que tem de ser deslocado pelo espectador para que se veja integralmente cada uma delas (figura 6).



Figura 6 – Tipo feito por Henschel em apropriação de Amaral

Fonte: Marina Amaral

Indo mais a fundo na apropriação feita por Amaral, outros aspectos podem ser considerados. Primeiramente, o próprio título da obra. A colorista deixa claro, de partida, a escravidão como marco histórico das fotografias de Henschel ao evidenciá-la já no nome com o qual batiza o projeto, pela escolha da palavra “*slavery*”. O texto introdutório também exerce papel importante ao historicizar a escravatura brasileira, sobretudo ao ponderar sua persistência e amplitude. “Em 1570, os primeiros navios

transportando escravos chegaram ao Brasil e não pararam de chegar até 1850 [...] De quatro a cinco milhões de africanos foram enviados para trabalhar e viver como escravos nas plantações, minas e cidades do Brasil”, diz (AMARAL, 2019, on-line, tradução nossa) [5]. Há ainda outras breves informações contextuais, além de um atalho para um artigo científico sobre a escravidão no Brasil, assinado por Jean Hébrard, historiador do Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain da École des Hautes Études en Sciences Sociales, na França, e do Center for Latin American and Caribbean Studies da University of Michigan, nos Estados Unidos.

Contudo, a atenção que o texto introdutório oferece às fotos que Amaral toma para o trabalho deixa a desejar. O caráter delas, por exemplo, precisa ser inferido da apresentação biográfica de Henschel, qualificado como um profissional que “[...] se difere de outros fotógrafos porque ele tentou retratá-los [os sujeitos de origem africana] livremente e com dignidade, como pessoas e não como objetos” (AMARAL, 2019, on-line, tradução nossa) [6], em trecho que aparece entre aspas, o que faz pressupor tratar-se de uma citação, ainda que sem creditação de fonte [7]. Deduz-se, pois, que as imagens são dignificadoras. Essa conclusão faz ressoar a ponderação de Cardim (2012), que igualmente enxerga nos tipos do fotógrafo um vetor de dignificação.

Mas, diversamente ao que percebe Cardim, o texto não assume a depreciação que também parece se processar nessas fotografias de Henschel. Tampouco particulariza o estatuto delas: tipos fotográficos. Amaral parece apenas resvalar na tipificação que marca essas produções ao constatar que nada se sabe sobre as mulheres e homens das fotos (AMARAL, 2019). Sem nenhum outro dado nos arquivos, salvo a legenda “tipos negros”, a colorista não consegue resgatar e apresentar a história dos retratados, como faz no projeto anterior, *Faces of Auschwitz*, em que narra a vida e a morte dos prisioneiros do campo de extermínio nazista que aparecem nos retratos de identificação dos quais se apropria. A tentativa de humanização dos sujeitos vistos nas imagens, que une ambos os trabalhos, esbarra, nesse caso, na desumanização que é própria aos tipos, meras representações da raça, como pondera Brizuela (2012). Ou, como também articula, “[...] ‘objeto petrificado’, [...] fósseis [...], naturezas-mortas” (BRIZUELA, 2012, p. 123).

Isso não significa dizer que a proposta de humanização é frustrada em termos de resultado. Pelo contrário. Ela se dá em outro expediente, para além do verbal: nas fotografias que ganham cor. Ao colorizar os tipos, a artista confere nuances a eles e aos sujeitos negros que neles figuram. Ao questionar as especificidades de fotos a cores, Mauricio Puls (2016) estabelece sua matéria-prima como elemento responsável por suas principais características. Como o círculo cromático é essencialmente plural

e matizado, as imagens que dele se aproveitam também se mostram mais nuançadas, regida “por uma dialética dos distintos” (PULS, 2016, on-line). É possível supor, a partir daí, que via colorização as singularidades antes apagadas pela tipificação podem ser resgatadas, fazendo aparecer o plural. As tonalidades esmaecidas das fotografias de Henschel ganham intensidade plástica na apropriação de Amaral, proporcionando também mais vivacidade aos retratados.

Tome-se um exemplo (figura 7). Nele, o plano curto mostra um homem negro, tomado de busto, que traja um pano de cabeça simples e veste uma camisa que deixa o peito parcialmente descoberto. Ele está em meio-perfil, olhando a câmera. A tessitura dos cabelos, antes mais chapada, é avultada na colorização, capaz de sublinhar os fios crespos. A textura da pele igualmente se sobressai, evidenciando poros que transpiram. A região dos olhos, emoldurada pelas sobrancelhas e pelas olheiras, se torna mais contrastada com a adição de cores, o que confere peso à mirada já melancólica. Do branco do globo ocular, sobretudo próximo ao ducto lacrimal, pequenas linhas e áreas vermelhas despontam a indicar a existência de vasos, como se servisse para lembrar que há sangue correndo internamente [8]. A roupa, ao perder os tons de sépia, se revela branca. A colorização também faz ver de forma mais patente a sujeira da vestimenta que, manchada, diz algo sobre as condições do indivíduo.

O espectador é ainda, pela montagem de Amaral, impelido ao tato. Como observam Ana Carolina Lima Santos e Rafael Tassi Teixeira (2020) ao analisarem *Faces of Auschwitz*, existe uma dimensão háptica no modo de apresentação dessas fotografias. Já que, para serem vistas nas telas sensíveis ao toque, as fotos exigem que o dedo as percorra, torna-se necessário tocar o corpo e a face do sujeito, imagneticamente. Tateando, acarinhando, o espectador estabelece contato. O toque também é solicitado para ampliar ou reduzir o tamanho das fotografias. Para ver detalhes do homem, o movimento de ampliação exige tocá-lo “diretamente”. Os autores ponderam que, apesar de nada disso garantir uma aproximação, uma vez que “mover-se sobre a imagem não quer dizer necessariamente mover-se com ela [...], o gesto de Amaral, ao retomar, colorizar e apresentar as fotografias para serem olhadas e tocadas, impõe um convite a acercar-se delas e daquilo que elas retratam” (SANTOS; TEIXEIRA, 2020, p. 12), nesse caso, do negro escravizado.



Figura 7 – Tipo feito por Henschel e apropriação de Amaral

Fonte: Marina Amaral

A humanização, permitida pela colorização e pela montagem, não se esgota na ação da artista. Ela se expande, ademais, para a fruição do espectador, convocado a dedicar tempo à imagem, em escrutínio. A intensidade plástica que atrai a mirada e o contato estabelecido pela mão só é capaz de se converter em apreensão de singularidades para quem a eles se entregam, com vagar. É esse tempo de olhar e tocar a foto e, por tabela, o sujeito nela representado que faz com uma identidade seja resgatada, ainda que o nome e a origem do homem retratado permaneçam desconhecidos. Não se sabe quem ele é. Ainda assim, ele pode finalmente ser visto por quem ele é: um ser humano, como quem o percebe. A peculiaridade, a diferença e a estranheza podem, enfim, dar espaço a uma paridade, entre o eu e o Outro, a um só passo diversos e semelhantes.

Essa subversão da tipificação exótica, que se verifica nesse exemplo, desponta em todas as imagens do projeto, de formas singulares. Em um dos poucos tipos em que a pessoa representada é fotografada em tomada frontal (entre os treze, são apenas dois; ambos de mulheres), os olhos assumem destaque (figura 8). A jovem negra, posicionada ao centro da foto, olha diretamente para a câmera. Da imagem original à apropriação colorizada, a visada adquire força. É de novo o contraste, pelos tons fortes, de olhos e cabelos tão escuros, que cria esse efeito. Mas há outro dado visual, presente na fotografia original, que faz com que ele se intensifique. Centralizado, o

rosto aparece emoldurado pelos cabelos que, bem ao meio, se divide, criando duas metades. Isso reforça a simetria da composição. Mas há, com o reforço do olhar, um elemento que nela destoa: um olho está ligeiramente mais fechado que o outro. Esse trejeito captado, de um olho que se cerra, faz com que a mulher não apenas compartilhe sua melancolia com o espectador, mas pareça responsabilizá-lo por ela ou talvez exigir que algo seja feito por ela. O contato humanizador precisa reconhecer, assim, que a humanidade agora assumida antes foi negada a essa pessoa, motivo que explica sua súplica.

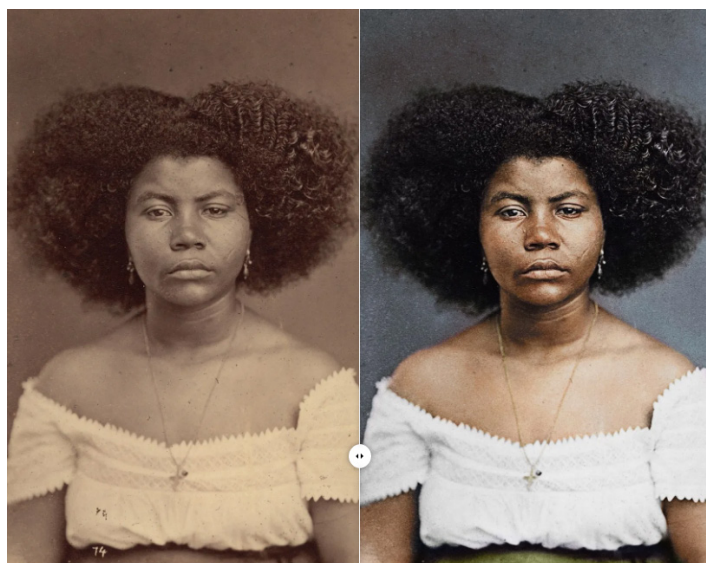


Figura 8 – Tipo feito por Henschel e apropriação de Amaral
Fonte: Marina Amaral

Ao examinar minuciosamente a foto, outras duas coisas chamam atenção. A primeira é o pingente que carrega, que salta na colorização, pelo dourado. A cor de ouro faz pensar sobre o valor econômico do acessório, que pode ter sido dado à mulher escravizada por alguém da casa-grande, numa tentativa de demarcar sua própria riqueza. O destaque assumido pelo penduricalho também evidencia tratar-se de um crucifixo, sinal da cristianização imposta à população negra que antes professava outras fés. A segunda coisa que ganha ênfase é a marca que se vê na face, que obtém profundidade com a cor, sobressaindo-se por isso. Não é possível assegurar, sem informações adicionais, se a marca é uma escarificação, afiançando sua origem africana, ou uma cicatriz de outra natureza, quem sabe decorrente de maus-tratos da escravidão. Em um caso ou outro, significados importantes podem ser depreendidos da percepção realçada desses dois elementos – a contradição entre proveniência e destino, no primeiro; a coerência entre violência física e simbólica, no segundo.

Outra imagem que se destaca do conjunto escolhido por Amaral para a

colorização é a que mostra um menino negro (figura 9). A aparição da figura infantil, por si só, já a notabiliza. A composição também se distingue dos outros tipos por ser o único em que o enquadramento revela quase todo o corpo. O rosto, ainda que não tão distante, se vê mais afastado. Os olhos desviam da câmera, vagando pelo infinito. O torso está desnudo, expondo uma estrutura física pueril – além de manchas na pele, em especial nos braços, que são mais avistadas na versão em cores. A pose, curvada, acentua a fragilidade da figura. O braço direito, que com a mão apoia a cabeça, se escora em uma das pernas; o esquerdo segura o que parece ser um pano de cabeça. A calça que veste, ao ser colorizada, revela a qualidade do tecido, puído. Entre fragilidade e vulnerabilidade, a infância negra se constitui. O contato com a fotografia, no presente, funciona como uma oportunidade não apenas de reconhecimento do caráter frágil e vulnerável do garoto, mas também do seu acolhimento.



Figura 9 – Tipo feito por Henschel e apropriação de Amaral
Fonte: Marina Amaral

O contato como refúgio para a humanidade

Como aqui realizado, o exame dessas três fotos (figuras 7 a 9), tomadas como paradigmáticas de todo o projeto *In Color: Slavery in Brazil*, 1869, revela três atitudes possíveis ao espectador, complementares: aproximar-se, reconhecer e acolher os sujeitos negros aí retratados. Antes escravizados, antes tipificados, eles agora podem ser libertados da peculiaridade, da diferença e da estranheza forjadas anteriormente. Se nada disso pertence a eles, mas a eles foi designado pela visada de outrem, é de novo a partir dela que se pode encontrar aquilo que lhes foi tolhido: sua humanidade.

Olhar e tocar as imagens para então senti-las é certificar-se que a humanidade dessas mulheres e homens negros está segura, resguardada no contato sensível que daí se constrói. Assim, o reencontro com essas fotografias ressignificadas singularmente pela colorização e pela montagem exige (mesmo sendo incapaz de assegurar) uma fruição politizada, replicando a dimensão política motivadora do trabalho.

Jacques Rancière (2010), ao ponderar o caráter político da arte, assinala que “ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face ou no meio de...” (RANCIÈRE, 2010, p. 46). Estar junto, dentro e no meio dessas pessoas negras retratadas é comungar com elas, configurando modos de partilhar com aqueles que antes eram destituídos de tomar parte do mundo ou que estavam reservados a uma fração inferior dele. Bell hooks (1990), antes de Rancière, já advertia que é pela potência da arte, fruída, que reside a possibilidade de interromper e remodelar a história – no que o primeiro autor poderia completar como sendo a capacidade de romper ou conformar com certos regimes que definem a comunidade, o estar em comum. Antes de ambos, Benjamin (1994) falava de uma cristalização de tensões pelas imagens, também pelas imagens artísticas, configuráveis como experiências únicas, revolucionárias.

Essa potência, em um contexto que continuamente negligencia a condição de humanidade aos indivíduos negros, se impõe como uma chance de desprender novos sentidos, nessa ocasião, não somente a partir da visão daqueles que no curso da história foram tidos como vencidos (BENJAMIN, 1994). Amaral, como mulher branca, “vencedora”, assume para si a responsabilidade de direcionar novos olhares. Da apropriação que promove, uma mudança antirracista é proposta, em rejeição à dominação supremacista branca (HOOKS, 2019), como ação de reparação que se dirige aos excluídos, aos vencidos. A reparação que se concretiza é uma reparação das imagens (restauradas, colorizadas, intensificadas plasticamente), mas não só, é da própria realidade, de um modo de encará-la. Ao espectador, seja ele branco ou negro, a obrigação que se fixa é a mesma: no contato com essas mulheres e homens negros, lhes garantir um refúgio seguro, onde a humanidade que os constitui possa ser reestabelecida e resguardada. Trata-se, portanto, de um gesto coletivo que aponta para o futuro, que nele abre um caminho para produzir um exercício de esperança diante da barbárie do passado (a escravidão) e do presente (o trauma que dela persiste). Como ensina Georges Didi-Huberman (2014), é vislumbrar nos rastros e vestígios sufocados pelas opressões, lampejos que iluminam a escuridão e revelam previsões quanto à histórica política em devir, fundamentada por um olhar humanizado.

[1] O trabalho pode ser acessado em <https://marinamaral.com/in-color-slavery-in-brazil-1869>.

[2] Os cartões de visita fotográficos eram feitos com câmeras de quatro ou doze lentes, que permitiam a produção de inúmeros negativos a partir de uma única chapa de vidro. Além do barateamento, esse método permitia uma circulação mais ampla da fotografia pelo tamanho reduzido das impressões, impulsionador do modismo de troca e coleção de fotografias.

[3] É importante ponderar que essas fotografias não foram necessariamente feitas por Henschel, embora tenham sido a ele creditadas.

[4] A distância que aqui se advoga é distinta daquela constatada na fotografia da família imperial. Em uma, vê-se uma separação espacial que D. Pedro II e família impõem a outros cidadãos, demarcando, por meio dela, uma distinção para si mesmos. Na outra, enxerga-se um processo de supressão de individualidade que advém do ato fotográfico, ao conformar a mulher negra em mero tipo, esvaziada de identidade própria.

[5] No original: “By 1570, the first slave ships had arrived in Brazil, and they did not stop arriving until 1850 [...] Four to five million Africans were shipped overseas to work and live as slaves in the plantations, mines, and cities of Brazil”.

[6] No original: “[...] Differing him from other photographers because he tried to portray them [people of African origin] freely and with dignity, as people and not as objects”.

[7] Mais à frente, o texto indica que as informações biográficas de Henschel foram tiradas da Wikipédia. Na plataforma colaborativa, o trecho aparece referenciado à Enciclopédia Itaú Cultural, que, no original, usa os termos “altivez” e “dignidade”, sem comparação entre modos de representar pessoas e objetos.

[8] Note-se que Amaral decide, na apropriação, relegar a materialidade da própria fotografia como objeto corrompível pelo tempo, quando na versão colorizada apaga manchas presentes no original. Santos e Teixeira (2020) apontam, em apagamento semelhante feito em *Faces of Auschwitz*, o risco de tolhimento da historicidade que sustenta a imagem. “A nova forma da foto precisa, para se livrar do perigo do ahistórico, reforçar a consciência do acontecimento a que reporta”, defendem (SANTOS; TEIXEIRA, 2020, p. 9). Os autores constatam que, no projeto em questão, esse reforço ocorre por meio dos textos verbais, ao servirem de ancoragem do passado, e da apresentação sobreposta das imagens, que faz o presente conviver com o passado como adição e não como substituição. O mesmo se verifica aqui.

Referências

AMARAL, Marina. In color: slavery in Brazil, 1869. **Marina Amaral’s website**, 23 set. 2019. Disponível em: <https://marinamaral.com/in-color-slavery-in-brazil-1869>. Acesso em: 2 mar. 2020.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. **Zum**, n. 17, p: 117-137, 2019.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRIZUELA, Natália. **Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Sales, 2012.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra:** Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte). São Paulos: USP, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>. Acesso em: 19 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Hooks, Bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019 .

Hooks, Bell. **Yearning:** race, gender and cultural politics. Boston: South End Press, 1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOSSOY, Boris. **Dicionário historiográfico-fotográfico brasileiro:** fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia. **No estúdio do fotógrafo:** representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Campinas: Unicamp, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>. Acesso em: 19 mar. 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** um processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PULS, Mauricio. Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha. **Zum**, 11 mar, Online, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb>. Acesso em: 23 mar. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento**, v. 1, n. 15, p: 45-59, 2010. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/348>. Acesso em: 26 mar. 2020.

SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. **E-Compós**, v. 23, p. 1-25, 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1925>. Acesso em: 26 mar. 2020.